



Holmeegenes – familien Pedersen og fotografiene

Tekst: May Tove Nyrud. Foto: Museum Stavanger.



Familien Pedersen på utflukt til Tananger, pinsen 1928. Fotograf ukjent.
F.v. Sigrid, Borgny, Gunhild, Karen og Birger Pedersen. Fig. 1

I denne artikkelen presenteres fotografiene vi fant i boligen på Holmeegenes da Stiftelsen Stavanger Museum i 2007 overtok innboet derfra etter at Stavanger kommune hadde kjøpt eiendommen. Holmeegenes var opprinnelig lyststed til Ledaal, men på 1860-tallet bygde Axel Christian Kielland en moderne driftsbygning og forpakterbolig der. I 1894 grunnla Peder Sandved Holme-Egenæs Gartneri rundt disse bygningene. Forretningsmannen Bernt Pedersen ble medeier i gartnerieieendommen, og kjøpte så Sandved ut i 1903. Hans sønn Birger Pedersen ble eneinnehaver fra 1915 til 1951, og gartneriet var deretter i drift frem til 1958. Gartneriet innbefattet handelsgartneri og blomster- og frøhandel, og hadde utsalg i Verksgaten 10 og Kirkegaten 17 i Stavanger. Så vidt jeg kan forstå, bodde ingen av Pedersen-familien på selve Holmeegenes før Birger Pedersen giftet seg i 1915, og i tiden deretter var det familien som bestod av Birger Pedersen, Sigrid f. Linjordet og barna Gunhild, Karen og Borgny som ”regjerte” på Holmeegenes.



Familien Pedersen, ca. 1925. Fotograf ukjent. Foran fv.:
Gunhild, Karen og Borgny. Bak: Birger og Sigrid.

Fig. 2



Holmeegenes, boligdelen til venstre og deler av låven til høyre.

Fotograf ukjent.

Fig. 3

Fotografi som kildemateriale

Hele innboet fra Holmeegenes inngår nå i en omfattende registreringsprosess på Museum Stavanger, der både gjenstander, fotografier og arkivalia digitaliseres og registreres i museumsdatabasen Primus. Boksamlingen registreres av museets fagbibliotek. Bolighuset og låven restaureres av Stavanger kommune, og fremtidig bruk er under utredning. Målet er at boligdelen skal bli museum der det registrerte innboet og interiørene utgjør utstillingene.

I denne artikkelen er fotografiene fra dette innboet hovedsaken. Fotosamlingen strekker seg i tid fra ca. 1870 til litt inn på 2000-tallet, men det er perioden fra 1915 til ca. 1950 som utgjør hovedtyngden av fotografiene. Det var i denne perioden familien Pedersen bodde på Holmeegenes, og inntok eiendommen og huset med sin fotografering og bruk av fotografiet. Derfor vil hovedtyngden av denne artikkelen også dreie seg om denne perioden – ikke utelukkende om familien Pedersen ”som fotografer”, men også om hvordan fotografiene ble tatt i bruk i familien og i hjemmet. Holmeegenes' historie og innbo er tidligere presentert i Stavanger Museum Årbok i artiklene «Holmeegenes – et tidsbilde fra forrige århundre» av Jeichien Stapel (Stapel 2008), og «Holmeegenes – fra lystgård til gartneri» av Ove Magnus Bore (Bore 2009).

Familiefotografiet i fokus

Denne artikkelen vil supplere artiklene av Bore og Stapel ved at den ser særlig på fotografi som kildemateriale og spesielt på familiefotografi i mellomkrigstiden. Det har i etnologien og andre menneskevitenskaper ikke vært tradisjon for å se fotografiet som selvstendig kildemateriale, slik f.eks. Oddlaug Reiakvam påpeker i boka *Bilderøyndom, røyndomsbilde* (1997). Anna Helene Tobiassen fremholder i artikkelen «Private fotosamlinger som etnologisk kilde» (1992) at fotografier må kombineres med intervju - de kan ikke ses som selvstendige kilder, men må kombineres med andre kilder for å gi riktig informasjon. I boka *Album. Fotografiske motiver* (2004) skriver også Peter Larsen om hvordan fotografier i et album trenger forklarende tekster for å gi mening. Han mener at såkalte ”undertekster” er nødvendige, men at de også kan sette bildene selv i skyggen (Larsen 2004: 9-10). Undertekster er for eksempel korte faktaorienterte eller humoristiske kommentarer under hvert bilde i et album, men utdypende intervjuer kan også være en form for under-

