

Gry Bang-Andersen

«Her staar jeg i ensom storhed...»

Bilder av stavangerfotografen Julie Lund



Fig. 1: Selvportrett av Julie Lund. Fotografiet er tatt rundt 1900. Foto: Julie Lund/ Stavanger Sjøfartsmuseum.

Fig. 1: Self-portrait by Julie Lund, ca. 1900. Photo: Julie Lund/ Stavanger Maritime Museum.

På et gulnet postkort fra Florø, datert 7/10 1904, står en rakrygget kvinne og ser ut over et stille vann. Kvinnen på postkortet er Julie Lund, og i øvre del av motivet har hun med sirlig løkkeskrift skrevet at det er hun selv som står i ensom storhet og speider ut over vannet. Det avbildete landskapet var en del av hennes daglige spasertur, og postkortet ble sendt til en venn av familien hjemme i Stavanger.



Fig. 2: Prospektkort fra Florø som viser Julie Lund i «ensom storhet». Kortet ble sendt til Lina Egenæs i Stavanger i 1904. Foto: Julie Lund/Byarkivet i Stavanger.

Fig. 2: This postcard from Florø shows Julie Lund standing by a lake in her «solitary grace». Julie Lund sent the card to Lina Egenæs in Stavanger in 1904. Photo: Julie Lund/ Stavanger Maritime Museum.

Også andre av prospektkortene hun sendte hjem til Stavanger bærer liknende motiver av henne selv i «ensom storhet»¹. Hvem var denne enslige, middelaldrende kvinnen som reiste til Florø tidlig på 1900-tallet, og hva gjorde hun der? Denne artikkelen handler om fotografiene til stavangerfotografen Julie Lund, og om hvordan fotografiene hennes kan være med på å belyse hennes liv og samtid.

Fotografi har lenge vært anerkjent som et viktig historisk dokumentasjonsmateriale, og forsvarlig registrering og magasinerings av fotografier er en prioritert oppgave for institusjoner som driver med fotobevaring. Vissheten om at alle fotografier over tid brytes ned og vil forsvinne, er en viktig drivkraft i fotobevaringsarbeidet.

Gjennom årenes løp har mange unike fotografier blitt ødelagt fordi de har blitt oppbevart feil. Årsakene kan være mange, de kan ligge bortgjemt i en skitten og

fuktig kjeller, eller støve ned i syreholdige pappesker. Derfor kan fotobevaringsarbeidet lett bli preget av en følelse av tidsnød; så snart en samling er reddet, haster man videre til den neste. Når samlingene ligger trygt forvart i fotomagasinet, er det viktig å sette av tid til å studere dem. Slik får fotografiene ikke bare en verdi fra motivene de avspeiler, men også fra bakenforliggende kulturelle og historiske opplysninger som kan tolkes ut i fra fotografiene.

Mot slutten av 1960-årene var Stavanger Museum en av de første institusjonene i regionen som startet med fotobevaringsarbeid. I tillegg har Statsarkivet i Stavanger, Byarkivet i Stavanger og Misjonshøgskolen i Stavangers arkiv mottatt og bygget opp fotosamlinger som både har lokal og internasjonal interesse.

Det er skrevet lite om de tidlige fotografiene i Stavanger,² og enda mindre om kvinnelige fotografer i byen på begynnelsen av 1900-tallet. Samlingen etter Julie Lund er en av Stavanger Sjøfartsmuseums fotosamlinger, men på museet fantes det få biografiske opplysninger om henne og lite opplysninger om selve fotosamlingen hennes. Fotografen selv døde som relativt ung i 1917, og etterlot seg få kjente skriftlige dokumenter. Hun hadde verken mann eller barn, og hadde derfor ingen nære etterkommere som kan brukes som informanter i dag. Derfor har det vært nødvendig å ta i bruk andre metoder for å kunne si noe mer om Julie Lund og om fotografiene hennes.

Bilder fra en tid blir bilder på en tid

Et fotografi kan betraktes på ulike måter. En måte er å studere kunstneriske eller tekniske kvaliteter ved et foto. Da studerer man gjerne bruk av lyssetning, komposisjon og uttrykk, og man ser på fotografiet som et selvstendig objekt i seg selv.

En annen måte å vurdere et fotografi på er å tolke selve det avbildede motivet. Da kan fotografiet fungere som et kikkeshull til fortiden som man ser igjennom for å betrakte det som er fotografert.³ Dette er en vanlig måte for albumeiere å betrakte familiens private fotografier på. Fotografiet er vellykket dersom motivet står i samsvar med slik man ønsker å se det fremstilt. Det er for eksempel viktigere at den avbildede fremstilles flatterende enn at utsnittet eller bakgrunnen er vellykket.

En tredje måte å studere fotografi på innebærer en analyse av fotografier og fotosamlinger for å se hva de kan avsløre av bakenforliggende kulturelle forhold. Fotografier i album kan speile viktige sider ved eierens tilværelse, og kan betraktes som rester av fortidige øyeblikk. Bygninger, klær og landskap kan gi viktige opplysninger om forhold som har forsvunnet fra vår egen samtid. Derfor kan fotografier være en viktig kunnskapskilde innenfor fag som historie, geografi og etnologi.

Da etnologen Oddlaug Reiakvam i 1990-årene skrev om fotografi som kulturelle tidsuttrykk,⁴ var hun opptatt av hvilke kulturelle kunnskaper som kunne hentes ut fra fotografier. Det overordnede perspektivet i avhandlingen hennes var å analysere kultur via det fotografiske mediets visuelle og estetiske kapasitet,

organisert innenfor en moderne kulturkontekst. Hun ønsket å avdekke hvordan mening i et fotografi er kulturelt konstruert, ved å gå fra selve bildet og ut til de mer omfattende sammenhengene de kan tolkes som uttrykk for. Reiakvam var igjen sterkt influert av det franske kultursosiologen Pierre Bourdieus studier av fotografiet som kulturell praksis.⁵

Modernitet og tradisjon er to mye brukte analytiske innfallsvinkler innen det etnologiske fagfeltet. Tradisjon kan forstås som en moderne oppfinnelse og settes ofte i kontrast til modernitet. Reiakvam mente at fotografiet kunne sees på som et uttrykk og hjelpemiddel for å håndtere en sammenveving av modernitet og tradisjon. Dette kalte hun et moderne, kulturelt konstruksjonsprosjekt med både moderne elementer og tradisjonselementer som byggesteiner. Ambisjonen til Reiakvam var hele tiden å tolke fotomaterialet slik at et bilde *fra* en tid samtidig blir et bilde *på* en tid.⁶ Disse tankene kan knyttes opp mot den etnologiske forskningstradisjonen innenfor kulturanalyse. En av hovedideene bak den etnologiske kulturanalysen er å avdekke og tolke menings- og symboldannelse i kulturens ulike bruddflater og felt.⁷ Dermed kan foto leses som kulturelle budskap, ikke bare som gode eller dårlig komponerte kunstneriske eller dokumentariske fotografier.

I et kulturanalytisk perspektiv trenger foto verken være rene avbildninger, eller god/dårlig kunst. Derimot kan en rekonstruksjon av den historiske kulturtradisjonen bidra til tolkninger av foto som kulturelle tidsbilder, for eksempel mytebilde på hverdagsliv, eller som symbol på familieintegrasjon. Slik kan man tolke ulike fotografiske praksiser som ulike kulturelle ytringer. Seinere i artikkelen skal vi studere noen av Julie Lunds fotografier for å lete etter eksempler på kulturelle ytringer. Før dette kan gjøres, må den kulturelle situasjonen Julie Lund befant seg i rekonstrueres. Vi må ta turen til Stavanger på slutten av 1800-tallet.

Borgerskapets fotografering i Stavanger

Stavanger vokste frem som en viktig sjøfartsby på 1800-tallet. I løpet av noen tiår utviklet byen seg fra å være en liten by med middelaldergater sentrert rundt den naturlige havnen, til å bli en moderne by. Da den økonomiske krisen rammet Stavanger i 1880-årene hadde byen nærmere 24000 innbyggere, og fram til 1920 ble befolkningen nærmest fordoblet. Hermetikk- og verkstedindustri dannet et viktig økonomisk fundament for byen fra 1890-årene, og byens grenser ble utvidet for å gi plass til den voksende bebyggelsen.

