

Fotografiet i Samfundets Tjeneste

lysbilledforedraget som Kommunikativt Medium

Pedersen, Michael Haldrup; Haldrup, Wibeke

Published in:
Kulturstudier

DOI:
[10.7146/ks.v9i2.111709](https://doi.org/10.7146/ks.v9i2.111709)

Publication date:
2018

Document Version
Også kaldet Forlagets PDF

Citation for published version (APA):
Pedersen, M. H., & Haldrup, W. (2018). Fotografiet i Samfundets Tjeneste: lysbilledforedraget som Kommunikativt Medium. *Kulturstudier*, 9(2), 107-136. <https://doi.org/10.7146/ks.v9i2.111709>

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain.
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact rucforsk@kb.dk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Michael Haldrup. Professor mso i Performance Design, Roskilde Universitet og leder af forskergruppen Visuel Kultur og Performance Design (VISPER). Har skrevet artikler og bøger om visuel kultur og hverdagsliv (bl.a. *The Family Gaze* (Tourist Studies, 2003) og *Tourism, Performance and the Everyday* (Routledge, 2010. Begge med J. Larsen). Fra 2009–17 leder af Roskilde Universitets faglige museumsnetværk RUCMUS og aktuelt projektleder af to projekter om museumsformidling som del af det NORDEA/VELUX-finansierede projekt *VORES MUSEUM* (2016–20).

Wibeke Haldrup. Museumsinspektør og mediearkivar ved Nationalmuseet, Nyere Tid og Verdens Kulturer. Tidligere publikationer om billedet som materiel udtryksform blandt andet i Nationalmuseets Arbejdsmark (2005). 2016–18 ansvarlig for indsamling, registrering og digitalisering af Nationalmuseets indsamling af lysbilledforedrag fra firmaet V. Richter.

Keywords: Fotografi, visuel dannelse, massemedier, lysbilledforedrag

FOTOGRAFIET I SAMFUNDETS TJENESTE

Lysbilledforedraget som Kommunikativt Medium

I starten af det 20. århundrede begyndte lysbilledforedrag at erstatte og supplere anskuelsestavler og lokale materialesamlinger som pædagogisk-didaktisk middel i de danske skoler, og lysbilledforedraget vandt også udbredelse som kommunikativt medie i forskellige foreningssammenhænge, hvor omrejsende foredragsholdere illustrerede deres beretninger med livagtige gengivelser af situationer, steder og objekter på lærredet. Som sådan havde anvendelsen af lysbilleder en langt mere social og massekommunikativ karakter end fx det professionelle eller det personlige fotografi.

I denne artikel vil vi søge at stille skarpt på denne særlige karakter af lysbilledforedraget som kommunikativt medium. I dette er vi inspireret af den britiske visuelle sociolog Gillian Rose som for nyligt har argumenteret for nødvendigheden af at anlægge et bredere analytisk blik på brugen af billeder som kommunikative medier, snarere end at fokusere på deres motiver. I modsætning til tidligere tiders fokus på tekstuelle og semiotiske tilgange til læsning af billeder har særligt antropologiske og etnografiske tilganges indtog i den visuelle sociologi betydet en øget opmærksomhed på at

„...the intersection of visual culture and ‘visual research methods’ should be located in their shared way of using images, since in both, images tend to be deployed much more as communicational tools than as representational texts.“¹

Rose understreger her menneskers visuelle kultur som et centralt medium for at producere sociale og kulturelle relationer såvel som forskelle. Det får hende til at foreslå en forskydning af fokus i analyser af fotografiers rolle i vores visuelle kultur, fra et fokus på relationen mellem den afbillede scene (produktionskontekst) og billedet, til relationen mellem billede og brugskontekst. Snarere end at interessere sig for motiv og (oprindelses)kontekst forskydes fokus i stedet til dets effekter og virkninger.² Publikumsrelationen skal tænkes ind, både i forhold til, hvordan vi læser billedets *komposition*, den *teknologiske* medialisering, det indgår i, og den *socialitet* læsningen af det, foregår indenfor.³

I en dansk sammenhæng har den fotografihistoriske diskussion især samlet sig om udvikling og brug af det mere professionelle fotografi i form af det professionelle portrætfotografi, kunsthåndværket, reklame- og pressefotografiet, samt ekspeditionsfotografier⁴ og af amatør-fotografiets udbredelse og forbindelse til hverdagslivet⁵ suppleret af enkelte fortrinsvis teoribaserede læsninger af fotografiets rolle i en visuel mediekultur.⁶ Derimod har der været et mere begrænset empirisk fokus på den type visuelt *massemedie* som f.eks. lysbilledteknologien er udtryk for. Overfor f.eks. distribuerede papir og celluloid-bårne samlinger af visuelle eksempler som i arkivet eller i det fotografiske album, udgør lysbilledforedraget en anden type materialitet, bygget op omkring en triangulær relation mellem billede, det sociale rum, det vises i, og publikum. Som Rose beskriver andetsteds, følger konventionerne for lysbilleders anvendelse en overordentlig ensartet form,

1 Rose, Gillian 2007, s. 24.

2 Rose, Gillian 2007, s. 12.

3 Ibid., s. 22–23.

4 Se f.eks. Kleivan, Birna Marianne: „Det eksotiske nord – Fotografier fra Grønland 1854–1940“ i Sandbye, Mette (red) 2004, s. 126–149.

5 Larsen, Jonas og Sandbye, Mette (red.) 2013.

6 Fausing, Bent 1999.

og det er dette medieformat – *lysbilledheden* – som Rose med en lidt kunstig omskrivning kalder det, vi er nødt til at indfange for at forstå lysbilledforedraget som kommunikativt medie:

„[T]he speaker stands in front of the audience, the slides are projected in a darkened room on a wall or screen also facing the audience, and the speaker speaks about them. This scenario contains three elements the intersection of which (...), produces a visual image's effect: the image, its audiences and its space of display. I'm not then going to pay attention to any slide display in particular. Instead I want to consider the effects of the use of slides in general – their slideness if you like. What happens when the lights are dimmed and the projector at the back starts whirring and glowing images appear?.“⁷

I foråret 2016 forestod Nationalmuseet et udredningsarbejde vedrørende Dansk Skolemuseums samling, som grundet museets ophør, blev gennemgået og fordelt mellem danske museer og Danmarks Institut for Pædagogik og Uddannelse, AaU. I den forbindelse blev en omfattende samling af lysbilleder, overvejende fra firmaet V. Richter, gennemgået.⁸ Dette materiale udgør en enestående mulighed for at reflektere over lysbilledforedragets karakter og rolle som kommunikativt massemedie. Materialet har formet tusinder af skolebørns bevidsthed om Danmark og verden i perioden fra 1910'erne til 1950'erne: om Danmarks historie, geologi, fauna, flora, produktionsliv, folkestyre, offentligt liv, hverdagsliv og meget mere. Også andre lysbilledsamlinger er dukket op i de senere år. I Det Kongelige Danske Geografiske Selskabs arkiv findes en del lysbilleder med såvel danske som udenlandske motiver.⁹ Lysbillederne blev formentligt anvendt i foredragssammenhænge i regi af selskabet. Ligeledes i 2016 blev en lysbilledserie fra firmaet V. Richter, indeholdende et usigneret foredrags-manuskript, skrevet af en medarbejder ved Teknologisk Institut, overdraget fra Orø Museer til Nationalmuseet. I

7 Rose, Gillian 2003, s. 214.

8 I Richter, V., 1940 beskriver stifteren selv, hvordan lysbilledforedraget indtil ca. 1905 primært blev produceret og distribueret af store handelshuse, og tog udgangspunkt i turistdestinationer og geografiske ekspeditioner. Systematisering, og udbredelse af seriernes tema (fx danske landskaber og personligheder) var derfor fra starten fokusområdet for Richters virksomhed. Foruden Richters egen beskrivelse af sin virksomhed, findes der kun meget lidt omtale af firmaet. Lennart Weber kommer til samme konklusion i tidsskriftet *Objektiv*, hvor han beskriver et lille udvalg af Richters lysbilleder (Weber, Lennart 2015, s. 23–24). En kort biografi om Vilhelm Pagh Richter findes på boghandlerforeningens hjemmeside baseret på Andreas Dolleriis: „Danmarks Boghandlere“ bd. IV.

9 Fotografierne indgår i Det Kongelige Danske Geografiske Selskabs arkiv, som siden 2010 har været opstillet på Nationalmuseet som et selvstændigt arkiv, der ejes af selskabet selv, men plejes af Nationalmuseet. I arkivet findes blandt andet breve, dagbøger, regnskaber, kort og foredragsmanuskripter. Derudover indeholder arkivet over 70.000 fotografier.

2018 modtog Nationalmuseet yderligere 15 æsker med lysbilleder fra den jødiske skole Carolineskolen i København. Og fra det nu nedlagte Danmarks Fotomuseum returneredes en større samling lysbilleder. Fraregnet lysbillederne i Det Kongelige Danske Geografiske Selskabs arkiv, der indgår i en separat samling, består Nyere Tid og Verdens Kulturers samling nu af i alt 7443 lysbilleder, hvoraf 2011 er håndkolorerede. Lysbillederne stammer som sagt overvejende fra firmaet V. Richter.¹⁰ Nogle er bevaret som hele serier i trææsker, andre er enkeltbilleder og andre igen indgår som lysbilleder på (26) båndfilm. Der er bevaret 10 manuskripter, der medfølger hele serier, samt 6 medfølgende meddelelsesbøger, hvor foredragsholderne opfordres til at notere seerantal ved forevisningerne.

I denne artikel vil vi med inspiration fra Rose's opdeling af billedbrugens tre modaliteter – komposition, teknologisk medialisering og socialitet – og med udgangspunkt i V. Richters lysbilledserier søge at forstå disse som udtryk for et særligt medieformat og diskutere, hvordan relationen mellem billedernes komposition og materialitet, lysbilledforedragets medieformat og anvendelseskonteksten kommer til udtryk.¹¹ Inspireret af denne analytiske opdeling vil vi forsøge en læsning af lysbilledforedraget som del af en (masse)mediemæssig visuel kultur. Vi vil indledende præsentere, tilfældigt udvalgte, men karakteristiske, eksempler på det visuelle materiale, som indgår i serierne, med fokus på deres produktion og komposition. Dernæst vil vi diskutere lysbilledforedragets særtræk som visuelt medie, og endelig vil vi perspektivere Richters billeder i forhold til de institutionelle og organisatoriske rammer for den brugskontekst de indgik i, særligt i skoleundervisningen, i første halvdel af det 20. århundrede.