tekst. I denne artikkelen har jeg ikke hatt tilgang til undertekster – det er for eksempel ikke gjort intervjuer med gjenlevende familie, naboer eller venner om de temaene som jeg tar opp her, og det er heller ikke funnet album med undertekster i samlingen.

Men fotografier er et produkt av menneskelig virksomhet eller handling. Da kan bildene ifølge Reiakvam «(...) gjerast leselege som fotografiske tekstar, som kulturelle ytringar i og om si samtid» (Reiakvam 1997: 35). Fotografiene er med andre ord uttrykk om og for både fotografen, brukeren av fotografiene og samfunnet rundt. Når man ser fotografiet som et slikt produkt, blir de til datasamlinger som kan analyseres. Da kan man se fotografiene «som eksemplarisk uttrykk for ein bestemt bildepraksis» (Reiakvam 1992: 35). I tilfellet Holmeegenes mener jeg å skille ut to bildepraksiser: en fotograferingspraksis, som handler om hvem som fotograferer hva, når og hvor, og en brukspraksis, som handler om hvordan bildene tas i bruk i familien og i hjemmet. Andre Wang Hansen sier også i boka *Familie og fotografi* (1982) at fotografiernes bruksfunksjon er en uatskillelig del av den fotografiske praksisen (Hansen 1982: 67). Han skiller for eksempel mellom den private og den offentlige sfæren i hjemmet, og hvordan den fotografiske praksisen og brukspraksisen er i de ulike sfærene. På Holmeegenes ser jeg bruksfunksjonen eller brukspraksisen som en undertekst i seg selv til fotografiene. Hvordan fotografiene tas i bruk i hjemmet og i familien kan fortelle oss noe om fotografiernes funksjon. Analysen er også forsøksvis knyttet til innboet på Holmeegenes og de skriftlige kildene vi kjenner til, slik det er fremstilt hos Stapel 2008 og Bore 2009. Allikevel ser jeg behovet for å understreke at artikkelen har et subjektivt perspektiv, jeg ser på hva fotosamlingen i seg selv forteller meg gjennom selve *fotograferingen* og bruken av fotografiene.

Familien Pedersen og fotografihistorien

Stavanger rundt forrige århundreskifte

Da gartneriet ble etablert på slutten av 1890-tallet, og frem mot at Birger Pedersen overtok driften i 1915, var det en fremgangsrik og optimistisk tid i Stavanger. Byen hadde fra rundt 1825 slått seg opp på sildehandel, men gjennomlevde råstoffkrise, konkurser og bankkrise i 1880-årene. Fra midten av 1890-tallet satte hermetikkindustrien fart på økonomien igjen, ved framveksten av hermetikkfabrikkene og de tilknyttede industriene (trykkeri, emballasje). I tiden frem mot første verdenskrig var det høykonjunktur i Norge, og Stavanger opplevde en fremgangstid på linje med da sildehandelen var på topp (Haaland 1999; Furre 1991). I denne perioden blir også fotografering tilgjengelig for andre enn profesjonelle fotografer. Kodaks første rullefilmkamera kom på markedet i 1888. Det kunne ta 100 runde bilder som var 2 1/2 tommer i diameter. Den store nyheten i dette, var at fotografen ikke trengte bry seg med det tekniske i form av fremkalling og kopiering, nå kunne «hvem som helst» fotografere. I 1900 lanserte Kodak det billige Brownie-kameraet, som bidro til å gjøre fotografiapparat til allemannseie (Coe og Gates 1977: 22). I Norge og Stavanger tar det litt lengre tid før fotografering blir en utbredt aktivitet. I begynnelsen var det kun borgerskapet som fotograferte, og først på 1920-tallet slår det gjennom i bredere lag av folket.