Stavanger fikk sine første fotografiske atelierer i løpet av 1860-årene, men den tunge økonomiske krisen som rammet Stavanger i 1880-årene reduserte antallet fotografiske atelierer til et fåtall.⁸ På denne tiden var fotografiet som medium allerede vel etablert i Norge. Tidlig i 1820-årene hadde franskmannen Joseph Nicepe framstilt fotografiske bilder, og Louise Jacques Daguerre hadde videreutviklet ideene hans. I 1839 ble metoden bak daguerrotypiet presentert for det franske vitenskapsakademiet. Det tok ikke lang tid før den nye oppfinnelsen spredte seg, kort tid seinere ble nyheten referert i norske tidsskrifter.

Norges eldste fotografi er sannsynligvis et bilde av et gateparti i Christiania,



Fig. 3: Vågen i Stavanger rundt 1900. Utbyggingen av kaifronten har startet.
Foto: Julie Lund/Stavanger Sjøfartsmuseum.

*Fig. 3: Stavanger harbour around 1900. The development of the quayside has already started.
Photo: Julie Lund/ Stavanger Maritime museum.*

tatt av Hans Thøger Winther i 1840.⁹ 1840 og 1850-årene blir gjerne betraktet som pionerårene innen norsk fotonhistorie, og var preget av noen få daguerreotypister som ofte måtte reise fra sted til sted for å kunne livnære seg. Prisen på daguerreotypiene var høy og markedet var derfor begrenset. I 1850-årene trengte nye fotografiske metoder seg frem, og erstattet raskt daguerrotypiet. De nye metodene førte til en ekspansjon av fotografiets utbredelse både sosialt og geografisk, samtidig som det førte til endringer av det billedmessige uttrykket.

I Europa tok den borgerlige kulturen form i løpet av 1700 og 1800-tallet. På en forenklet måte kan man si at borgerskapet profilerte seg i opposisjon til den gamle føydale eliten og til den voksende arbeiderklasse. I løpet av 1800-tallet ble stadig mer av den statlige og økonomiske makten i samfunnet forvaltet av borgerskapet og den nye middelklassen.¹⁰ På begynnelsen av 1800-tallet fantes det få muligheter for ugifte kvinner av borgerskapet og øvre middelklasse til å forsørge seg selv. Ugifte kvinner hadde en svak stilling i samfunnet og juridisk sett var de umyndige. De manglet formell utdanning og etter loven arvet de bare halvparten av hva brødrene gjorde. Å ta seg post som hushjelp eller husholderiske ville medføre et sosialt fall, og lovgivningen stengte for de fleste andre yrker. Etter hvert kom det likevel åpninger for borgerskapets kvinner i noen yrker, og

fotografyrket var et av dem. Roger Erlandson påpeker at det kvinnelige innslaget i fotografyrket var sterkt, dersom en sammenlikner med andre yrkesgrupper. Som eksempel viser han at av de 21 fotografene som var virksomme på Gjøvik frem til 1940, var 13 av dem kvinner.¹¹ Det er likevel ting som tyder på at bildet var annerledes i Stavanger. I følge tall fra Egil Henriksens studier av Stavangers tidligste fotografer var 3 av 70 fotografiske atelierer i Stavanger i årene 1853-1920 drevet av kvinner.¹² Dette er dersom man tar utgangspunkt i registrerte firmanavn fra denne perioden. Mange av firmanavnene overlapper hverandre, så det reelle tallet på fotografer var lavere. I en tidligere artikkel av Henriksen dukker også navnene til Dorothea Regine Arentz og Lina Bahr opp. Mellom 1864 og 1868 drev disse to damene fotofirmaet «Arentz & Bahr» i Hetlandsgaten 22.¹³

Henriksen har registrert to kvinnelige fotografer som næringsdrivende i Stavanger mellom 1853-1920, Dina Groth og Karen Henrichsen. Dina Groth hadde atelier i Kirkegaten 21 en gang mellom 1867 og 1876, og Karen Henrichsen drev atelier i Kongsgaten 29 og siden i Østervåg 26-28, fra 1901 til 1913. I tillegg har han registrert at Julie Lund var ansatt i forskjellige fotografiske forretninger på Vestlandet og fotograferte stavangermotiv.¹⁴ Når man forholder seg til disse tallene bør det tas høyde for at noen kvinner kan ha drevet forretning under navnet til en mannlig slektning eller ektemann.

Etnologen Tone Hellesund har forsket på enslige kvinner i Norge rundt 1900. Hun peker på at et av denne periodens paradokser for kvinner lå i den begrensede plass de hadde i familie og samfunnsliv. Samtidig gjaldt også modernitetens krav om å kjenne seg selv og om å realisere seg selv og sine talenter for dem. Dersom en kvinne ønsket frihet, selvstendighet og selvrealisering, var ikke ekteskapet med datidens krav om kvinnelig underordning en spesielt egnet institusjon.¹⁵

For mange kvinner var ønsket om å utrette noe intellektuelt, humanitært eller kunstnerlig uforenelig med ekteskapet.

I 1880-årene begynte for alvor



Fig. 4: Søstrene Julie Lund og Dagny Lund fotografert ca. 1900. Foto: Julie Lund/ Stavanger Sjøfartsmuseum.

Fig. 4: Julie Lund and her sister Dagny, ca. 1900. Photo: Julie Lund/ Stavanger Maritime Museum.

nye kvinneyrker som lærerinne, fotograf, retusjør og telegrafist å åpne for nye livsveier for kvinner av borgerskapet i Norge. Dette behovet for nye muligheter for sysselsetting falt sammen med veksten av den offentlige sektoren og statens behov for rimelig arbeidskraft.¹⁶ Som følge av dette fikk noen av de enslige borgerskapskvinnene rundt århundreskiftet mulighet til å skape seg et økonomisk uavhengig liv utenfor familiens rammer, uten fare for sosialt degradering.

De nye mulighetene for ugifte kvinner av borgerskapet førte til en mentalitet-sendring. Begrep som «gammel jomfru» forsvant, og de ugifte damene, frøknene eller peppermøene var tidens nye skikkelser. Det finnes ikke nok informasjon om Julie Lund til å vite om det var en bevisst tanke eller tilfeldigheter som gjorde at hun aldri giftet seg. I 1900 var hun 33 år, og folketellingen fra samme året viser at både hun og søsteren Dagny var yrkesaktive, ugifte og hjemmeboende hos foreldrene.¹⁷ Mange ugifte kvinner opplevde seg selv som representanter for «de nye kvinnene»; som deltagere i en historisk epoke hvor alt kunne forandres og hvor alt var mulig. Mange av disse kvinnene opplevde den ugifte stand som et godt alternativ til ekteskapet.

Familien Lund

Julie Lunds fotosamling kom i Stavanger Sjøfartsmuseums besittelse i 1981. Den består av 320 glassplatenegativer i svart/hvitt, samt et par prospektkort. Samlingen ble rensert og lagt i museets fotomagasin, og tidlig i 1990-årene var fotografiene ferdig registrert på manuelle fotokort. De fleste av bildene viste uidentifiserte personer, og det var så godt som ingen informasjon om hvor motivene var hentet fra.

Det er et velkjent problem ved mange billedarkiv at det ofte er knyttet få opplysninger til fotografiene som kommer inn til institusjonen. Ikke bare er det vanskelig å få identifisert avbildete personer og steder, men uten fotografens navn går man også glipp av mange opplysninger som kan hjelpe til med å tids- og stedfeste anonyme fotografier. I dette tilfellet var både navn og fødselsdato på fotografen kjent, og dermed kunne mange nyttige opplysninger som hentes ut fra primærkildene i Arkivverket sitt digitalarkiv. Spesielt har digitaliserte primærkildeavskrifter fra folketellingene fra 1865 og 1900 vært nyttige, men også avskrifter fra kirkebøker fra Stavanger Domkirke har vært til stor hjelp.¹⁸

Julie Augusta Wilhelmine Lund ble født den 19. juli 1867 i Stavanger og døpt mindre enn en måned seinere. Foreldrene hennes kom begge fra Skien, men de flyttet til Stavanger like før Julie ble født. Julie Lunds farfar, Christen Larsen Lund, var selveiende gårdbruker i Gjerpen kirkegjeld. I 1865 var Christer Lund enkemann og det var hans eldste datter, Elise Marie, som styrte husholdningen. Foruten hans tre voksne barn som alle bodde hjemme, besto husholdningen av to tjenestjenter, en kirkesanger og en ugift kvinne som hjalp til i huset. Denne kvinnen, Henriette Bertine Julie Høier, ble senere gift med Christen Lunds eneste sønn, Adolph.

Adolph Lund var 35 år i 1865, og ferdig med embetseksamen. To år senere

hadde han giftet seg med Henriette Julie Høier, de hadde bosatt seg i Stavanger, og deres første datter, Julie, hadde kommet til verden. Adolph Lund jobbet som adjunkt i skoleverket og familien bosatte seg etter hvert i Klinkenberggaten. Den 30. september 1883 sto Julie Lund konfirmant i Stavanger Domkirke, med karakteren «*Godt*» i kristendomskunnskap.