En verden af billeder: V. Richters lysbilledserier

Motivkredsen i de mange lysbilleder fra andre lande end Danmark favner bredt: folkeliv, arkitektur, landskabstyper, råvarer, produktion og meget andet. På den ene side skildrer billederne det fremmedartede; hvordan mennesker uden for Danmark i udseende og påklædning adskiller sig fra danskere, og hvordan husbygning, byliv og landskaber varierer. Her følger billederne de generelle konventioner for afbildninger af eksotiske og fremmedartede livsformer, folketyper og

10 Øvrige distributører (og fotografer), der er repræsenteret i samlingen, er fra København: Fotomagasinet A/S, „Projektion“ (Verdelin), Fotografisk Handelshus Budtz Müllers Eftf., Kongsbak & Cohn, Kgl. Hoffotograf Elfelt, Nordisk Fotokompagni. Og fra det øvrige Danmark: Gunnar Mogensen, Silkeborg, Fotograf Scharling, Thisted, N.A. Møller Nicolaisen, Vejle samt Dansk Båndfilm A/S. Fra udlandet: Unger & Hoffmann A.-G. (Dresden), Richard Rosch (Dresden), E.A. Seemann (Leipzig), Th. Benz(?) (Stuttgart), Georg Westermann Verlag (Braunschweig), Seerstern Lichtbilder, Nordstedts Bildband, Newton & Co (London) samt T. Enami (Yokohama).

11 Edwards, Elizabeth 2012 og Rose, Gillian 2007.



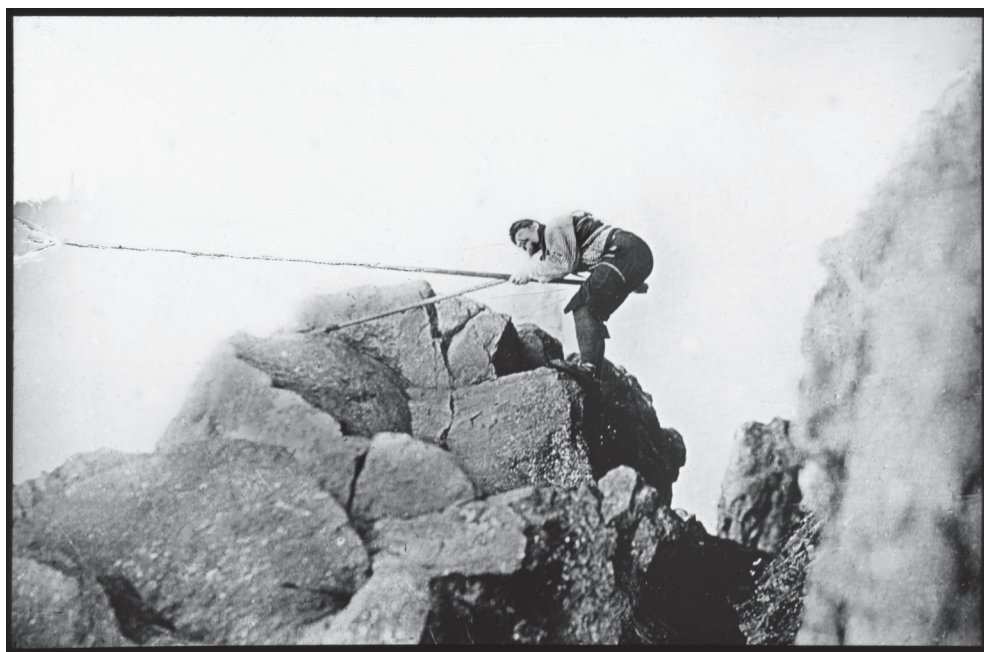
Figur 1. Der hugges for (Det Kongelige Danske Geografiske Selskab).

landskaber, som var udbredte i det tidlige 20. århundrede.¹² På den anden side skildres ofte netop det, der er fælles for hele jordens befolkning. Overalt ser man den moderne verdens fremmarch overalt på kloden udgøre et fremtrædende motiv. Det gælder for såvel Danmark, som USA, Vesteuropa, Afrika og Asien i form af motoriserede transportmidler og industriel fabrikation. I det følgende vil vi kort præsentere 10 karakteristiske billeder, med henblik på at vise typiske kompositionstræk og diskutere den produktionsproces billederne har gennemgået.

En dansk bonde er i færd med at høste korn fra sin mark med en le. Kornet bølgner i harmonisk samklang med de vide horisonter, den øvrige spredte bevoksning og det fritgående dyrehold. Harmonien understreges af en skyfri himmel. Sceneriet udspiller sig på et lysbillede med titlen: *Der hugges for*. Det er håndkoloreret i rolige farver, så helheden forekommer idyllisk (figur 1) En fotograf har forevigt det maleriske øjeblik, der fanger landmanden midt i en bevægelse. Måske med et klapkamera, der egner sig fortrinligt til rejsebrug og cykelture, som der står i en vejledning i fotografering fra 1900-tallets første halvdel.¹³ Det forekommer dog

¹² Schwartz, Joan M. 1996.

¹³ Cohen, Siegfried & Co, (udateret), s. 6.



Figur 2. *Fuglefanger* (Orø Museer).

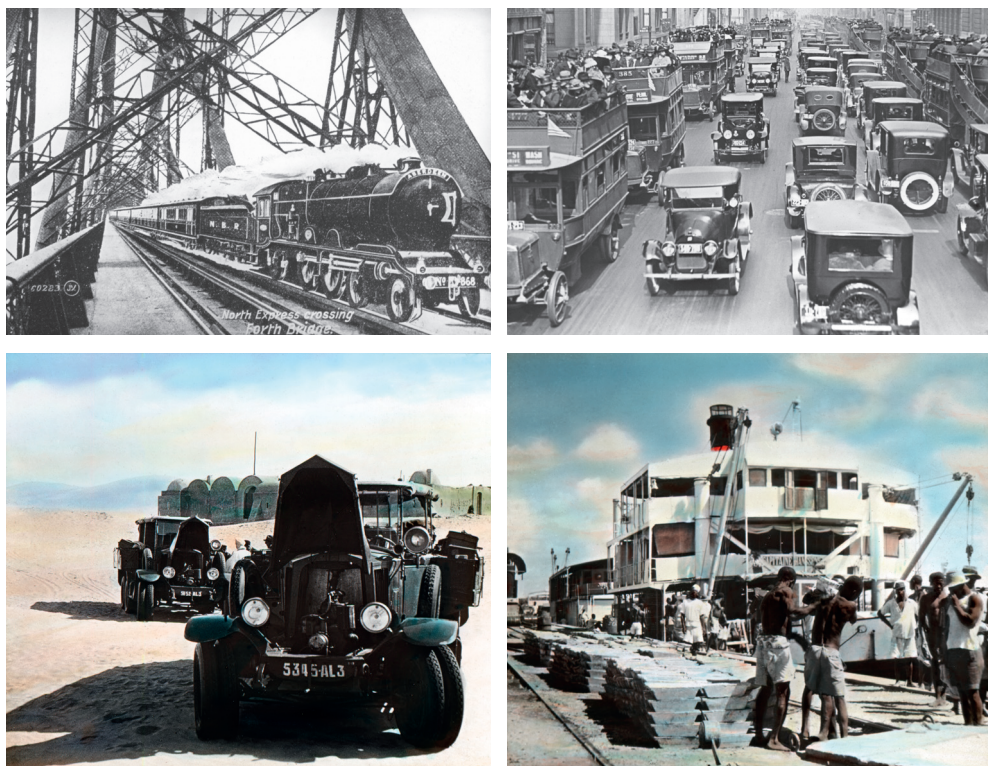
usandsynligt at det harmoniske sceneri, med sine skarpe linjer og synlige kontraster, er optaget med et håndholdt klapkamera som et datidens snapshot. Det er muligvis optaget med et stativkamera, der dog ikke egner sig til optagelser af bevægelse, som der står i samme vejleder,¹⁴ så landmanden må formentlig holde svinget med leen til optagelsen er i hus. Lysbilledet optræder i et katalog over skolemateriel fra det danske firma V. Richter fra 1926. Her indgår det i en serie: *V. Olssons hjemstavnsbilleder til iagttagelsesundervisning*. Serien består af 44 lysbilleder fordelt på bl.a. emnerne: Kornhøst, Høhøst, og Forskellige husdyr.¹⁵

En færøsk fuglefænger balancerer på en klippe, mens han strækker sig så langt, han kan, indover stenene med sit net i hånden. Naturen, som han nærmest går i et med, er barsk, som han der balancerer på en knivsæg mellem liv og død, mellem himmel og jord, i tillid til at linen holder (figur 2). En fotograf har forevigt fuglefængerens midt i en bevægelse. Det farefulde øjeblik virker dog iscenesat. Det antyder de skarpe linjer og synlige kontraster. Lysbilledet optræder i samme katalog over skolemateriel fra 1926. Her indgår det i serien: *Færøerne*, der har de ældre elever i skolernes geografiundervisning som målgruppe.¹⁶

14 Ibid., s. 6–7.

15 Richter, V. 1926:1, s. 16. I kataloget optræder Lysbilledserien igen, i et udvalg, i serien *Danmarks Næringsliv*, under *Lysbilleder til Geografiundervisning* (s. 36). Denne gang med undertitlen *Landbrug*. Samme lysbillede anvendes altså i flere sammenhænge, som her til geografiundervisning, der henvender sig til en ældre målgruppe. Det vil derfor være forkert at konkludere, at fotografiernes komposition, stil og farvelægning er valgt med henblik på bestemte målgrupper.

16 Ibid., s. 41: *Lysbilleder til Geografiundervisning, Færøerne, Fuglefanger*.



Figur 3. Øverst. Eksprestoget passerer broen og Trafik i New York (Fifth Avenue). Orø Museer & Dansk Skolemuseum
Nederst: Ørkenbiler i Sahara og Tinbarrer i havnen ved Stanleyville. Belgisk Congo. Det Kongelige Danske Geografiske Selskab & Dansk Skolemuseum.

De to lysbilleder illustrerer begge menneskets fysiske arbejde i og med naturen for at skaffe sig føden. Tematikken om dette universelt menneskelige vilkår er gennemgående for lysbilledserierne i V. Richters katalog fra 1926. De teknologiske fremskridt, der præger samtiden, får dog også plads i de mange serier, der præsenteres: Et højhastighedstog buldrer over Forth Bridge, en skotsk jernbanebro af høj ingeniørkunst. I New Yorks gader trænges biltrafikken. Lokomotivet, automobilen og motorskibet er fascinerende eksempler på, at der er fart over det moderne samfund, ikke blot i Vesteuropa og USA, men også i Congo, hvor travlt beskæftigede arbejdere losser motorskibe med varer og i Marokko, hvor jeeps underlægger sig ørkenen (fig. 3). Ligeledes med fødevarereproduktion og – industri, hvor roefabrikation på Lolland og danske kornmarker kan finde paralleller i appelsinplantager og silkefabrikation i henholdsvis Algeriet og Japan og således indikerer såvel forskelle som ligheder mellem Danmark og verden (fig. 4).