Julie var eldste datter i en søskenflokk på syv. Dagny Sofie var 5 år yngre og nest eldst, mens yngstebror Halfdan var hele 16 år yngre. Likevel tyder fotomaterialet som er igjen etter Julie Lund på at familien hadde tette bånd. I følge folketellingen i 1900 hadde både Julie og søsteren Dagny fått seg yrker som passet ugifte kvinner fra borgerskapet. Dagny jobbet som telefonistinne og Julie jobbet som retusjør. På dette tidspunktet hadde familien Lund flyttet til Løkkeveien. Alle de voksne barna var ugifte og bosatte hjemme hos foreldrene, bortsett fra den ene broren, Wilhelm, som studerte ved Universitetet i Oslo.

Fotografen Julie Lund

Det er uklart om Julie Lund bør betraktes som profesjonell fotograf eller som amatør. Håndverksloven av 1839 var svært liberal og satte ingen begrensninger for fotografens virke. Først i 1913 ble fotografene underlagt håndverksloven, og fram til dette kunne hvem som helst ta yrkestittelen fotograf. I løpet av 1860-årene ble det vanlig at fotografene etablerte seg i velutstyrte atelierer, og behøvet for assistenter og andre medarbeidere som retusjører økte. Dermed utviklet faget seg i praksis akkurat som andre håndverksfag.¹⁹

Julie Lund var ikke registrert som fotograf i Stavangers fotograflaug, dermed er det rimelig å kalle henne for amatørfotograf. Hun var heller ikke registrert med eget atelier og navnet hennes er ikke å finne i Egil Henriksens oversikt over «Fotografiske atelierer i Stavanger» fra 1853 til 1920,²⁰ selv om han har registrert at hun fotograferte i stavangerområdet. Det er mulig at Julie Lund kan ha hatt fotoatelier i foreldrenes bolig på Løkkeveien. Ettersom hun en periode var ansatt som retusjør for en av Stavangers fotografer, er det ikke utenkelig at hun har hatt tilgang til fremkalling og bruk av studio på denne måten.

Utvikling av fotoutstyret på slutten av 1800-tallet gjorde fotografiet som medium lettere tilgjengelig. Utviklingen av tørrplaten og rullefilm gjorde det lettere for amatører å ta bilder, for så å overlate fremkalling og etterbehandling til profesjonelle fotografer. I tillegg kom små, håndholdte kameraer med raskere objektiver på markedet. De ble populære blant amatørfotografer. Siden det finnes lite skriftlig dokumentasjon igjen etter Julie Lund, er det vanskelig å vite om hun definerte seg selv som profesjonell fotograf.

Dersom man tar utgangspunkt i det som er bevart av fotografisk materiale og av skriftlige dokumenter, vil man kunne hevde at hun fungerte som en profesjonell fotograf. Egil Henriksen definerer begrepet amatørfotograf som «*en som fotograferer for å delta i konkurranser og foreningsliv*».²¹ På bakgrunn av en slik definisjon var ikke Julie Lund en amatørfotograf. Hennes fotografiske arbeid var knyttet opp mot næringsvirksomhet, hun produserte både prospektkort, gårds-



Fig. 5: Et eksempel på hvordan retusj kommer fram når et svart/ hvitt glassplatenegativ skannes i farge. Foto: Julie Lund/ Stavanger Sjøfartsmuseum.

Fig. 5: An example on how retouch appears when a black and white glass negative is scanned in colours. Photo: Julie Lund/ Stavanger Maritime Museum.

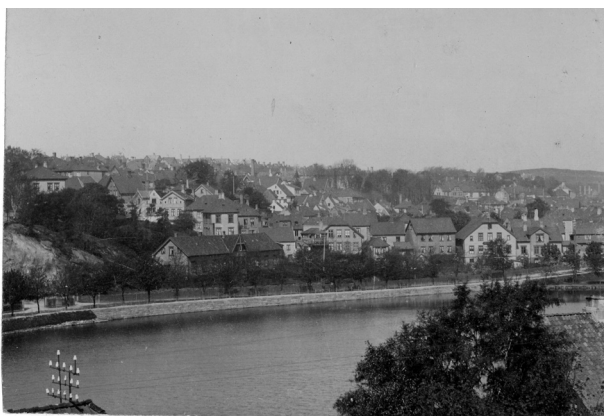


Fig. 6: Prospektkort som viser Breiavatnet i Stavanger. Fotografiet er sannsynligvis tatt mellom 1902-1904. Foto: Julie Lund/ Stavanger Sjøfartsmuseum.

Fig. 6: One of Julie Lund's postcards, depicting Lake Breia-vatnet in Stavanger, ca. 1902-1904. Photo: Julie Lund/ Stavanger Maritime Museum.

JULIE LUND

STAVANGER

ENERET.

bilder og atelierportretter for salg. Samlingen på Stavanger Sjøfartsmuseum inneholder bare et fåtall papirpositiver, men her kommer det til syne at hun var opptatt av å ivareta opphavsretten sin. Blant annet utgav hun prospektkort fra stavangerområdet som var tydelig merket med «Enerett Julie Lund» (se fig. 6).

Flere av negativene i Julie Lund samlingen er avfotograferte portrettfoto fra tyske magasiner fra 1880-årene. Det er lett å tenke seg at hun har hentet inspirasjon til motivvalg og lyssetting herfra. Når glassplatenegativene blir skannet i farge, kommer også retusjeringsarbeid som hun har utført på noen av glassplatene frem for dagen. Som nevnt har vi ingen informasjon om hvor Julie Lund lærte å fotografere. En mulighet er at hun har gått i lære hos en av byens fotografer, kanskje samtidig som hun lærte å retusjere foto.

Det er tydelig at hun har hatt kontakter med andre fotografer. Ut i fra det spinkle arkivmaterialet som Julie Lund etterlot seg, trer vennskapet med Florø fotografen Christoffer L. Berg tydelig frem.

Chr. L. Bergs fotografiske Atelier i Florø

Christoffer Berg hadde etablert seg som fotograf i Strandgaten i Florø rett før 1900 og fotograferte frem til ca. 1925. Han hadde gått i fotograflære i Dakota, USA og tok siden telegrafistutdannelse i England.²² Fra 1903 til omkring 1908 virker det som om Julie Lund har fotografert sammen med Berg i Florø-området. Byarkivet i Stavanger har en liten samling postkort fra Julie Lund som viser at hun var bosatt i Florø i dette tidsrommet, og at hun hadde mye med fotograf Berg å gjøre.²³ Korrespondanse fra slutten av juli 1903 viser at Julie Lund reiste sammen med fotograf Berg til Moldøen (Måløyna) i Nordfjord, muligens for å fotografere landskapsmotiver til prospektkort.

Kanskje slo Berg og Julie Lund seg sammen for å ta landskapsfotografier. På et postkort som Julie Lund sendte hjem til søsteren Dagny i Stavanger i september 1903, etter å ha vært i Florø i et par måneder, skrev hun at *«dette er det første kort vi har herfra»*.²⁴ Motivet viser utsikt over Florø og kortet er produsert av Chr. L. Bergs fotografiske atelier, Florø. Julie Lund kan ha lært seg atelierfotografering hos Berg, mens de begynte med landskapsfotografering og postkortproduksjon sammen. Som vi skal se seinere var både bakgrunnsteppe og gulvbelegg identiske i flere av Bergs og Lunds atelierfotografier, noe som kan tyde på at fotografiene er tatt i samme fotostudio. Det er likevel ting som peker mot at Julie Lund ikke nødvendigvis var en fullt betalt ansatt hos Berg. I samme postkort sendt til Dagny i september 1903 etterspurte hun penger som broren Wilhelm skulle sende, og ba om at Dagny sørget for at pengene endelig ikke ble liggende hjemme, men at de straks ble satt i banken. *«Pengene skal ikke brukes ennu»* skrev hun, men de måtte sendes rett i banken, og deres mor visste hvor bankboken hennes var.²⁵

Da fotograferingen ikke kastet nok av seg, fikk Berg seg jobb på Florø Kernerkontor. Han var gift med Pauline Skog, og sammen hadde de 4 barn som skulle forsørges. Fotoatelieret hans lå i 2. etasje i morens hus, og han fortsatte med fotografering ved siden av kontorjobben. Noen år før han døde avsluttet han forretningen og solgte alt utstyret sitt til fotograf Malvin Horne. Fotosamlingen og arkivet etter fotograf Berg ble oppbevart i mange år på loftet i Rådhuset i Florø, helt frem til den tyske okkupasjonsmakten trengte større lagerplass under andre verdenskrig og styrtet platene på sjøen.²⁶ Deler av Bergs fotosamling er fremdeles bevart ved Kystmuseet i Sogn og Fjordane.

Innledningsvis i artikkelen ble det pekt på at fotografiet ikke bare er avbildninger av en tid, men at det også kan leses som bilde på en tid. Nå har vi plassert Julie Lund inn i en historisk kulturkontekst. Hennes kulturlandskap var den borgerlige sfæren, men som ugift og yrkesaktiv hadde hun nok klare ønsker om individualitet og selvrealisering.

Neste skritt er å løfte fotografiene hennes fra å være kunstneriske eller dokumentariske avbildninger, til kulturelle budskap. Vi skifter blikk fra å se på fotografiene som bilder av natur til bilder på kultur. En tematisk gjennomgang av Julie Lunds fotosamling viser at det er tre motivtyper som særlig går igjen; gårds-

bilder, atelierportretter og foto fra den borgerlige sfæren. La oss starte med den første motivgruppen, gårdsbildene.

Gårdsbilder

Denne motivgruppen omfatter oftest mennesker avbildet utenfor gårdshusene sine. Bildene i Julie Lunds samling er hovedsaklig fra Jæren, og fra gårds- og boligområdene rundt Stavanger. Det kan virke som om Lund har tatt for seg områder på en systematisk måte, og at hun har vandret fra hus til hus og tilbudt fotografering. Flere av negativene er merket med etternavn eller stedsnavn. Slik oppsøkende virksomhet er kjent fra hele landet. Det var vanlig i tiårene etter 1900, og var et kjærkomment økonomisk tilskudd for fotografene. Samtidig krevde det god fysikk, for utstyret var tungt og måtte bæres, dersom man ikke hadde tilgang på bil eller hest. Vi kjenner til flere omreisende stavangerfotografer som fotograferte bygder og gårder omtrent på samme tid som Julie Lund. Både Rasmus Pedersen Thu og fotohuset Greve fotograferte i bygdene på Vest- og Sørlandet. Fotografen Anton Theodor Steinkopf-Wold tok mange gårds- og bygdebilder langs Vestlandskysten opp til Ålesundsområdet.



Fig. 7: Panoramafotografi fra Randaberg ca. 1920-1930. Foto: R. P. Thu/ Stavanger Sjøfartsmuseum.

Fig. 7: Panoramic picture of Randaberg, ca. 1920-1930. Photo: R. P. Thu/ Stavanger Maritime Museum.

En systematisk gjennomgang av Julie Lunds gårdsbilder kan gi inntrykk av at fotografiene følger en mal eller et standardoppsett. Fotografier av gårder er ofte tatt på avstand. Dette kan være fordi fotografen har ønsket å favne inn helheten av eiendommen i motivet. Gårdsbygninger, innmark, kyr eller hester var viktige momenter i fotografiet, i tillegg til familiemedlemmene. Tidlig på 1900-tallet hørte hesten til den offentlige sfæren, og når familier skulle fotograferes, ble hesten tatt med som prestisjeskapende innslag.

En familie fikk gjerne bare tatt dette ene fotografiet av seg selv, og da var det viktig at fotografiets motiv fremstilte familien på en måte som viste dem fra sin beste side. I forbindelse med den økende utvandring til Amerika, ble det vanlig å sende gårdsbilder til slektninger som hadde emigrert til USA. Slik kunne emigrantene beholde et fysisk minne om familiegården som de en gang hadde forlatt. Samtidig var det en fin mulighet for gjenværende slektninger til å vise frem en ny hest, et nytt tilbygg på gården eller en økende ungflokk. I følge Pierre



Fig 8: Gårdsbruket til Erik Eriksen på Tasta, fotografiet er tatt rett rundt 1900. Foto: Julie Lund/Stavanger Sjøfartsmuseum.

Fig. 8: Erik Eriksen's family outside their farm at Tasta, ca. 1900. Photo: Julie Lund/ Stavanger Maritime Museum.

Bourdieu var det ofte kvinner som opprettholdt kontakt med familiemedlemmer som bodde langt unna, og kanskje særlig med sin egen del av slekten. I likhet med å sende brev spilte fotografiet en rolle i en stadig aktualisering av slektningers kjennskap til hverandre.²⁷

Oddlaug Reiakvam har påpekt hvordan fotografisk tematisering kan understreke den klassemessige kontrasten mellom for eksempel selveier og husmenn. Gjennom representativ og gruppevis rangordnet posering av husholdet, kan billedmotivene vise en statusmarkering mellom herskap og tjenere.²⁸ På den andre side kan en tett, uformell oppstilling av en mor med en stor ungeflokk framfor en fattig grå stue bli stående som en slående kontrast til en slik rangordning.

I Julie Lunds motiver poserer ofte personene spredt foran huset, og det er lite som minner om borgerlige idealer om familien som en uatskillelig enhet. Det er noe konstruert over oppstillingene som gir inntrykk av at hun ikke bare utfører et oppdrag som fotograf, men at hun også har et ønske om å fylle motivet med estetikk og spenning. De avfotograferte personene ser ofte avslappet og lystige ut. Bildene gir ikke inntrykk av at de er preget av det alvor og høytidelighet som fotografering gjerne ble forbundet med på denne tiden.

Fig. 8 viser et motiv hvor gårdbrukerfamilien har blitt stilt opp på linje et



Fig. 9: Familien Petersen på Øvre Tasta, fotografert rundt 1900. Foto: Julie Lund/ Stavanger Sjøfartsmuseum.

Fig. 9: Petter Petersen's family outside their farm at Upper Tasta, ca. 1900. Photo: Julie Lund/Stavanger Maritime Museum.

stykke fra våningshus og låve. Gamlefar sitter litt tilbaketrukket på en stol, og gårdshunden hviler foran føttene hans. Alle er kledd opp i søndagsklær, bonden selv har panamahatt og mørk dress, den yngste kvinnen har hvit bluse og sidt skjørt, og den andre kvinnen er kledd i svart sid kjole. Det er ikke gjort noe forsøk på gruppering av de oppstilte, og de framstår som likeverdige medlemmer av husholdet. Fotografiet gir inntrykk av en velholdt gård, med hvitmalt våningshus og solide steingarder som skiller mellom innmark og utmark. Vi kan anta at de syv kyrne som så tilforlateglig gresser til høyre i motivet er alle kyrne som finnes på gården, og at de har fått en bevisst plassering i motivet. Det samme har hesten som står spent opp for karjolen utenfor våningshuset.

Glassplatenegativet er merket med Erik Eriksen, Tasta, og en gjennomgang av folketellingen fra det som i 1900 var Hetland kommune gir oss litt mer informasjon om de avbildede. Gårdbrukeren het Erik Eriksen, og gårdsbruket lå på Nedre Tasta. Den gamle mannen i motivet var pensjonist Erik Eriksen d. e, og de to kvinnene var Erik Eriksens kone Gunnhild Bertilsdatter og hans ugifte søster Gurina Eriksdatter. Både Erik Eriksen, søsteren og konen ble født i 1860-årene, og vi kan derfor anta at fotografiet er tatt rett rundt 1900.

Fig. 9 viser et gårdsbilde som er tatt på nært hold. Det er våningshuset og

familien som skal fanges inn. Våningshuset er hvitmalt og velholdt, men i forhold til fig. 8 ser det ut som om utmarken ligger nærmere huset. Det er heller ingen beplantning rundt våningshuset. De avbildede framstår som tydelig arrangert, ytterst til høyre i motivet sitter et gammelt ektepar. Ved døren står et par til, dette er gårdbrukeren selv og konen hans. Foran dem sitter de tre minste barna, og til venstre i motivet står de tre eldste barna oppstilt. Dette fotografiet var på trykk i Stavanger Aftenblad i 1982, og dermed fikk museet inn opplysninger om de avbildede. Glassplatenegativet er merket med navnet *Petter Petersen, Dusevig*, og et av hans barnebarn tok kontakt med museet og bidro til identifisering. Navnet hans fantes likevel ikke i folketellingen fra 1900, her dukket gårdbrukeren opp som Pitter Pittersen. I følge protokollavskrifter fra denne folketellingen var han gårdbruker, fyrvokter og fisker, og gården lå på Øvre Tasta i daværende Hetland kommune. Hans yngste datter, Jakobine Pittersen, var født i 1896, og vi finner henne midt i motivet, stående i mørk kjole ved siden av søstrene Othilie og Bertine. Hun ser ut som hun kan være 5-6 år gammel, og vi kan derfor anta at også dette gårdsbildet er tatt rett etter 1900

I tillegg til de landlige gårdsbildene, finnes det et par mer urbane fotografier som følger samme motivoppbygning. Det er ofte fotografier av kvinner i typisk



Fig. 10: Gatemotiv fra Stavanger. Fem ukjente kvinner i døråpningen. Foto: Julie Lund/ Stavanger Sjøfartsmuseum.