Fotografier på glasplader af den type som her er gengivet, blev opfundet i slutningen af 1840'erne og i de kommende mange årtier blev de brugt ligeligt af fotografer, som negativer, og af offentligheden i form af diapositiver, enten til direkte



Figur 4. Øverst: Sukkerfabrik og Kornmarken. Begge Det Kongelige Danske Geografiske Selskab.
Nederst: Orangelund (Algier) og Spinding af silke (Japan). Begge Dansk Skolemuseum.

ophæng i vinduer – et vinduesbillede – eller til lysbilleder.¹⁷ De første kendte diapositiver er brødrene Langenheims lysbilleder fra 1848. Brødrene var indehavere af et amerikansk fotoatelier, W.F. Langenheim, grundlagt tidligt i 1840'erne. I 1851 udstillede de deres lysbilleder – *fotografiske laterna magica billeder* – på verdensudstillingen i Crystal Palace i London. Lysbillederne brillerede ved deres øgede skarphed. Men især det faktum, at lysbillederne kunne forstørres og reflekteres på en skærm, gav „lysbilledshowet“ sit internationale gennembrud, idet offentlige fremvisninger blev en indbringende forretning.¹⁸

Kommercialiseringen af lysbilleder hang derfor uløseligt sammen med udviklingen af masse- og populærkulturen i 1800-tallets anden halvdel. Epicenteret for produktion af lysbilleder blev Paris. I starten blev de produceret som en sekundavare – et biprodukt af de finere stereoskopbilleder. Et beskadiget stereoskopbillede kunne let deles i to, hvoraf den ene halvdel da blev anvendt som lysbillede.

17 Timby, Kim 2016, s. 7 og Budtz Müllers EFTF. 1917, s. 92–94.

18 Timby, Kim 2016, s. 9–10.

Produktion af lysbilleder var billige, og efterspørgslen som sagt stor. Anvendelsesmulighederne var mange, fra det rent underholdende, der bl.a. førte til de første omrejsende „biografer“, til det videnskabelige, hvor f.eks. mikroskopbilleder kunne forstørres, og afsløre ting, mennesket ikke kunne se med det blotte øje. I slutningen af 1800-tallet kunne europæiske lysbilledproducenter reklamere med deres store udvalg, der kunne omfatte op til 10.000 billeder.¹⁹

I 1900-tallets første årti havde skoleforlaget Brinkmann og Richter taget det nye massemedie til sig. Nogle af de tidligste lysbilleder i Dansk Skolemuseums samling består af to glasplader, klæbet sammen med sort papir i kanten og med en strimmel hvidt, hvorpå firmanavnet Brinkmann og Richter står skrevet. Vilhelm Pagh Richter solgte i december 1911 skoleforlaget til Brinkmann (herefter Brinkmann Forlag og Skolematerielhandel) og etablerede Richters Skoleforlag og Lysbilledanstalt. I 1916 voksede firmaet, da han overtog det oprindelige skoleforlag fra Brinkmann. I Kraks fagregister under lyskopiering reklamerer V. Richter, Knabrostræde 10, med de over 10.000 billeder, der udlejes og forevises, og hvortil hører illustrerede kataloger.²⁰ Skønt skolerne nok var den primære indtægtskilde, rettede Lysbilledanstalten sig mod et større marked.²¹ Et supplementsbind fra V. Richters Lysbilledforlag indledes: „Lysbilledserier/som egner sig til fremvisning i foreninger, skoler og hjem“. ²² Og lysbillederne kunne da også lejes enkeltvis, så en foredragsholder kunne komponere sin egen serie. Et appendiks til vinterkataloget fra 1926 har titlen: *Lysbilledserier/med forklarende tekst/som/udlejes/til skoler og foreninger*.²³ Af de „Almindelige Lejebetingelser“ på første side fremgår det, at „Lejeafgiften for Skoleserier og enkelte Billeder udenfor Serierne er 12 Øre pr. ukoloreret Billede og 15 Øre pr. koloreret Billede“. ²⁴

Fotografiernes stil og komposition var naturligvis afhængig af de tekniske muligheder og begrænsninger, der var til rådighed på dette tidspunkt. I Siegfried Cohen & Co's *Illustreret vejledning i fotografering* anvises således stribevis af tekniske overvejelser, som det er sandsynligt at også fotograferne bag lysbillederne i V. Richters billeder måtte tage i betragtning. Motiv og kameratype hang sammen og der var flere kameratyper at vælge imellem, alt efter formålet: magasinkamera, klappkamera, stereoskopkamera, stativ- og bælgkamera eller ferrotypkamera.²⁵ Re-

19 Ibid., s. 7–24.

20 KRAK Fag-Register for Danmark, VII – 1751.

21 Af Richters egen beskrivelse (Richter, V., 1940) fremgår at serierne i udgangspunktet blev udviklet til brug i skolerne, men i forbindelse med 1. verdenskrig søgte man at udbrede anvendelsen til andre sammenhænge, da kommunale bevillinger til ny teknologi her var vigende.

22 Richter, V. 1939.

23 Richter, V. 1926:2.

24 Ibid.

25 Ferrotypkameraet „... benyttes især paa Markeder, ved Folkeforlystelser etc.“. Med kameraet kan man fremstille positiver direkte på karton eller blikplade og fremkaldelse og fiksering kan foregå i samme bad og på få minutter. Optagelserne kaldes derfor „Minutfotografering“. Cohen, Siegfried & Co (udateret), s.7.



Figur. 5. *Orangelund, Algier. S/H og Håndkoloreret. Begge Dansk Skolemuseum.*

sultatet af optagelsen påvirkedes af fotografens valg af objektiv, af vejret, af tidspunktet på dagen, af årstiden, af motivets farvesammensætning samt af afstanden. Anvendelsen af belysningstabeller og afstandsskalaer angav derfor, hvordan optagelsen skulle foregå, så et motiv gjorde sig bedst muligt. Fotografiets endelige udtryk blev også skabt i efterbehandlingen. Forskellige fremkaldervæsker og fikseringsbade, udskylning og tørring af negativerne gav varierende resultater. Fremstillingen af positiver krævede bestemte teknikker, og for de lysbilleder, som indgik i Richters serier, var mulighederne for forstørrelse, toning og håndkolorering virkemidler, som har spillet en central rolle i produktionsprocessen for de enkelte fotografier (fig. 5). I Lærernes Lysbilledforenings beretning fra 1932 fremhæves det f.eks., at indførelsen af lysbilleder i undervisningen havde betydet en meget stor forøgelse af det billedmateriale skolerne havde til rådighed. Blot det at få lov til at se billederne glædede børn og lærere, men på trods heraf så var fascinationen af det nye medie delvist overskygget af de problematikker, som knyttede sig til billedernes tekniske og æstetiske kvalitet, særligt hvad angår kolorering af lysbillederne:

„Endelig er der Spørgsmaalet om Kolorering, men det er ogsaa mere vanskeligt, end man i Almindelighed antager. En meget stor Del af Foreningens nyanskaffede Billeder er kolorerede, men man ønsker endnu flere, og det er jo ogsaa ganske naturligt, idet et smukt koloreret Billede i højere Grad vil vække Elevernes interesse end det tilsvarende ukolorerede; men det er desværre kun faa, der kan kolorere Lysbilleder tilfredsstillende. T. Enami i Yokohama kan gøre det, og herhjemme kommer Frk. Richter meget nær dette Ideal, men fra disse to til den næste er der et stort Spring....“²⁶

Når der lægges så meget vægt på koloreringen, skyldes det, som det fremhæves ovenfor, billedernes evne til at „vække elevernes interesse“. Netop denne mulig-

26 Beretning om Lysbilledforeningens Virksomhed – I Anledning af dens 20-årige Bestaaen 1932, s. 5.

hed for at „genoplive“ lysbilledforedragets scener i klasseværelset gennem håndkolorering var efterspurgt og én af forklaringerne på, at kolorering i starten af det 20. århundrede blev et værdsat håndværk, som tilbød et fast arbejde til mange, fortrinsvis kvindelige, billedkunstnere.²⁷ Og her besad firmaet V. Richter en klar konkurrencefordel i efterbearbejdning af de enkelte billeder, da Vilhelm Richters søster Astrid var porcelænsmaler på Den Kongelige Porcelænsfabrik og stod for håndkoloreringen af firmaets lysbilleder.²⁸

Interessen for det færdige resultats effekter som illustrative eksempler hang også sammen med det æstetiske ideal som lysbillederne fulgte. Dette var i hovedreglen en pictorialistisk æstetik, hvor det gode motiv defineredes som naturalistisk, harmonisk, romantiserende og idylliserende.²⁹ Inspirationen blev hentet i malerkunsten, og pictorialismen blev især dyrket af amatørfotografer med kunstneriske ambitioner. Et fællestreik for pictorialisterne var, at en stor del af bestræbelserne på at perfektionere billederne foregik gennem det efterfølgende arbejde i mørkekammeret. Dette fokus på efterbearbejdningen af fotografierne var særligt centralt ift fabrikationen af håndkolorerede dias. Denne praksis opstod i Japan i slutningen af det 19. århundrede med Yokohama-skolens „colorister“ som de førende. I Vesten blev håndkolorering i første omgang brugt som et middel til at farvelægge daguerreotypier – portrætfotografier – men efterhånden koloreredes alle typer af billeder – også lysbilleder. Fotografer ansatte colorister, og der blev udgivet manualer om kolorering. Med opfindelsen af det syntetiske stof Anilin blev det lettere at opnå gode vedvarende resultater. Farverne var transparente, så fotografiet stadig fremstod tydeligt, og de blandede sig let med hinanden uden at skabe kanter. Samtidig behøvede man ikke at forud behandle (coate) fotografiet inden bemaling. Efterspørgslen på kolorerede billeder førte til opkomsten af materialehandlere, der, udover farver, også solgte manualer, hvor det nøje var beskrevet, hvilke dele af fotografiet den enkelte farve passede til – f.eks. hud, kinder, himmel, hav etc. Fælles for manualerne var, at anvisningerne stræbte mod at opnå et harmonisk udtryk i fotografiet, der skulle fremstå naturtro. Farveanvisningerne byggede dog i højere grad på en fællesforståelse af hvilken farve eksempelvis himlen havde, end på konkrete studier af farverne ved fotografiets optagelse.³⁰

27 Marien, Mary Warner 2012, s. 39.

28 Richter selv fremhæver søsterens evner som kolorist af mere end 30.000 lysbilleder i sin fremstilling af virksomhedens historie (Richter, V., 1940, s. 16).

29 Zerlang, Martin: *Gamle minder og nye motiver – nye genrer 1900–1920* i Sandbye, Mette (red) 2004, s. 120–125; Poulsen, Tage: *Mennesker og mønstre – 1960'erne: Fotografi bliver et sprog* i Sandbye, Mette (red) 2004, s. 297; The Alfred Stieglitz Collection, Themes, Pictorialism, <http://media.artic.edu/stieglitz/pictorialism>, besøgt 07/12 2017. En kendt dansk pictorialist Sigvart Werner, har da også sin egen serie, „Naturfredning“, blandt V. Richters skoleserier.

30 Lehmann, Ann-Sophie 2015, s. 81–96.

I dette afsnit har vi søgt at skitsere en række af de forhold, som har indgået i produktionen af de enkelte billeder, som indgår i Richters serier, samt hvilken betydning dette har haft for billedernes komposition og æstetiske udtryk. Billederne var i udgangspunktet tiltænkt en rolle som illustrativ ledsagelse til mundtlige foredrag (snarere end omvendt) og ikke som isolerede repræsentationer eller dokumentationer. Derfor er det også mere relevant i det følgende at se nærmere på den brugssammenhæng, den teknologiske medialisering, billederne indgik i, end fortabe sig i de enkelte motiver. Dvs. at stille skarpt på selve det socioteknologiske medie som lysbilledfotografering, distribuering og brug udgjorde og den sammenhæng, mellem lysbilledfotografi og foredrag, hvor lysbilledet fungerede som et omdrejningspunkt for relationen mellem foredragsholderen og tilhørerne; et medie med den særlige evne at kunne „genoplive“ faglige eksempler fra omverdenen i klasseværelset, hjemmet eller forsamlingshuset.