Fig. 10: Street motif from Stavanger. The five young women are unknown. Photo: Julie Lund/ Stavanger Maritime Museum.

middelklassestrøk, gjerne oppstilt med barn utenfor husene sine. Det ligger et litt tilfeldig preg over motivene, klesdrakt og positur gir inntrykk av at disse fotografiene speiler hverdagsliv, ikke høytid. Mannen er ikke med i disse motivene, kanskje fordi han ikke er hjemme? Det kan tyde på at fotografen har dukket opp midt på dagen, uten å ha annonsert om det på forhånd. Prisen på et foto kan ha vært lav nok til at kvinnen har kunnet si ja uten å diskutere det med mannen sin. Det er også en del fotografier av hus uten mennesker i motivet.

Atelierportretter

Atelierinteriørene ble bygget opp for å skape illusjoner om et perfekt borgerlig liv. Slik kunne også folk fra de lavere samfunnsklassene få en følelse av det borgerlige fellesskapet ved å la seg avfotografere inn i en borgerlig setting. Interiøret i fotoatelierer rundt 1900 var preget av iscenesatt kunstig natur. Atelierrinteriøret hadde gjerne bakgrunnstepper med motiver som knauser og berg, palmer, frodige hager og balustradar. Disse motivene hadde vært på mote siden 1880-årene, og holdt seg til begynnelsen av 1920-årene, da en mer funksjonalistisk stil gjorde seg gjeldende.

I tillegg til ulike bakgrunnstepper, besto gjerne selve fotokroken av et gulvbelegg som heller ikke var gjenstand for hyppig utskifting. Det fantes også ulike typer gjenstander som kunne settes inn i motivet, alt etter hvilken stemning fotografen ville at fotografiet skulle uttrykke. Det kunne være kulisser som benker og hagemøbler for å gjenskape stemningen av et sommerlig hageselskap, skigardsimitasjoner og ski for å fremheve en vinterlivets gleder, eller stoler og sofaer som kunne illudere interiør fra et borgerlig hjem.

Før fotografiets tidsalder var det å få malt portrett av seg selv en luksus som bare de kondisjonerte hadde råd til. Den fotografiske praksisen gikk gjennom en rask utvikling på 1800-tallet, prisene sank og tilgjengeligheten økte. På slutten av 1800-tallet var det å gå til fotografen ikke lenger en skikk som var forbeholdt borgerskapet, og det ble vanligere at folk fra både arbeider- og middelklasse gikk til fotograf for å markere høydepunkter i livet.

Fig. 11 viser et portrett av to ukjente unge damer i helfigur, hvor borgerlige kvinneidealer som renhet og uskyld kommer til uttrykk i motivet. Kvinnene kan være rundt 20 år og er barhodede med oppsatt hår. Den mørkhårede kvinnen sitter på en plysstrukket stol, og lener seg fortrolig mot skulderen til den stående kvinnen. Blikket hennes er drømmende og rolig. Den andre kvinnen lener seg også mot den sittende kvinnen, dette er med på å understreke det tette båndet som en kan tenke seg at eksisterer mellom disse to kvinnene. Det er nærliggende å tenke seg at kvinnene kan være søstre eller nære venninner.

Den stående kvinnen har et muntert uttrykk i ansiktet og et begynnende smil. Dette er med på å fremheve den lyse, lette atmosfæren som preger motivet. I tillegg er begge kvinnene ikledd lyse sommerkjoler med puffermer som rekker til albue. På hendene har de begge lange, lyse hansker. Den stående kvinnen har i tillegg en sammenslått vifte som henger fra en snor i livet på kjolen.



Fig. 11: To ukjente unge damer i hvite sommerkjøler. Foto: Julie Lund/ Stavanger Sjøfartsmuseum.

Fig. 11: Two unidentified young women in white summer dresses. Photo: Julie Lund/ Stavanger Maritime Museum.



Fig. 12: Atelierfoto av en liten gutt ved siden av en hagebenk. Foto: Julie Lund/ Stavanger Sjøfartsmuseum.

Fig. 12: Studio photo of a young boy standing next to a garden bench. Photo: Julie Lund/Stavanger Maritime Museum.

Denne sommerlige atmosfæren blir igjen forsterket av et bakgrunnstepp med hageillustrasjon. Dette bakgrunnsteppet går igjen på mange av Julie Lunds atelierportretter, og er også det samme som finnes på noen av fotograf Bergs portrettbilder fra Florø. Venstre side av bakgrunnsteppet forestiller en murtrapp med en bred, buet plattning. Herfra går det ytterligere noen trinn ned til hagen. Langs trappen går et klassiskinspirert geledd som ender opp i en lav søyle med en liten vase på toppen. Bak dette geledet er det malt trær med lette blader som kranser inn bakgrunnsteppet på begge sider. Også her er referansene til borgerkapets velpleide hager med flotte plener og vakre trær og blomster.

I andre fotografier er selve bakgrunnsteppet mindre viktig, og andre utsnitt av det samme teppet kommer med i motivet. Fig. 12 viser et motiv som har det samme bakgrunnsteppet som vi så i fig. 11. Dersom vi titter nøye, ser vi den buete delen av murtrappen bak benken som gutten lener seg mot. Også i dette motivet kan tydelige paralleller trekkes til borgerlige idealer. Gutten på bildet er iført en mørk matrosdress og har på seg en sommerlig stråhatt. Samtidig ser det ut som om matrosdressen er i største laget, den er for lang på armene og er stappet godt oppi kortbuksene. Kanskje har matrosjakken blitt lånt av en storebror eller annen slektning i anledning fotograferingen? Det er ikke sikkert at det var ofte gutten på bildet fikk gå i matrosdress. Han ser alvorlig og litt stiv ut, blikket hans utstråler en viss skepsis. Dette motivet har alle de samme elementene av borgerlighet i seg som fotografiet av de unge kvinnene. Både bakteppet med hagemotivet, klesdrakt og hagebenken skal være med på å skape en illusjon av det borgerlig landskap. I tillegg kan man se gulvbelegget til fotoatelieret, og dette skaper et brudd i med den sommerlige hageillusjonen som de andre elementene bygger opp om.

Dette gulvbelegget er også synlig i mange av Julie Lunds atelierportretter og kan gi en viktig pekepinn på hvor fotografiene er tatt. Etter å ha foretatt en sammenlikning av portretter fra Julie Lunds samling og noen portretter tatt av fotograf Berg i Florø, viser det seg at flere av motivene har samme bakgrunnstepp og samme gulvbelegg. Det kan være en tilfeldighet, men ettersom vi allerede vet at Julie Lund og fotograf Berg hadde nær kontakt gjennom flere år, og at de hadde en form for fotografisk samarbeid i Florø, er dette en god indikasjon på at disse fotografiene er tatt i det samme fotografiske atelieret. Vi har sett at fotograf Berg drev sitt eget atelier i Strandgaten i Florø i begynnelsen på 1900-tallet, og det er derfor mest sannsynlig at fotografiene er tatt her.

Fig. 13 og 14 er tatt av fotograf Berg, og man ser tydelig det samme bakgrunnsteppet med den buete trappen og det rutete gulvbelegget som går igjen i Julie Lunds motiver. Alle de tre personene på de to fotografiene er identifisert, og kom fra Bremanger kommune i Sogn og Fjordane.

Selv om det er sannsynlig at Julie Lunds atelierfotografier kan være tatt i Bergs atelier i Florø, er det vanskelig å slå fast om det faktisk er hun som er fotografen bak dem. I motsetning til Chr. Bergs fotografier (fig. 13 og 14), finnes det ingen positivkopier av Julie Lunds atelierfotografier som viser at hun har



Berg *FLORÖ.*



Berg *FLORÖ.*

Fig 13 og 14: To av fotograf Bergs atelierfotografier fra Florø ca. 1900. Det først fotografiet viser Peder Bergeson Rise (f. 1868) fra Rise i Bremanger. Fotografi nummer to viser Martin Bremnes og Eli (f. Dyrstad) Bremnes fra Dyrstad i Bremanger. Foto: C. Berg/Fylkesarkivet i Sogn og Fjordane.

Fig. 13 and 14: Two of Photographer Bergs' studio pictures from Florø, ca. 1900. On the left we see Peder Bergeson Rise (born 1868) from Rise in Bremanger. The second picture shows Martin and Eli Bremnes from Dyrstad in Bermanger. Photo: C. Berg/ The County Archive of Sogn og Fjordane.

opphavsretten. Likevel er det mest nærliggende å anta at Julie Lund hadde med seg negativene til fotografier hun selv hadde tatt, da hun reiste tilbake til Stavanger etter Florø-oppholdet sitt.

Fig. 15 viser en annen type atelierportrett som det finnes en del av i Julie Lunds samling. Den portretterte sitter med overkroppen vridd mot venstre og med ansiktet i profil. Bakgrunnen er helt uten den staffasjen vi har sett på de forgående portrettene og gir et enkelt, men sterkt inntrykk. Disse portrettene bærer et mer funksjonalistisk preg og kan være tatt mellom 1910-1917.

Fig. 15: Atelierfotografi av en ukjent ung dame. Foto: Julie Lund/ Stavanger Sjøfartsmuseum.

Fig. 15: Studio picture of an unidentified young woman. Photo: Julie Lund/ Stavanger Maritime Museum.



Den borgerlige intimsfæren- interiørfotografier og familiebilder

Familiefotografier bygger på et fortrolig forhold mellom fotograf og objekt og innebærer et helt annet tillitsforhold enn det ordinær oppdragsfotografering gjør. Den siste hovedkategorien i Julie Lunds fotosamling er en blanding av interiørbilder og familiefotografier.

Et fellestrekk er at de fleste motivene bærer preg av komposisjon og posering, og at få av motivene virker som tilfeldige eller spontane *snap-shots*. Et annet gjennomgående inntrykk er at den tekniske kvaliteten på fotografiene er god. Siden den bevarte negativsamlingen etter Julie Lund bare består av 320 negativer, kan man tenke seg at dette skyldes at dårlige og uinteressante negativer på et tidspunkt har blitt sortert bort og kassert.



Fig. 16: Muntert sommerlig selskap i en hage. Henriette Julie Lund nr. 2 fra venstre. Foto: Julie Lund/ Stavanger Sjøfartsmuseum.

Fig. 16: A group of cheerful people in a summer' Henriette Julie Lund is second from left. Photo: Julie Lund/ Stavanger Maritime Museum.



Fig. 17: Samme motiv, men er det de samme menneskene? Noen har kommet til, noen er borte og noen har byttet plass. Julie Lund står til høyre i motivet. Foto: Julie Lund/ Stavanger Sjøfartsmuseum.

Fig. 17: The same motif as the previous picture with some re-arrangements. New people have appeared, some have disappeared and some have changed their place. Julie Lund is standing to the right in the picture. Photo: Julie Lund/ Stavanger Maritime Museum.

Få av Julie Lunds fotografier er like lekne og humoristiske som fig. 16 og 17. Her er det en klar komposisjon og intensjon som ligger bak valg av motiv. Vi gjenkjenner Julie Lunds mor i fig. 16, og Julie Lund i fig. 17. Hver for seg er det ikke noe spesielt med motivene, men når de sees sammen blir det klart at det ligger en intensjon bak komposisjonen.

Fotografiene er tatt i en sommerlig hage. Bakgrunnen dannes av bjørke- og rognebærtrær, og i forgrunnen er det blomsterbed. I fig. 16 ser vi fra venstre tre personer som sitter på en benk. De tre gamle på benken bidrar til å skape en rolig stemning i fotografiet. I fig. 17 sitter den gamle konen og mannen med samme stoiske ro, men den lattermilde unge damen i lys sommerkjole som sitter midt i mellom dem, ser ut som hun akkurat har dumpet ned på benken. Foran ripsbusken midt i motivet sitter en dresskledd yngre mann med et lurt smil om munnen. Bak ripsbusken står nok en ung mann i dress og panamahatt. Plasseringen til begge de yngre mennene fremstår som komponerte og underlig. Den dresskleddede mann midt inne blant busker og trær ser malplassert ut, det er som



Fig. 18: Interiør med familieportretter stilt opp på stuebordet. Foto: Julie Lund/Stavanger Sjøfartsmuseum.

Fig. 18: Still-life from a sitting room. The family portraits are placed visibly on the table. Photo: Julie Lund/ Stavanger Maritime Museum.



Fig. 19: Interiør fra en stue, Henriette Julie Lund leser Aftenposten. Foto: Julie Lund/Stavanger Sjøfartsmuseum.

Fig. 19: Still-life from a sitting-room. Henriette Julie Lund is reading the newspaper. Photo: Julie Lund/ Stavanger Maritime Museum.

om han har dukket rett opp fra krattet. Samtidig er det tre personer som verken har byttet plass eller positur i de to fotografiene, de sitter som frosset. Det er som om fotografen ønsker å få betrakteren til å se på bildet med nye øyne. Ved første blick legger en kanskje ikke merke til at det er noe rart med motivet, det er først når en ser de to bildene i forhold til hverandre at en merker hvordan personene har skiftet plass.

Dersom man setter familiefotografering som praksis inn i en sosio-kulturell kontekst, kan sammenhenger mellom familie- og samfunnsstrukturer avdekkes. Det borgerlige tidsbilde på 1800-tallet var preget av modernitetens raske skiftninger. Samfunnet bar preg av industrialisering og av borgerskapets framvekst.

En sentral konsekvens av modernitetens tidsalder var at tid ble organisert på en ny måte.²⁹ Oppfinnelsen av det mekaniske uret førte til at så godt som alle samfunnslag tok del i den samme sosiale organiseringen av tid. I følge den svenske etnologen Orvar Löfgren var motsetningen mellom produksjon og ikke-produksjon, eller mellom arbeid og fritid, en av de viktigste grunnstrukturene i det samfunnssystemet som ble bygget opp i løpet av 1800-tallet.³⁰

Oddlaug Reiakvam peker på at den borgerlige intimsfærens tid er fritiden,



Fig. 20: To unge par med mødre i en park tidlig på våren. Fra venstre Caroline & Halfdan Lund, Henriette Julie Lund, Hanna Landås Egenæs, Ragnvald & Bergit Lund. Foto: Julie Lund/Stavanger Sjøfartsmuseum.

Fig. 20: Two young couples with mothers in a park on an early spring day. From left to right: Caroline & Halfdan Lund, Henriette Julie Lund, Hanna Landås Egenæs, Ragnvald & Bergit Lund. Photo: Julie Lund/ Stavanger Maritime Museum.

og at intimsfærens rom eller sted er hjemmet.³¹ Slik kan man si at familiehjemmet var hovedarenaen for det borgerlige verdensbilde, og den viktigste tiden var fellestiden familien tilbringer sammen i fellesaktiviteter. I dette miljøet var det strengt definert hvilke rom som var egnet som arena for fotografier. Stue, spisestue og hall ble regnet som representative rom. Fra rundt 1900 og fremover ble hjemmet som begrep visualisert gjennom stuen eller salongen. Rent funksjonelle rom som kjøkken eller soverom var tabu for motivvalg.

Hjemmet var både den fysiske rammen rundt den borgerlige familien, og arena for det nære familielivet. Den idealtypiske kjernefamilien var strukturert rundt den patriarkalske farsfigurens sosiale identitet. Mannen definerte utesfæren, mens kvinnen definerte innesfæren. Dette skille mellom det offentlige og det private medvirket til at hjemmet kunne ha en funksjon både som scene og tilfluktssted. Hjemmet ble en scene der familien kunne vise frem sin velstand og sin sosiale posisjon, og den representative funksjonen økte.³²

Da Bourdieu ga ut sin studie av amatørfotografen tidlig i 1960-årene, kalte



Fig. 21: Familien Lund rundt 1900. Bakerst fra venstre ser vi Dagny og Julie. Foran fra venstre sitter antagelig Wilhelm og Lauritz, så følger Henriette Julie Høyer Lund, Ragnvald og Halfdan. Foto: Julie Lund/ Stavanger Sjøfartsmuseum.

Fig. 21: Family photography of the Lund siblings with their mother, ca. 1900. In the back from the left: Dagny and Julie. The two men sitting to the left are most likely Wilhelm and Lauritz. The others, from right to left are: Henriette Julie Høyer Lund, Ragnvald and Halfdan. Photo: Julie Lund/ Stavanger Maritime Museum.

han fotografering som sosial praksis for *Un art moyen*,³³ altså en form for mellomkunst, en middelmådighet som inneholder en estetikk som bør gripes sosialt. Bourdieu mente at det private foto alltid er del av en mer omfattende aktivitet, en del av selve hendelsen. Dette er i motsetning til den profesjonelle fotografens produksjon av formelle og offisielle bilder, som er løsrevet fra handlingssammenhenger i det private livet.³⁴

Det å fotograferer familien er en av hjemmets kulturelle riter hvor familien både er subjekt og objekt på samme tid. Fotograferingen gir uttrykk for, og forsterker den høytidsfølelsen som familien skaper for seg selv. Derfor gjør behovet for fotografier og behovet for å fotograferer seg gjeldende med stadig sterkere ettertrykk, desto mer integrert gruppen er og desto mer hendelsen er preget av integrasjon.³⁵ Familien iscenesetter seg selv som institusjon ved å fotograferer kulturelle riter som familien selv setter pris på, som høytider, forlovelser, og fritidsaktiviteter.