Lysbilledforedraget som socioteknologisk medie

Elizabeth Edwards har for nylig i et metastudie af de seneste årtiers teoretiske og metodiske tilgange til studiet af fotografier gjort opmærksom på, at et fællestræk de sidste ti år er en bevægelse væk fra fotografiernes motiver og komposition, og i stedet en betoning af den rolle som den kropslige og sansemæssige brug af og meningsskabelse ud fra billederne indgår i:

„(...) photographic meaning is made through a confluence of sensory experience, in which the visual is only part of the efficacy of the image.“

Fotografier skal derfor ifølge Edwards forstås som:

„(...) profoundly social objects of agency that cannot be understood outside the social conditions of the material existence of their social function.“³¹

Hvor den videnskabelige anvendelse af fotografier i udgangspunktet var baseret på deres karakter af dokumentation, var det i forbindelse med fremkomsten af lysbilledserierne nok så meget deres illustrative effekt, som var central. I kraft af netop det mekaniske aftryk af steder eller kunstgenstande kan man på én gang fastholde disse med en utrolig detaljerigdom som gør nærstudie og fordybelse mulig, distribuere disse mekanisk reproducerede aftryk over store geografiske afstande og fremvise dem for meget forskellige offentligheder. Den amerikanske

31 Edwards, Elizabeth 2012. Begge citater s. 230.

historiker og ekspert i visuel kultur Martha A. Sandweiss, siger om fotografiets iboende styrke som illustration:

„The capacity of photographs to evoke rather than tell, to suggest rather than explain, makes them alluring material for the historian or anthropologist or art historian who would pluck a single picture from a large collection and use it to narrate his or hers own stories. But such stories may or may not have anything to do with the original narrative context of the photograph, the intent of its creator, or the ways in which it was used by its original audience.“³²

I sin analyse af amatørfotografiets opfindelse og udbredelse i det 20. århundrede bemærker teknologifilosoffen og antropologen Bruno Latour at denne var del af et marked som:

„(...) was explored, extracted, and constructed from heterogeneous social groups which *did not* exist as such before Eastman. The new amateurs and Eastmans camera coproduced eachother.“³³

Sagt på en anden måde, var amatørfotografiet del af en udvikling, hvor teknologier og sociale grupper blev *samudviklet*. I Latours perspektiv skal relationen mellem mennesker og teknologi forstås, som det han kalder *hybrider*. Lysbilledmediet skal derfor heller ikke forstås alene som en ny teknisk opfindelse, der aflastede behovet for eksempelvis feltekskursioner i geografiundervisningen. Det var ligeså meget en del af det socioteknologiske system, der producerede medborgerskab i den velfærdsstat, der udviklede sig i løbet af det 20. århundrede.³⁴ Teknologien og det sociale fællesskab blev *samudviklet*, hvilket også afspejler sig i de stærke organisatoriske tiltag, der, særligt med tilknytning til geografifaget, udvikledes for at sikre produktion og distribution af lysbilleder i århundredet.³⁵ Lysbilledet og lysbilledforedraget indgik altså på lignende vis i et socioteknologisk netværk, der producerede sociale relationer og kulturelle forskelle. Netop brugen af lysbilleder i en kollektiv fremvisningssammenhæng (skolen, forsamlingshuset, foredragssalen) skabte roller og positioner; som ikke blot kan henføres til det enkelte billedes ophav, men snarere må forstås ud fra publikumsrelationen, der i modsætning til amatørfotografiets publikum, der som oftest bestod af familie og bekendte samlet

32 Sandweiss citeret i: Dyer, Geoff 2012 (2005), s. Xiii.

33 Latour, Bruno 1990, s. 117.

34 Matless, David 1996.

35 Driver, Felix 2003, for et dansk eksempel, se Nielsen, Niels 1951.

i en hjemlig kontekst,³⁶ var et kollektiv af skolelever samlet i klassen eller af borgere i forsamlingshuset.³⁷

I 1912 havde en afdeling af Danmarks Lærerforening stiftet *Foreningen til Lysbilleders Fremme i Undervisningsøjemed*, som samme år skiftede navn til slet og ret *Lysbilledforeningen*. Foreningens formål var bl.a. „at virke for Anvendelse af Lysbilleder (...) i Skolen og at anvise det bedste og billigste Lysbilledmateriel...“.³⁸ Skønt det nye medie var eftertragtet blandt lærerne, stillede det større krav til investeringer i didaktisk udstyr i klasseværelserne. Det var dyrt for en skole at indkøbe både fremvisere og skærme. Også produktion og distribution af selve lysbillederne skulle arrangeres. I 1913 etablerede Lysbilledforeningen *Billedcentralen*, hvis formål var at rundsende billeder til medlemmerne, så de kunne orientere sig i markedet. Billedcentralen blev hurtigt populært og de rundsendte lysbilleder indgik snart i undervisningen og i 1932 leverede Billedcentralen lysbilleder til over 400 skoler.³⁹

Lysbilleder var blevet en dyr, men mere og mere integreret del af undervisningen. I en omtale af V. Richters lysbilledserier i *Geografisk Tidsskrift* 1932, cementerer forstanderen for Statens Lærerhøjskole Vilhelm Rasmussen den visuelle pædagogiks fortræffeligheder:

„Børn skal t. eks. aldeles ikke læse: „Himlen ligner en Hvælving over vore Hoveder“. De skal heller ikke have det fortalt. De skal selv se det, men mere indgaaende end ved den sædvanlige overfladiske Betragtning. Det er det, de udvikler sig ved. Næst efter den direkte iagttagelse kommer – langt forud for Bogen – Billeder af hvad Art nævnes kan, levende Billeder, Lysbilleder, Postkort vist i Epidiaskop.“⁴⁰

I vinteren 1926 udkom det tidligere omtalte *Katalog over Undervisningsmateriel 1926. V. Richter, Specialforretning for Undervisningsmateriel*. I kataloget tilbydes en række effekter til brug for lysbilledfremvisning i klasseværelset: bord til lysbilledapparat, dagslysskærme, lysbilledapparater samt skab til opbevaring af lysbilledapparat. At priserne var en udfordring for mange skoler fremgår tydeligt af kataloget. Om dagslysskærmene hedder det: „Fra Skolernes Side har der i mange Aar været fremsat Ønske om at kunne fremvise Lysbilleder ved Dagslys (...) Desværre er virkelig gode Dagslysskærme endnu meget kostbare“.⁴¹ Om lysbilledapparaterne skriver Richter: „Til Brug i smaa Skoler (...) kan anbefales et

36 Haldrup & Larsen 2003.

37 Rose, Gillian 2003, s. 213.

38 *Beretning om Lysbilledforeningens Virksomhed i Anledning af dens 20-årige Bestaaen* 1932, s. 1.

39 *Ibid.*, s. 1–2.

40 Rasmussen, Vilhelm 1932, s. 224.

41 Richter, V. 1926:1, s. 6.

mindre og billigere apparat (...).⁴² I kataloget kan Richter alligevel reklamere med at: „Firmaet V. Richter har siden 1. Jan 1912 leveret over 1500 Lysbilledapparater til danske Skoler og Undervisningsanstalter (...).“⁴³ Kataloget indledes da også med to fotografier af en skoleklasse, hvor det første viser en lærer i færd med at fremvise lysbilleder. Billedteksten lyder: „Billeder fra Geografilokalet i en moderne københavnsk Kommuneskole“.⁴⁴ Med årene fik V. Richter produceret adskillige færdige foredrag, der blev udbudt sammen med lysbilledserierne. Manuskripterne var forfattet af bl.a. folkeskolelærere, præster, folketingsmedlemmer, forfattere og akademikere, herunder bl.a. museumsinspektør Christian Axel Jensen (*Danske Herregaarde og Slotte og København gennem Tiderne*) og museumsinspektør Hugo Matthiessen (*Gamle danske Købstadshuse*),⁴⁵ men også mere fremmede dele af verden blev bragt ind i klasselokalet. *Atlaslandende* (se figur 6), *Thayfolket*, og *Det tropiske Sydafrika* er eksempler på geografisk-etnografiske serier som åbenbarede en fremmed og ellers utilgængelig verden i klasselokalet.

Som den tyske teknologihistoriker Wolfgang Schivelbusch har vist, var lysbilledforedraget del af en større medieteknologisk revolution, som knyttede sig til *industrialiseringen af lys* og som omfattede nye scenografier i teatre i takt med at scenelyset blev skruet op og lyset i teatersalen (og den tilsvarende sociale interaktion) ned, samt fremkomsten af helt nye oplevelsesformer i form af biografen og lysbilledshowet:

„The power of artificial light to create its own reality only reveals itself in darkness. In the dark, light is life. The spectator sitting in the dark and looking at an illuminated image gives it his whole attention – one could almost say, his life. The illuminated scene in darkness is like an anchor at sea. This is the root of the power of suggestion exercised by light-based media (...).“⁴⁶

Ved at slukke for lyset i lokalet og orientere publikums opmærksomhed mod det *vindue* af en anden virkelighed, som åbenbarede sig på bagvæggen (fremfor f.eks. hinanden), skabte publikums-relationen, teknologien, og motivet en helt særlig formidlingsform i klasseværelset og forsamlingshusene.

Fotografiet er som materielt objekt resultat af en teknologisk proces, som giver mulighed for nærmest endeløse serier af kopier, fremvisninger og anvendelsesformer. Den i princippet uendelige reproduktion og cirkulering kan siges at udtynde fotografiets autenticitet og „aura“, forstået som dets relation til den oprindelige

42 Ibid., s. 7.

43 Richter, V 1926:1, s. 7.

44 Ibid., s. 4.

45 Richter, V. 1926:2, s. 115 og 120.

46 Schivelbusch 1995, s. 221.



Figur 6. Atlaslandene. Lysbilledfremviser, æske af pap med lysbilleder, foredragsmanuskript og notesbog til notering af bl.a. seertal. Foto: Nationalmuseet, John Lee.

ophavssituation.⁴⁷ Som Hennion og Latour (2003) imidlertid gør opmærksom på er den tekniske reproduktionsproces som knytter sig til fotografiske teknologier alt andet end en neutral og passiv gengivelse, men snarere udtryk for en oversættelse; eller en aktiv genskabelse:

„...multiplication is everything but a passive dissolution of the original authenticity (...). On the contrary, originality and authenticity suppose, as a *sine non qua* condition, the existence of an intense technical reproduction.“⁴⁸

Netop i kraft af at være et objekt som gennem sin teknologiske produktions- og distributionsproces kan optræde i mange former og brugssammenhænge er det de selvstændige effekter, knyttet til fortællinger og æstetiske udtryk, som fotografiet er bærer af. Det videnskabsbaserede, didaktiske lysbilledshow får derfor også sin udbredelse, der hvor adgang til fænomenet kan være en udfordring, og fotografiets særlige kvaliteter kan afhjælpe dette. Det gælder f.eks. indenfor kunsthistorie, hvor lysbilledet tillader minutios inspektion af udsnit og detaljer som f.eks.