Allerede i korrespondansen fra 1903 er det ting som tyder på at Julie Lund



Fig. 22: Deler av familien Lund, tatt en gang mellom 1910-1917. Fra venstre ser vi Henriette Julie Høier Lund, og sønnene Ragnvald, Halfdan med to barn på knærne, og antagelig Lauritz og Wilhelm. Foto: Julie Lund/ Stavanger Sjøfartsmuseum.

Fig. 22: Members of the Lund-family, ca. 1910-1917. From left to right: Henriette Julie Høier Lund with her sons; Ragnvald, Halfdan with two children on his lap, and most likely Lauritz and Wilhelm. Photo: Julie Lund/ Stavanger Maritime Museum.

ikke er frisk, og dette går igjen i flere av postkortene hun sender til familien. Det siste kortet hun sendte fra Florø i september 1908 var til frøken Lina Egenæs i Stavanger. Familien Egenæs var omgangsvenner med Lund-familien, og Julies bror Ragnvald giftet seg med pleiedatteren Bergit Landås. I postkortet ba hun Lina om å skrive et langt brev med nytt hjemmefra Stavanger, fordi hun er syk og «trenger den oppmuntring der ligger i et brev».³⁶ Her opphører de skriftlige sporene som Julie Lund etterlot seg. Vi vet likevel at hun fortsatte med å fotografere. Selv om ingen av negativene hennes ble datert, kan man se hvordan familiemedlemmene eldes på fotografiene, og hvordan de yngre brødrene etter hvert gifter seg og stifter familie.

Familieportrettet av Lund-familien (fig. 22) kan være av de seinere fotografiene Julie Lund tok. Fotografiets bakgrunn kan tyde på at fotograferingen ikke foregikk i et regulært atelier. Bakgrunnen til venstre er flat og hvit, mens til høyre i motivet virker det som om et hvitt laken er hengt opp som et improvisert bakteppe. Negativet bærer ingen spor av retusj, så det er mulig at det ikke gjorde

noe at bakgrunnen ikke var helt slett. Julie Henriette Lund sitter til venstre i motivet, og kan se ut som om hun er rundt 70 år. Også de fire brødrene ser tydelig middelaldrene ut, og kan være i slutten av 30-årene. Fotografiet er sannsynligvis tatt mellom 1910 og 1917, og de to små guttene på Halfdan Lunds fang er nok de første barnebarna i familien. Hvorfor Dagny Lund ikke er med på fotografiet, vites ikke. Ei heller hvorfor Julie Lund ikke har stilt seg opp sammen med resten av familien. I oktober 1917 døde først Julie Lunds mor, og 26. desember samme år døde også Julie Lund. Både mor og datter var på dette tidspunktet bostatt i Løwoldsgate. Det kan være mulig at de bodde hos Hanna Landås Egenæs i Løwoldsgate nr. 4. Hun var svigermor til Ragnvald Lund, og går igjen på mange av Julie Lunds fotografier.

Julie Lund er ikke nevnt i Susanne Bonges bok «Eldre norske fotografer» fra 1980, og det finnes heller ikke spor av henne i andre bøker om norske fotografer. Derimot er hennes yngre bror Wilhelm Kristen Lund (1877-1931) nevnt i Bonges bok. Han var utdannet lektor og jobbet i mange år som konservator ved Trøndelag Folkemuseum. I løpet av årene 1908-1931 skal han ha tatt mer enn 2000 fotografier for museet.³⁷

Fotosamlingen etter Julie Lund er *en* blant utallige små og anonyme samlinger som befinner seg rundt om på landets museer og arkiver. Selv om det i utgangspunktet er registrert få opplysninger om mange av disse samlingene, har et poeng med denne artikkelen vært å vise at mye informasjon kan leses ut av fotografiene likevel.

I utgangspunktet var fotosamlingen etter Julie Lund en «taus» samling med historiske fotografier. Hvert fotografi var fylt med historisk mening, i den forstand at det inneholdt historisk informasjon om hvordan mennesker, hus og gateløp hadde sett ut innenfor en forholdsvis definert tidsramme. De ulike motivene har hatt en illustrativ verdi, men har ikke blitt sett i en sammenheng. Ved å gå systematisk igjennom samlingen har vi fått et nytt helhetsbilde av den. Det viste seg at flere personer gikk igjen i motivene, og at de fleste lot seg identifisere som familiemedlemmer eller venner av familien. Dessuten gjorde gjennomgangen av samlingen at sammenhengen mellom Julie Lund og fotograf Bergs atelierfotografier fremsto tydelig. Sist, men ikke minst har Julie Lund vært ansett som amatørfotograf, hovedsakelig fordi hun ikke eide sitt eget fotoatelier. Hun har heller ikke har annonsert sine fotografiske tjenester i særlig grad. I denne artikkelen har vi sett at Julie Lund drev fotografisk næringsvirksomhet. Hun har både drevet med produksjon av prospektkort og salg av gårdsbilder. Samlingen hennes består også til en stor grad av atelierfotografier. Dersom vi går ut i fra at Julie Lund selv tok alle atelierfotografiene som befinner seg i samlingen hennes, er det liten grunn til at hun ikke bør få sin fortjente plass blant Stavangers tidlige fotografer.

Kilder

- Berggren, Britt: Da Kulturen kom til Norge. Oslo 1994.
- Bonge, Susanne: Eldre norske fotografer. Bergen 1980.
- Bourdieu, Pierre: Photography. Polity Press, California 1990.
- Bourdieu, Pierre: Kultursociologiska texter. I utvalg av Donald Broady & Michael Palme. Stockholm 1994.
- Ehn, Billy & Löfgren, Orvar: Kulturanalys. Malmö 1997.
- Erlandson, Roger: Pass nu paa! Nu tar jeg fra hullet! Om fotografiens første hundre år i Norge- 1839-1940. Forlaget Inter-View 2000.
- Frykman, Jonas & Löfgren, Orvar: Det kultiverte mennesket. Oslo 1994.
- Giddens, Anthony: Modernitetens konsekvenser. København 1994.
- Hellesund, Tone: Den norske peppermø. Om kulturell konstituering av kjønn og organisering av enslighet 1870 – 1940. Universitetet i Bergen 2002.
- Henriksen, Egil: «Fra kuriositet til etablert håndverk. Fotografiets historie i Stavanger til 1880-årene». I: *Stavanger Museum. Årbok 1992*. Stavanger 1993 s. 85-168.
- Henriksen, Egil: «Portrett, illustrasjon og dokumentasjon». I: *Stavanger Museum. Årbok 1993*. Stavanger 1994 s. 91-170.
- Reiakvam, Oddlaug: Bilderøyndom- røyndomsbilde- Fotografi som kulturelt tidsuttrykk. Oslo 1997.
- Reiakvam, Oddlaug: *Etnologi av hjertans lyst. Artiklar og forelesninger*. Forlaget folkekultur, Bergen 1997.
- Risa, Lisabet: Rasmus Pederson Thu – reisefotografen, friluftsfotografen og atelierfotografen http://arkivverket.no/webfelles/sas/fotograf_thu/framside1.htm 29.02.2008
- Tobiassen, a Helene: På talfot med fotografiene våre. Spartacus Forlag 1995.