47 Benjamin, Walter 1969 (1935–39). Benjamin skelner mellem fotografi og maleri. I modsætning til fotografi er maleri unikt. Deraf konkluderer han, at maleriet har en aura, som det mekanisk fremstillede, reproducerbare, fotografi mangler.

48 Hennion, A. og Latour, B., 2003, s. 95.

penselstrøg,⁴⁹ eller i en geografisk sammenhæng, hvor lysbilleder kan supplere og udvide repertoire af geografiske ekskursioner ved visuelt at tilgængeliggøre indtryk af fjerne steder og fænomener for publikummet, eller fastholde ellers flygtige detaljer.⁵⁰ Både den didaktiske, oplysende, brug af lysbilledmediet, og den mere underholdende og oplevelsesorienterede anvendelse, gør sig gældende i relation til Richters titusindvis af lysbilleder. Fælles for dem var, at foredragsholdernes fortælling kunne søge støtte, dels i det medfølgende manuskript skrevet af fagfolk, dels i de eksemplariske (og ofte spektakulære eller dramatiske) motiver som enkeltbillederne, tilbød.

På den ene side repræsenterer billederne i serierne nærmest et komplet *dokumentarisk* leksikon, hvor de samtidig er udtryk for bestemte måder at skabe orden i den materielle verden på. På den anden side indgår de i en kollektiv situation, medieret af en fortæller (foredragsholderen), hvis fortælling, herunder lysbillederne, retter sig mod et tilstedeværende publikum. I modsætning til f.eks. pressefotografiet eller familiefotografiet, hvis vederhæftighed hovedsageligt beror på dets evne til at etablere en politisk eller personlig relation mellem en signifikant begivenhed eller person, så får lysbilledet sin relevans i kraft af dets evne til at etablere en relation mellem foredragsholderen og dennes publikum. I lysbilledshowet indtager foredragsholderen rollen som guide, der sammen med sit publikum oplever og fortolker det sete, og ofte er manuskriptet⁵¹ forsynet med udpegninger af særlige detaljer, f.eks. „Læg mærke til...“, „Vi går nu videre...“, eller didaktiske sammenligninger med, for publikum, mere velkendte fænomener. I manuskriptet til *Atlaslandene* (se figur 6)⁵² får vi f.eks. at vide at ørkenlandskabet „[E]r formet af vinden ligesom Vestjyllands klitter...“,⁵³ og kort efter: „Dromedaren er blevet kaldt „ørkenens skib“. Og uden den vilde al samkvem have været umulig. Men i dag har den faaet nogle slemme konkurrenter i jernbanen, bilen og flyvemaskinen...“,⁵⁴ I det hele taget er manuskripterne karakteriseret af en udpræget dramatisk tone, som når en gennemgang af danske landskaber bliver fortalt som en kamp mellem „indvandrende“, „herskende“ og „sejrende“ plantearter som resulterer i en „smuk og naturlig egebevoksning“, en „skønhed og ejendommelig stemning når solen, som paa billedet, falder lige ind over rødlige stammer.“⁵⁵ Dette forhold gør sig også gældende når vi kommer til *Det tropiske Sydafrika* og ser, at „hvor solstraalerne kan trænge ned til skovbunden, fremtrylles en yppig

49 Nelson, Robert S. 2000, s. 414–34.

50 Schwartz, Joan M. 1996, s. 16–45.

51 De citerede foredragsmanuskripter er ikke forsynet med årstal, men af de medfølgende meddelelsesbøger fremgår det, at de har været fremvist fra årene 1946–49.

52 NTVK nr. 86: *Atlaslandene*.

53 Ibid., billede 23.

54 Ibid., billede 25. I denne artikel gengivet som del af figur 3.

55 NTVK nr. 9: *Naturfredning*.

underskov“⁵⁶, eller når den dramatiske scenografi for dansk sukkerproduktion i Sakskebøbing beskrives: „Inde ved byen ryger fabrikkens kæmpeskorsten, maskiner larmer og naar mørket falder paa, skinner lyset fra hundrede vinduer den ganske nat over den flade ø.“⁵⁷

I det hele taget anvendes alle former for filmiske, scenografiske og dramaturgiske greb flittigt i forbindelse med manuskripterne, men hvor filmen jo følger sin egen rytme, giver lysbilledforedraget mulighed for, at foredragsholderen selv træder ind som fører af sit publikum – og ofte meget eksplicit, som når en gennemgang af Frederiksbergs arkitektur får decideret karakter af skoleekskursion, f.eks. når vi bevæger os gennem Frederiksberg Have: „Gaar vi over broen fra forrige billede, kommer vi ud til det kinesiske lysthus, (...). Se det en sommerdag som det ligger der, halvt skjult af Kronernes løv!“⁵⁸ Formuleringer som „når vi kommer tættere på“ og „længere fremme ser vi“ er udbredte regi-kommentarer i manuskripterne, og i nogle af disse ser vi endog den komplette transformation af klasseværelses-situationen til en ekskursion, f.eks. i foredraget om *Thayfolket*, der har karakter af en decideret feltekspedition, startende med „Det første billede er et kort over de egne, vi skal besøge. Vi er i Bagindien.“⁵⁹ for senere at fordybe os i detaljerne, når vi ankommer: „Her besøger vi nu en landsby, som beboes af thayfolk. På sletten ved floden ligger en snes spredte hytter, blandt hvilke høvdingens rager op som den største. (...) Det er helligdag og beboerne er på vej hjem fra gudstjenesten i deres fineste pynt. Mændene er klædt i sarong og benklæder, og kvinderne i kjortel over sarongen.“⁶⁰ Teksten går herefter over i en nærbeskrivelse af de frisurer og hovedbeklædninger, som vises på billedet, for herefter at gå videre til en mere generel beskrivelse af forholdet mellem kønnene og indenfor familien.

Som eksemplerne her viser, så var lysbilledforedraget ikke blot en fortsættelse af tidligere tiders anskuelsesundervisning, ved f.eks. at bringe didaktiske eksempler ind i skolestuen, men snarere en åbning af en helt ny illusorisk virkelighed. Ved at slukke lyset i klasseværelset, projicere billederne på bagvæggen og dramatisere disse gennem fortællingen gav lysbilledforedraget mulighed for en helt anden type *førstehåndserfaring* med steder, genstande og fænomener, end der tidligere havde været muligt – lysbilledforedraget var et kommunikativt massemedie, hvor relationen mellem billede, foredragsholder, og publikum stod helt centralt.

56 NTVK nr. 88: *Det tropiske Sydafrika*, billede 15.

57 NTVK nr. 10: *Det danske sukker*, billede 16.

58 NTVK nr. 4: *Frederiksberg*, billede 13.

59 NTVK nr. 72: *Thayfolket*, billede 1.

60 *Ibid.*, billede 2.

Lysbilledforedragets sociale rum

Industrialiseringen og udbredelsen af lysteknologier betød, som Schivelbusch gør opmærksom på, en revolution i form af helt nye former for belysning af og i gader, huse, teaterscener og undervisningslokaler mv.. Centralt i dette var, at de muliggjorde en skarp opdeling mellem oplyste og mørke rum, og de former for social interaktion, der knyttede sig hertil. *Dæmpningen af lyset i auditoriet* ændrede således også det sociale rum i lokalet, ved bogstaveligt talt at skruer ned for muligheden for kommunikation og interaktion med de øvrige tilhørere, som nu hensat i mørke. I stedet blev publikums individuelle opmærksomhed dirigeret mod scenen eller bagvæggen, og hvad der foregik her.⁶¹ Med mere end 70 års afstand til visningen af Richters lysbilledserier er det selvfølgelig svært at vide præcist, hvordan det sociale rum, lysbilledforedraget var med til at skabe, blev oplevet af de skolebørn og tilskuere, som deltog. Nogle indikationer kan dog gives. Dels kan vi sammenligne med andre oplevelser af lysbårne medier, og dels kan vi forsøge at indfange de spor lysbilledforedragene har sat sig hos nulevende, som oplevede lysbilledteknologien i årene umiddelbart efter anden verdenskrig.

Nationalmuseet indledte i 1985 en indsamling af beretninger om film- og biografoplevelser.⁶² Det er karakteristisk for beretningerne, at selve oplevelsessituationen i mørket fremhæves. Udsagn som „jeg kan endnu mærke den fryd det var, da lyset blev slukket“ (NEU nr. 39.074) og „bare det at sidde i mørket og opleve filmen er en nydelse i sig selv“ (NEU nr. 39.923) er således typiske udsagn i beskrivelsen af de tidlige biografoplevelser, ligesom kommentarer om den desorientering i forhold til den normale verden udenfor biografsalen, som mørklægningen skaber, forekommer: „Det var altid spændende, om det havde regnet eller måske stadig gjorde det, når man kom ud, da man jo ikke havde mulighed for at orientere sig om vejret inde fra salen.“ (NEU nr. 39.045), som en af informanterne beskriver det. I mørket bliver man opslugt af billedet og *er med* i handlingen på skærmen, frem for at deltage i den fysiske verden man normalt færdes i. Billederne skaber en egen realitet og en direkte interaktiv relation til sit publikum, som ofte reagerer umiddelbart på, hvad der foregår på lærredet: „Jeg husker, at der blev smidt en stol i retning af mig, og at jeg uvilkårligt slog armene op for ansigtet, ligeledes en brændende pind, hvor jeg ville springe op og løbe min vej.“ (NEU nr. 41.000). En anden beskriver hvordan vedkommende „(...) rakte tunge af Fyrtårnet“ og

61 Schivelbusch, W. 1995 s 203ff se også Rose, Gillian 2003, s. 214 citeret i begyndelsen af denne artikel.

62 Dinnesen, Niels Jørgen og Kau, Edvin 1985: *Film- og Biografoplevelser*, Nationalmuseets Etnologiske Undersøgelser, spørgeliste nr. 53. I alt rummer arkivet 116 besvarelser. I forbindelse med denne artikel udvalgte forfatterne, i juli 2018, denne indsamling med yderligere 12 beretninger specifikt rettet mod lysbilledforedragets rolle som kommunikativt medium: *Oplevelser med forevisninger af lysbilleder – i skolen, hjemmet og i foreninger*, Nationalmuseet, Nyere Tid og Verdens Kulturer, sagsnummer 18/0262.

var overbevist om at figurerne på lærredet kunne se og interagere med publikum (NEU nr. 39.517), ja én af informanterne beskriver de første oplevelser med film som at „kørerne (...) (kom) farende ud i hovedet“ (NEU nr. 39.016).

Også i beretningerne om film- og lysbilledforedrag i skolen fremhæves det, hvordan dæmpningen af lyset i fremvisningsrummet betød, at der „rådede en „ærbødig“ stemning, der skulle være mørkt, og der skulle være helt stille inden filmen gik i gang“ (18/0262; 6), for at den illusoriske virkelighed kunne træde frem på lærredet. En anden af informanterne beretter således om brugen af lysbillede i undervisningslokalet: „Det foregik i vores klasseværelse med gardinerne trukket for. Billederne var meget virkelighed og støttede desuden mit indre univers med næring til tanker og drømme.“ (18/0262; 3). En anden forklarer „Om billederne var med farver eller blot sort/hvide betød ikke noget, men de mest spændende billeder var fra verden uden for Danmark. Det var mere spændende og det pirrede fantasien, at se billeder hvor der levede mennesker, der havde andre måder at planlægge hverdagen på“ (18/0262; 11). Gennem billederne delagtiggjordes publikum, hvad enten det var skoleelever eller tilhørere til et foredrag i forsamlingshuset, i en anden verden, drømme om andre himmelstrøg, andre livsvilkår og muligheder for at stifte nærmere bekendtskab med disse. En af informanterne fortæller således: „Fremmede kulturer var altid spændende at blive introduceret til. (...) Farvede lysbilleder var jo nærmest samme revolution som da vi fik farve tv. (...) Det fik bestemt boostet min fantasi så meget, at jeg sejlede ud som skibsdreng som 15-årig.“ (18/0262; 9).

I det hele taget er det lysbilledforedragets evne til at skabe direkte affektive virkninger, fantasier og emotionelle responser, hos publikum, der fremhæves som det særlige ved oplevelsen af dem, snarere end deres konkrete indhold. F.eks. fortæller én af informanterne om, hvordan ørkenspredning i Nordafrika kom til at være en vedholdende bekymring også langt senere i livet: „Der er især et billede jeg aldrig glemmer. (...) Billedet var taget i Sahara. Hvor præcist det var, ved jeg ikke, men jeg så et billede af en fortvivlet [mand], der sad på en faldefærdig pindebrændestol og kiggede udover sine udtørrede marker. Alt var håbløst, og jeg var rigtig ked af, at jeg ikke kunne hjælpe ham ud af hans fortvivlede situation“ (18/0262; 11) ligesom en anden beretter, hvordan „billeder af små afrikanske drenge i toppen af en palme fik det til at „gyse“ lystigt i mig. Det var næsten som at se aber.“ (18/0262; 3) Purring af fantasien, fortvivlelse, gysen. Lysbilledforedragets effekt på sine tilhørere var som en direkte adgang til en udvidet virkelighed. Og ligesom med biograffilmen, forekommer det også, at informanterne skildrer billederne, som var det virkelige hændelser, de havde været vidne til. Som f.eks. når en af vores informanter fortæller om et sort/hvidt lysbilledforedrag om Islands natur, at det „(...) mest spændende var (...), da det varme vand stod op som en søjle.“ (18/0262; 5).

V. Richters lysbilledforedrag var særligt rettet mod skolernes undervisning. Klasseværelset satte scenen, læreren påtog sig rollen som foredragsholder og skoleeleverne gjorde det ud for publikum. Scenariet udsprang af traditionen for anskuelsespædagogik og brugen af anskuelsestavler. I slutningen af 1800-tallet fremkom nye pædagogiske tanker i relation til børn og læring. Ideerne var inspireret af bl.a. den amerikanske filosof og pædagog John Dewey, Den tyske pædagog Friedrich Fröbel og den italienske læge Maria Montessori. Filosofien bag den nye pædagogik var en afstandtagen fra den blotte udenadslære. I stedet var det pædagogens eller lærers opgave at understøtte barnets evne til selv at lære gennem handling og iagttagelse. I lærervejledningen til *Ole Bole* fra 1927 skriver forfatter og lærer ved Tønder seminarium, Claus Eskildsen at det „(...) var lærerens opgave at øge og ordne den forestillingskreds, som eleverne bragte med hjemmefra. Her kunne iagttagelsesundervisningen bruges. Derved kunne der bringes „orden, bevidsthed og sammenhæng“ i det, som barnet ejede af forestillinger“. ⁶³

I Danmark tog den nye pædagogik form i begyndelsen af 1900-tallet, delvist inspireret af traditionen bag de grundtvig-koldske friskoler, og en *dansk linje* med rod i dansk skrivning og regning blev resultatet af mange pædagogiske diskussioner og skoleforsøg. ⁶⁴ De nye pædagogiske praksisser – klasseundervisning og anskuelsesundervisning – vandt gradvist indpas også i den almene skole. I *Det Sthyrskes cirkulære* fra 6. april 1900 var anskuelsesundervisning blevet indført som fag i de mindste klasser. Anskuelsestavler var et populært læremiddel i faget ⁶⁵ og var umiddelbart anvendelige – det krævede i og for sig blot et søm på væggen. Der fulgte ofte vejledninger med til de enkelte tavler, hvor det detaljeret blev gennemgået, hvilke ledende spørgsmål læreren kunne stille, med henblik på at hjælpe eleverne på vej til selv at reflektere og formulere deres viden – og ofte også hvilke svar eleverne kunne tænkes at give. Som Gjerløff og Jacobsen påpeger i *Dansk Skolehistorie*, bd. 3, er det svært at vurdere, hvordan undervisningen forløb i praksis, men fra begyndelsen af 1900-tallet var anskuelsestavler almindelige i de fleste skoler. ⁶⁶ Fra 1900 og helt frem til 1960 byggede folkeskolens undervisningsplaner stort set uændret på retningslinjerne i *Det Sthyrskes cirkulære*. Cirkulæret lod det i stor udstrækning være op til den enkelte lærer at tilrettelægge sin undervisning. Alligevel indeholdt cirkulæret en række detaljerede anbefalinger, bl.a. om anskuelsesundervisningen i de mindre klasser:

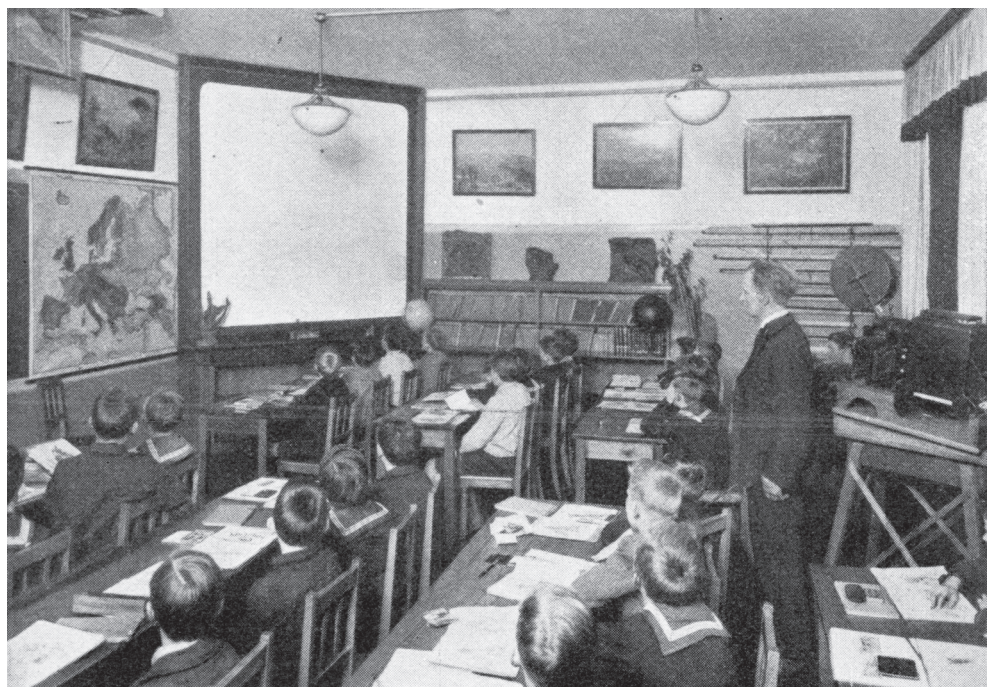
„Ved Samtaler, støttede først til virkelige Genstande, senere tillige til Tegning paa Skoletavlen eller til Vægbilleder, søges Barnets Sansning og Forestillingsliv opdraget, ligesom det øves i at udtale sig om, hvad det har

63 Gjerløff, Anne Katrine; Jacobsen, Anette Faye; Nørgaard, Ellen og Ydesen, Christian 2014, s. 126.

64 Ibid., s. 113–128.

65 Gjerløff, Anne Katrine og Jacobsen, Anette Faye 2014, s. 273–93.

66 Ibid., s. 284.



Figur 7. Billeder fra Geografilokalet i en moderne Københavnsk Kommuneskole, V. Richter 1926:1, s. 4.

iagttaget, og forberedes saaledes for den egentlige Fagundervisning (...) Følgende Gruppering anbefales (...) Fra Hus og Hjem (...) Fra Mark, Skov og Strand (...) Fra By og Land (...) Fra andre Lande (...).⁶⁷

Anskuelsesundervisning blev også anset for særdeles velegnet til undervisning i naturfag. Forstanderen for Statens Lærerhøjskole Vilhelm Rasmussen, en ivrig tilhænger af den nye pædagogik, opfattede børn som fødte naturforskere, og den interesse og nysgerrighed skulle udnyttes, bl.a. fordi det havde afsmittende effekt på den generelle lyst til at gå i skole og til at lære. Faget naturhistorie ændrede sig dog kun gradvist fra udenadslære til iagttagelse og beskrivelse, men udbredelsen af anskuelsesprincipper var med til at flytte faget.⁶⁸

De nye fotografiske teknikker gjorde det i årene omkring 1. verdenskrig muligt at supplere anskuelsestavlerne med lysbilleder (og film). Anvendelsen af det nye medie blev snart sat i system, både hvad angik indretningen af moderne kommuneskoler, produktion af lysbilleder til de fleste undervisningsfag, udarbejdelse af foredrag af anerkendte eksperter, ja sågar notering af seerantal ved hjælp af meddelelsesbøger, hvor lærerne opfordredes til at notere antallet af elever, der havde overværet lysbilledforevisningen. I den forstand var lysbilledforedraget

67 Cirkulære fra Kirke- og Undervisningsministeriet af 6. April 1900 om Undervisningsplaner for de offentlige Folkeskoler 1900, s. 51–58.

68 Gjerløff, Anne Katrine og Jacobsen, Anette Faye 2014, s. 286–87.

én blandt flere virkemidler i en anskuelsespædagogisk praksis.⁶⁹ På afgørende områder afveg den dog herfra. Hvor anskuelsespædagogikken var baseret på dialogen om eksempler i klassen (billeder, udstoppede dyr, sten mv.) så introducere lysbilledforedraget en helt anden måde at opleve eksemplerne på.