Andre Kilder

- Arkivverket: Folketellingene fra 1865, 1875 og 1900:
www.digitalarkivet.no
- Kirkebøker fra Stavanger kirkegjeld: www.arkivverket.no
- Byarkivet i Stavanger: Julie Lunds postkort, arkivnummer 1993/2:1-8
- Stavanger Sjøfartsmuseum: Julie Lunds fotosamling, fotoarkivnummer ST.S 1981/11:1-323
- Fylkesarkivet i Sogn og Fjordane:
Fotograf C. Bergs fotografier, arkivnr. SFFf100042.105318 og SFFf100042.103866

Illustrasjoner

- Fig. 1 ST.S 1981/11:251
- Fig. 2 Byarkivet i Stavanger 1993/2:8
- Fig. 3 ST.S 1981/11:214
- Fig. 4 ST.S 9181/11:67
- Fig. 5 ST.S 1981/11:191
- Fig. 6 ST.S 1981/11:323
- Fig. 7 ST.S 2007/22:53
- Fig. 8 ST.S 1981/11:133
- Fig. 9 ST.S 1981/11:146
- Fig. 10 ST.S 1981/11:7
- Fig. 11 ST.S 1981/11:73
- Fig. 12 ST.S 1981/11:38
- Fig. 13 SFFf100042.105318
- Fig. 14 SFFf100042.103866
- Fig. 15 ST.S 1981/11:237
- Fig. 16 ST.S 1981/11:207
- Fig. 17 ST.S 1981/11:206
- Fig. 18 ST.S 1981/11:301
- Fig. 19 ST.S 1981/11:180
- Fig. 20 ST.S 1981/11:300
- Fig. 21 ST.S 1981/11:244
- Fig. 22 ST.S 1981/11:255

Noter

- 1 Byarkivet i Stavanger 1993/2: 1-8.
- 2 For eksempel har Egil Henriksen gitt en grundig oversikt over fotografiets historie i Stavanger fra 1842-1920 i to artikler publisert i Stavanger Museums årbok (1992 og 1993), og Lisabet Risa har skrevet artikkel om fotografen Rasmus Pedersen Thu,
http://www.arkivverket.no/webfelles/sas/fotograf_thu/fremside2.htm.
- 3 Jmf. Tobiassen, Anna Helene: På talefot med fotografiene våre. Spartacus 1995.
- 4 Se Reiakvam, Oddlaug: Bilderøyndom – røyndomsbilde. Fotografi som kulturelle tidsuttrykk. Oslo 1997.
- 5 Se Bourdieu, Pierre: Photography. Polity Press 1990.
- 6 Reiakvam, Oddlaug: Bilderøyndom – røyndomsbilde. Fotografi som kulturelle tidsuttrykk. Oslo 1997 s. 53.
- 7 Se f.eks Frykman, Jonas & Löfgren, Orvar: Det kultiverte mennesket. Oslo 1994 s. 11f, og Ehn, Billy & Löfgren, Orvar: Kulturanalys. Malmø 1997
- 8 Henriksen, Egil: «Portrett, illustrasjon og dokumentasjon» I: Stavanger Museums årbok 1993. Stavanger 1994, s. 93.
- 9 Erlandson, Roger: Pass nu paa! Nu tar jeg fra hullet! Om fotografiens første hundre år i Norge – 1839-1940. Forlaget Inter-View 2000, s. 36.
- 10 Frykman, Jonas & Löfgren, Orvar: Det kultiverte mennesket. Oslo 1994 s. 14.
- 11 Erlandson, Roger: Pass nu paa! Nu tar jeg fra hullet! Om fotografiens første hundre år i Norge- 1839-1940. Forlaget Inter-View 2000, s. 179.
- 12 Henriksen, Egil: «Portrett, illustrasjon og dokumentasjon» I: Stavanger Museums årbok 1993. Stavanger 1994, s. 158f.
- 13 Henriksen, Egil: «Fra kuriositet til etablert håndverk. Fotografiets historie i Stavanger til 1880-årene». I: Stavanger Museum. Årbok 1992. Stavanger 1993, s.160.
- 14 Henriksen, Egil: «Portrett, illustrasjon og dokumentasjon». I: Stavanger Museums årbok 1993. Stavanger 1994, s 158ff.
- 15 Tone Hellesund: Den norske peppermø. Om kulturell konstituering av kjønn og organisering av enslighet 1870- 1940. Universitetet i Bergen 2002, s. 111.
- 16 Ibid s. 109.
- 17 1900- tellingen for Stavanger kommune. Arkivverket: www.digitalarkivet.no
- 18 Se Arkivverket: www.arkivverket.no og www.digitalarkivet.no
- 19 Henriksen, Egil: «Fra kuriositet til etablert håndverk. Fotografiets historie i Stavanger til 1880-årene». I: Stavanger Museum. Årbok 1992. Stavanger 1993, s 87.
- 20 Henriksen, Egil: «Portrett, illustrasjon og dokumentasjon». I: Stavanger Museum. Årbok 1993. Stavanger 1994, s. 158f.
- 21 Ibid s. 126.
- 22 Bonge, Susanne: Eldre norske fotografer. Bergen 1980, s. 58.
- 23 Byarkivet i Stavanger 1993/2:1-8.
- 24 Ibid.
- 25 Ibid.
- 26 Bonge, Susanne: Eldre norske fotografer. Bergen 1980, s. 58.
- 27 Bourdieu, Pierre: Kultursociologiska texter. I utvalg av Donald Broady & Michael Palme. Stockholm 1994.
- 28 Reiakvam, Oddlaug: Bilderøyndom – røyndomsbilde. Fotografi som kulturelt tidsuttrykk. Oslo 1997, s. 89.
- 29 Jmf. Giddens, Anthony: Modernitetens konsekvenser. København 1994.

- 30 Löfgren, Orvar: Følelsens forvandling. I: Frykman, Jonas & Löfgren, Orvar. «Det kultiverede mennesket». Oslo 1994, s. 25.
- 31 Reiakvam, Oddlaug: Bilderøyndom- røyndomsbilde- Fotografi som kulturelt tidsuttrykk. Oslo 1997, s. 171.
- 32 Ibid s. 171.
- 33 Se Bourdieu, Pierre: Photography. Polity Press, California 1990.
- 34 Reiakvam, Oddlaug: Bilderøyndom- røyndomsbilde- Fotografi som kulturelt tidsuttrykk. Oslo 1997, s. 175.
- 35 Jmf. Bourdieu, Pierre: Kultursociologiska texter. I utvalg av Donald Broady & Michael Palme. Stockholm 1994.
- 36 Byarkivet i Stavanger 1993/2: 1-8.
- 37 Bonge, Susanne: Eldre norske fotografer. Bergen 1980, s. 270.

”Here I stand in solitary grace...”**– About the Stavanger photographer Julie Lund.***Summary*

Stavanger Museum was one of the first institutions in the region to engage in the preservation of photographs along with the State Archive of Stavanger, the City Archive of Stavanger and the archive of MHS (The School of Mission and Theology). The museum has been receiving and preserving photo collections of regional and national importance since the 1960s. Up to now, little research has been carried out on Stavanger’s earliest photographers, and even less on Stavanger’s female photographers from the early 20th Century. This article is an attempt of abstracting knowledge from a *tacit* photo collection, where little information exists either about the photographer or the objects of her photographs. Stavanger Maritime Museum received the glass negative collection of Julie Lund (1867-1917) in 1981. The title of the article refers to a note Julie Lund wrote on a post card, depicting herself, that she sent to a friend in 1904, but at the same time it offers a description of a middle-aged, unmarried woman who tried to make a living as a photographer in Stavanger in the early 20th Century.

This work presents a cultural analytical approach. One of the main scopes of ethnological cultural analysis is to detect and interpret how meaning and symbols occur within different layers and raptures of culture. Photographic images can be read as cultural messages, not solely as more or less well-composed artistic or documentary photographs. A reconstruction of the historical-cultural tradition offers a contribution to interpreting photographs as cultural pictures of an era, for instance as mythical pictures of everyday life, or as symbols of family integration. The late Norwegian ethnologist Oddlaug Reiakvam was concerned with how photographic meaning is a cultural construction. She was strongly influenced by the French sociologist, Pierre Bourdieu, and his studies on photography as a cultural practise. The works of these scholars offer the theoretical framework for this article.

The first step in analyzing Julie Lund’s photographs was to reconstruct her cultural setting, which was in the upper-middle class in Stavanger around 1900. Sources from the National Archives of Norway provided information about Julie Lund and her family, and both the photographer and her photographs could be placed into a bourgeois cultural context. Photography was one of very few socially acceptable ways of making a decent living for an unmarried woman of the bourgeoisie in the late 19th Century. I presumed that Julie Lund was an amateur photographer, but after going through her photos and the scarce documentation sources about her life, it became clear that she produced photos for sale: prospect cards, outdoor pictures of local farms as well as regular studio photo-

graphs. Also, I found that she worked with the photographer, Chr. Berg, in Florø in Sogn og Fjordane county for several years.

The second step was to analyse the photo collection. My intention was to lift the pictures out of a purely artistic or documentation setting and into a cultural historical context where they could be read as symbols of an era. Three main categories were found and analysed: farm pictures; studio portraits; and bourgeois still-life photos and family photos.

Julie Lund's photo collection is only one of many small and tacit collections in museums and archives. Although our knowledge about these collections is scarce, there is still a lot of cultural-historical information that can be read out of these photographs.