En vigtig forklaring på lysbilledforedragenes popularitet i undervisningen var således deres evne til at fastholde tilskuerens opmærksomhed. Viceskoleinspektør Dines Hansen, der fra 1920 var leder af Billedcentralen, lærernes egen distributionskanal, skrev herom i 1948:

„... lærerne gjorde snart den iagttagelse, at billedstof, som var vist eleverne paa denne maade, fæstnede sig særdeles solidt i deres hukommelse, hvilket hænger sammen med, at eleverne under forevisningen af lysbilleder i et afblændet klasselokale koncentrerer sig meget stærkt om iagttagelsen, blandt andet fordi der under de foreliggende forhold er saare lidt, der kan aflede opmærksomheden.“⁷⁰

Det er en meget pragmatisk betragtning Dines Hansen her gør, og formentlig også rigtig.

De levende billeder, filmene, var også fra starten i lærernes søgelys. Deres styrke lå i, at de ligesom lysbillederne, åbenbarede detaljer af f.eks. naturscenarier og fænomener, som man sjældent ellers kunne hæfte sig ved, kunne vise mennesker, dyr og ting i bevægelse, f.eks. arbejdets udførelse, fuglenes flugt, eller et urværks mekaniske tikken. Bevægelser kunne gøres langsommere, så de viste mere, end det menneskelige øje umiddelbart kunne opfatte, eller de kunne speedes op, og på få minutter vise, hvad der normalt kunne tage dage eller uger. Men det var sværere at integrere undervisningsfilmen i skolerne. Apparatet var dyrere, filmene dyrere og mere skrøbelige og de første normalfilm var endog brandfarlige, hvorfor bl.a. de Københavnske brandmyndigheder nedlagde forbud mod fremvisninger på skolerne.⁷¹ Nogle lærere forsøgte sig med klasse-ekskursioner til biografteatre, men også det var vanskeligere at planlægge og gennemføre, end lysbilledfremvisningen i klasselokalet. Endelig var der, ifølge Lysbilledforeningen, stor modstand mod film som redskab for undervisning:

69 I begyndelsen foregik udbredelsen af lysbilledforedrag primært i København og købstæderne, da apparaturet jo var bekosteligt. Men interessen for de nye muligheder var vakt, hvilket bl.a. ses af oprettelsen af Lærernes Lysbilledforening i 1912 og Skolernes Filmcentral fra 1925. Gjerløff, Anne Katrine; Jacobsen, Anette Faye; Nørgaard, Ellen og Ydesen, Christian 2014, s. 299–300. Af Ricthers egne opgørelser fremgår det at udbredelsen kulminerede i 1920'erne, men at serierne fandt stor udbredelse i adskillige årtier herefter (Richter, V., 1940).

70 Hansen, Dines: i Brostrøm, K.J. (mf.) 1948, s. 16.

71 Kragholm, Jens Fr. 1981.

„Lige fra sin allerførste Begyndelse har Lysbilledforeningen haft de levende Billeder paa Dagsordenen (...) der skulde arbejdes for Benyttelse af levende Billeder ved Undervisningen (...) Men forholdene laa vanskeligere for Filmen end for Lysbillederne (...) Apparaterne var dyrere, Filmen var dyrere og skrøbeligere, og saa var den brandfarlig, og endelig har Skolemyndighederne stillet sig (...) afvisende, overfor Filmen. Det var ligesom man frygtede for at sænke Niveauet under det forsvarlige, at gøre Skolen til et Underholdningsetablisement og føre Gøglet ind i Undervisningen, hvis man slap Filmen løs. Og mange Lærere har været af samme Mening.“⁷²

Alligevel arbejdede Lysbilledforeningen på at få skolefilmsforevisninger realiseret. Bl.a. opkøbte foreningen i 1927 hele lageret af undervisningsfilm fra Richters Forlag – 20-25.000 meter, som det hedder i foreningens beretning fra 1932. Efter en periode med konkurrence fra fransk, engelsk, tysk og amerikansk side om, hvilket smalfilmsformat der skulle være førende, og dermed hvilket fremviserapparat, det var værd at investere i, konkluderer Lysbilledforeningen i sin beretning, at det ser ud til, at 16mm smalfilm fremover bliver det gængse format, og da denne ikke er brandfarlig, ser fremtiden noget lysere ud for skolefilmen.⁷³ Udvalget var dog i forhold til lysbillederne begrænset. I 1930'erne gik udviklingen mod produktion af flere film, men i 1940'erne, under 2. verdenskrig, stagnerede den. Efter krigen blev der indført valutarestriktioner, der igen lagde en dæmper på produktionen af skolefilm.⁷⁴ Filmmediet havde altså vanskeligere vilkår for at slå igennem som undervisningsmiddel end lysbillederne, og salg og leje af V. Richters lysbilleder til undervisningsbrug fortsatte da også op i 1950'erne.

Konklusion

I denne artikel har vi søgt at spore lysbilledforedragets opkomst og storhedstid særligt i skoleundervisningen i det 20. århundrede. I særlig grad har vi været interesseret i at indkredse *lys billedheden* – altså de særtræk som dette nye kommunikative medie tilbød i klasselokalerne, snarere end blot at påvise dets udbredelse. På mange måder kan den teknologiske revolution, som lysbilledforedragets indtog i klasseværelset (og forsamlingshuset) indvarslede, sammenlignes med de nutidige diskussioner om intelligente klasseværelser, smartboards osv.⁷⁵ I modsætning til tidligere tiders materialesamlinger og anskuelsestavler, gav fo-

72 *Beretning om Lysbilledforeningens Virksomhed i Anledning af dens 20-årige Bestaaen*. 1932, s. 8.

73 *Ibid.*, s. 8–15. Se også Hansen, Dines i Brostrøm, K.J. (mfl.) 1948, s. 17–18.

74 *Beretning om Lysbilledforeningens Virksomhed i Anledning af dens 20-årige Bestaaen*. 1932, s. 8–15.

75 Nelson, Robert S. 2000, s. 414.

toteknologien en dynamisk og fleksibel mulighed for at kombinere det mundtlige foredrag med en, i princippet, uendelig verden af visuelle eksempler, ikke ulig det nutidige PowerPoint-foredrag. Samtidig gav lysbilledforedraget også mulighed for en helt ny måde at engagere skolelever og tilskuere i materialet. I stedet for blot at understøtte læring og samtale om eksemplerne i klasseværelset, åbnede lysbilledforedraget et vindue til en helt ny type af illusorisk virkelighed.

De enkelte billeder var således resultat af en vidtstrakt produktion, som udover selve fotograferingen, inkluderede efterbehandling og i nogle tilfælde håndkolorering for at skabe livagtige effekter. Snarere end at være udtryk for en dokumentation af fænomener og forhold i omverdenen optrådte de som illustrationer, der skulle vække interesse og fange tilskuernes opmærksomhed. I fremvisningssammenhænge indgik de enkelte lysbilleder ofte i flere forskellige serier som blev distribueret gennem et velorganiseret system af organisationer, hvor kommercielle forlag som V. Richter og skolelærernes organisation *Lysbilledcentralen* indgik som centrale aktører. Lysbilledserierne blev ofte distribueret med manuskripter og instruktioner som koreograferede rammen for deres brug. I klasselokalet optrådte de enkelte billeder i et netværk, hvor billedets evne til at vække opmærksomhed, foredragsholderens fortælling og selve publikumssituationen var central. Herigennem indgik de i en dramatiseret fortælling, hvor ellers utilgængelige steder, naturfænomener og detaljer kunne udpeges og udforskes gennem foredraget. Når vi i dag prøver at efterspore oplevelsen hos de personer, der i den umiddelbare efterkrigstid var tilskuere til brugen af lysbilledforedrag i skolesammenhæng, er det dog netop deres fængslende *genoplivning* af en ukendt realitet som fremhæves. „Billederne var meget virkelighed“, som én af vores informanter udtrykker sig.

Selvom lysbilledforedraget på mange måder lå i naturlig forlængelse af anskuespædagogikkens fokus på også visuelt at introducere eksempler i undervisningen direkte i klasselokalet og lade børnenes egen erfaring og læring stå i centrum, så afveg den således også på afgørende punkter herfra. Ligesom de øvrige lysbaserede oplevelsesmedier, som havde bredt sig især i forlystelseslivet i det 19. og 20. århundrede, var lysbilledforedragets effekt først og fremmest knyttet til at fængsle den individuelle opmærksomhed og stimulere den enkeltes følelsesliv og fantasier. Den tilførte således ikke bare en ny illusorisk virkelighed i klasseværelset, men også nye og andre oplevelsesformer.

Som vi kan se af den faglige debat om lysbilleder og andre visuelle medier i undervisningen, var dette et forhold, som man på godt og ondt hæftede sig ved: Styrkede de nye medier hukommelsen gennem mulighederne for direkte iagttagelse, eller bidrog de til at føre „gøgl“ ind i undervisningslokalet. Lysbillederne indtog her en favorabel rolle gennem deres evne til at kunne fastholde og tydeliggøre didaktisk interessante detaljer, samtidig med at de styrkede tilskuernes sanselige og emotionelle oplevelse af en virkelighed udenfor undervisningssi-

tuationen i klasselokalet. På denne måde udgør diskussionerne og erfaringerne fra udbredelsen af lysbilleder og andre visuelle teknologier i undervisningen et fjernt ekko af nutidige diskussioner af brug af nye medier og undervisnings- og faglige formidlingsformer: vil de støtte eller svække læringen? Drukner budskabet i gøgl? Bliver læring erstattet, snarere end støttet, af leg og æstetiske oplevelser? Udbredelsen af lysbilledforedraget som kommunikativt medium i samfundets tjeneste er et tidligt eksempel på anvendelsen af oplevelsesbaserede massekommunikationsmidler til læring og undervisning, og dermed også en illustration af en problematik og en diskussion som ikke er blevet mindre aktuel siden.

Litteratur

- Benjamin, Walter 1969 (1935-39): *The Work of Art in The Age of Mechanical Reproduction*. Hannah Arendt (red.): *Illuminations*, Schocken Books, New York, s. 1-26.
- Beretning om Lysbilledforeningens Virksomhed i Anledning af dens 20-aarige Bestaaen. 1932. København.
- Birna Marianne Kleivan: „Det eksotiske nord – Fotografier fra Grønland 1854-1940“ i Sandbye, Mette (red) 2004, s. 126-149.
- Brostrøm, K.J. (mfl.) 1948: *Foto i samfundets tjeneste*. Antologi udsendt i anledning af firmaet E. Jul. Hother's 25 års jubilæum 3. juli 1948, Det Berlingske Bogtrykkeri, København.
- Budtz Müllers Efterfølgere 1917: *VEJLEDNING I FOTOGRAFI*, Oscar Fraenckels Bogtrykkeri, København.
- Cirkulære fra Kirke- og Undervisningsministeriet af 6. April 1900 om *Undervisningsplaner for de offentlige Folkeskoler*. Ministerial Tidende A: Nr. 39. 6/4 1900, s. 51-58.
- Cohen, Siegfried & Co: *Illustreret vejledning i fotografering*. København, (udateret).
- Dinnesen, Niels Jørgen og Kau, Edvin 1985: *Film- og Biografoplevelser*, Nationalmuseets Etnologiske Undersøgelser, spørgeliste nr. 53
- Driver, Felix 2003: „On Geography as a Visual Discipline“. *Antipode* 2003:35.2, s. 227-31.
- Dyer, Geoff 2012 (2005): *The ongoing moment – a book about photographs*, Canongate Books Ltd, London.
- Edwards, Elizabeth 2012: „Objects of Affect: Photography Beyond the Image“. *Annual Review of Anthropology* 2012:41, s. 221-34. DOI: 10.1146/annurev-anthro-092611-145708.
- Fausning, Bent 1999: *Bevægende billeder – om affekt og billeder*. Tiderne Skifter.

- Gjerløff, Anne Katrine og Jacobsen, Anette Faye 2014: „Da skolen blev sat i system 1850-1920“.
- Dansk Skolehistorie*, bind 3, Århus Universitets Forlag.
- Gjerløff, Anne Katrine; Jacobsen, Anette Faye; Nørgaard, Ellen og Ydesen, Christian 2014: „Da skolen blev sin egen 1920-1970“, *Dansk Skolehistorie*, bind 4, Århus Universitets Forlag.
- Haldrup, Michael og Larsen, Jonas 2003: „The Family Gaze“. *Tourist Studies* 2003:3.1, s. 23-46. DOI: 10.1177/1468797603040529.
- Hennion, A. og Latour, B. 2003: „How to make mistakes on so many things and become famous for this“. H. Gumbrecht og M. Marrinan (eds.), *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*, San Fransisco: Stanford University Press s 91-97.
- Kragholm, Jens Fr. 1981: „Pædagogisk censur og skolefilmordninger i begyndelsen af århundredet – Film bliver til et undervisningsmiddel“. *Årbog for dansk skolehistorie*:4, s. 24 – 50.
- KRAK Fag-Register for Danmark, VII – 1751.
- Larsen, Jonas og Sandbye, Mette (red.) 2013: *Digital Snaps: The New Face of Photography*. I.B. Tauris & Co Ltd., London.
- Latour, Bruno 1990: „Technology is Society made durable“. *The Sociological Review* 1990:38.51, s. 103-31. DOI: 10.1111/j.1467-954X.1990.tb03350.x.
- Lehmann, Ann-Sophie 2015: „The Transparency of color: Aesthetics, Materials, and Practices of Handcoloring Photographs between Rochester and Yokohama“. *Getty Research Journal* 2015:7, s. 81-96. DOI: 10.1086/680736
- Matless, David 1996: „Visual culture and geographical citizenship: England in the 1940s“. *Journal of Historical Geography* 1996:22.4, 424-39. DOI: 10.1006/jhge.1996.0029.
- Marien, Mary Warner 2012: *100 IDEAS THAT CHANGED PHOTOGRAPHY*. Laurence Kings Publishing Ltd., London.
- Nelson, Robert S. 2000: „The Slide Lecture, or the Work of Art „History“ in the Age of Mechanical Reproduction“. *Critical Inquiry* 2000:26.3, s. 414-34.
- Nielsen, Niels 1951: „Universitetets Geografiske Laboratorium. Virksomheden i 1951“. *Geografisk Tidsskrift* 1951:51, 134-48.
- Poulsen, Tage: *Mennesker og mønstre – 1960erne: Fotografi bliver et sprog* i Sandbye, Mette (red) 2004, s. 297.
- Rasmussen, Vilhelm: „Jørg. J. Jørgensen og Johs. Reumert: Geografi for Folkeskolen. (218 S.). V. Richters Forlag. København 1932“. *Geografisk Tidsskrift* 1932:35.4, s. 224.
- Richter, V. 1926:1 *Katalog over Undervisningsmateriel 1926. V. Richter, Specialforretning for Undervisningsmateriel*.
- Richter, V. 1926:2 *Katalog over Undervisningsmateriel. Appendiks 1926. V. Richters Lysbilledforlag, Knabrostræde 12*,

- Richter, V. 1939 *Katalog over Undervisningsmateriel. Supplementsbind 1926-39. V. Richters Lysbilledforlag, Knabrostræde 12.*
- Richter, V. 1940 RICHTERS LYSBILLEDSEIER 1915-1939, København 1940.
- Rose, Gillian 2003: „On the Need to Ask How, Exactly, is Geography „Visual““. *Antipode* 2003:35.2, s. 212-21. DOI: 10.1111/1467-8330.00317.
- Rose, Gillian 2007: *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials.* Sage, London.
- Sandbye, Mette (red) 2004: *Dansk Fotografihistorie*, København Gyldendal.
- Schivelbusch, Wolfgang 1995: *Disenchanted Night: The Industrialization of Light in the Nineteenth Century*, Burkley; The University of California Press.
- Schwartz, Joan M. 1996: „The Geography Lesson: photographs and the construction of imaginative geographies“. *Journal of Historical Geography* 1996:22.1, s. 16-45. DOI: 10.1006/jhge.1996.0003.
- Timby, Kim 2016: „Glass Transparencies: Marketing Photography’s Luminosity and Precision“. *PhotoResearcher*:25, s. 7-24.
- Weber, Lennart 2015: „Richters Skoleserie“. *Objektiv*:145, s. 23-26.
- Zerlang, Martin: *Gamle minder og nye motiver – nye genrer 1900-1920 i Sandbye, Mette (red) 2004, s. 120-125.*

Kilder

Beretninger:

- NEU nr. 39.016, Nationalmuseets Etnologiske Undersøgelser, Nyere Tid og Verdens Kulturer.
- NEU nr. 39.045, Nationalmuseets Etnologiske Undersøgelser, Nyere Tid og Verdens Kulturer.
- NEU nr. 39.074, Nationalmuseets Etnologiske Undersøgelser, Nyere Tid og Verdens Kulturer.
- NEU nr. 39.517, Nationalmuseets Etnologiske Undersøgelser, Nyere Tid og Verdens Kulturer.
- NEU nr. 39.923, Nationalmuseets Etnologiske Undersøgelser, Nyere Tid og Verdens Kulturer.
- NEU nr. 41.000, Nationalmuseets Etnologiske Undersøgelser, Nyere Tid og Verdens Kulturer.
- Sagsnr. 18/0262; 3, Nationalmuseet, Nyere Tid og Verdens Kulturer.
- Sagsnr. 18/0262; 5, Nationalmuseet, Nyere Tid og Verdens Kulturer.
- Sagsnr. 18/0262; 6, Nationalmuseet, Nyere Tid og Verdens Kulturer.
- Sagsnr. 18/0262; 9, Nationalmuseet, Nyere Tid og Verdens Kulturer.
- Sagsnr. 18/0262; 11, Nationalmuseet, Nyere Tid og Verdens Kulturer.

Foretagsmanuskripter

NTVK nr. 4: *Frederiksberg*, Nationalmuseet, Nyere Tid og Verdens Kulturers fotoarkiv.

NTVK nr. 9: *Naturfredning*, Nationalmuseet, Nyere Tid og Verdens Kulturers fotoarkiv.

NTVK nr. 10: *Det danske sukker*, Nationalmuseet, Nyere Tid og Verdens Kulturers fotoarkiv.

NTVK nr. 59: *Færøerne*, Nationalmuseet, Nyere Tid og Verdens Kulturers fotoarkiv.

NTVK nr. 72: *Thayfolket*, Nationalmuseet, Nyere Tid og Verdens Kulturers fotoarkiv.

NTVK nr. 86: *Atlaslandene*, Nationalmuseet, Nyere Tid og Verdens Kulturers fotoarkiv.

NTVK nr. 88: *Det tropiske Sydafrika*, Nationalmuseet, Nyere Tid og Verdens Kulturers fotoarkiv.

Websteder

Boghandlere i Danmark: http://www.boghandlereidanmark.dk/index.php?id=967&medarbejdernummer=253&p_mode=medarbejder&cHash=7e98a0c35d5f2746509b52d4c51bcdac (Besøgt 3/11 2017)

Academia.edu: https://www.academia.edu/23363210/Glass_Transparencies_Marketing_Phographys_Luminosity_and_Precision_2016_ (Kim Timby). (Besøgt 3/11 2017).

CLAS Users: https://www.google.dk/search?dcr=0&biw=1600&bih=713&ei=0C38WZCrLcX7asuFtOgC&q=Robert+S.+Nelson+Slide&oq=Robert+S.+Nelson+Slide&gs_l=psy-ab..33i160k1l3.15119.36898.0.41543.22.22.0.0.0.114.1945.20j2.22.0....0...1.1.64.psy-ab..0.22.1939...0j0i131k1j0i67k1j0i19k1j0i22i10i30i19k1j0i22i30i19k1j0i22i10i30k1j0i22i30k1j0i13i30k1j0i13i30i19k1.0.s5QtNRqZl_8 (Robert S. Nelson) (Besøgt 3/11 2017)

Dansk Fotohistorisk Selskab: http://www.objektiv.dk/objektiv/skannede_numre/obj145.pdf (Lennart Weber). (Besøgt 3/11 2017)

Geografisk Tidsskrift: <https://tidsskrift.dk/geografisktidsskrift/article/view/48471/61395> (Niels Nielsen) og <https://tidsskrift.dk/geografisktidsskrift/article/view/47939/60330> (Vilhelm Rasmussen) (Besøgt 2/11 2017)

LearnTechLib: <https://www.learntechlib.org/p/123306/> (Wiatr, Elizabeth A. 2003: Abstract: *Seeing American: Visual education and the making of modern observers, 1900–1935*. Ph.D. thesis, University of California, Irvine.). (Besøgt 3/11 2017)

Massachusetts Institute of Technology: <http://web.mit.edu/allanmc/www/benjamin.pdf> . (Walter Benjamin). (Besøgt 2/11 2017)

My Library: http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/1467-8330.00319/epdf?r3_referer=wol&tracking_action=preview_click&show_checkout=1&purchase_referrer=www.google.dk&purchase_site_license=LICENSE_DENIED (Felix Driver). (Besøgt 2/11 2017)

The Alfred Stieglitz Collection: <http://media.artic.edu/stieglitz/pictorialism>. (Besøgt 07/12 2017)

Uddannelseshistorie.dk: <http://www.uddannelseshistorie.dk/images/pdf/a-1981-jens-fr-kragholm.pdf> (Jens Fr. Kragholm). (Besøgt 3/11 2017).

WordPress: <https://ecomig2014.files.wordpress.com/2014/08/178919402-latour-bruno-an-inquiry-into-modes-of-existence-an-anthropology-of-the-moderns-pdf.pdf> (Bruno Latour). (Besøgt 2/11 2017)

Danmarkshistorien.dk: http://danmarkshistorien.dk/leksikon-og-kilder/vis/materiale/cirkulaere-om-undervisningsplaner-for-de-offentlige-folkeskoler-sthyrske-cirkulaere-6-april-1900/?no_cache=1 („det Styhrske cirkulære,“). (Besøgt 3/11 2017)

Summary

Photography in the service of society

Slideshow presentation in lectures as a communicative medium

From the beginning of the 20th century the use of slideshows, often neatly coloured in hand, were gradually put to use in schools throughout Denmark and many other countries. This article discusses the role of this new technology in establishing a visual culture among school pupils. On this background, the article argues for viewing the slideshow presentation as a visual mass media, in relation to which especially the visual effects of the images and the social context for the use of these is interesting to focus on in our understanding of the dissemination and role of this new technology in the duty of society.