Familien Bernt og Bergitte H. Pedersen fotografert i atelier hos fotograf C. L. Jacobsen, ca. 1880. F.v.: Birger, uidentifisert gutt, Bernt (bak), ant. Jonas (foran), muligens Henrik, Bergitte H., uidentifisert gutt og Gunhilde.
Fig. 4

Familien Pedersen på Holmeegenes

Bernt Pedersen (1843-1908), som overtok Holmeegenes-eiendommen i 1903, var bakermester med eget bakeri og bakeriutsalg (etablert 1864), og hadde flere ansatte. Han var dermed en representant for den øvre middelstanden eller småborgerskapet i samfunnet. I motsetning til borgerskapet, som bestod av for eksempel redere og eiere av større handelshus, bestod middelstanden av mindre kjøpmenn, håndverkere, lærere, kontorfolk og lavere funksjonærer. Som eier av et større gartneri forble Bernt en representant for den øvre middelstanden, så også sønnen Birger da han overtok eiendommen i 1915.

Birger Pedersen (1874-1954) fortsatte i farens ånd som forretningsmann, politiker og i ulike styrever og direksjoner. Han ble daglig leder for Holme-Egenæs Gartneri fra 1897, og eneinnhaver fra 1915, det samme året som han giftet seg med Sigrid Linjordet (1890-1960) (Nerheim 2007). Sigrid kom opprinnelig fra Tynset, og var utdannet sykepleier. I folketellingen for 1910 var hun registrert som elev ved Norske Kvinners Sanitetsforenings 12-måneders kurs i sykepleie i Oslo. Kvinnene som hadde denne utdannelsen kaltes sanitetssøstre, og Sigrid jobbet som sanitetssøster og avdelingssøster ved Stavanger Sykehus før giftemålet med Birger i 1915 (Nerheim 2007).

Birger med dress i en blomstereng.
Fotograf ukjent.
Fig. 5





Sigrid i en av sanitetens sykepleieruniformer.
Fotograf ukjent.
Fig. 6

Mellomkrigstida

Mellomkrigstida i Norge karakteriseres av Berge Furre i *Vårt hundreår* (1991) som en «uryddig» tid økonomisk og politisk, og industrien hadde store vansker på 1920-tallet. Stavangers økonomi var i svært stor grad basert på eksport av hermetikkk, og utsatt for konjunktorene på verdensmarkedet (Haaland 1999: 340, Norem 1925: 178). Også annen industri opplevde vanskelige tider, men på nasjonal basis var imidlertid mellomkrigstida en tid hvor landet ble rikere og tryggere, med vekst i både industri, fiske og jordbruk, og en fordobling av bruttonasjonalproduktet (Furre 1991: 78). Holme-Egenæs Gartneri ser også ut til å ha vokst i mellomkrigstida. I 1940 hadde gartneriet 30 mål jord og 17 drivhus, og syssel-satte 22 personer, det høyeste antallet ansatte i gartneriet (Bore 2009: 55).

I de første tiårene av 1900-tallet ble fotografi etter hvert en populær hobby særlig i middelstanden og i byene, og både for kvinner og menn. De stadig mindre og enklere kameraene må ha æren for dette (Coe og Gates 1977). I mellomkrigstida økte lønningene, men prisen på fotoartikler økte ikke tilsvarende - det ble stadig billigere å fotografere, og salget økte enormt. Fra slutten av 1920-tallet lages så å si alle masseproduserte kameraer av aluminium eller bakelitt i stedet for papp og tre – dermed ble de billigere og enklere å produsere, og i tillegg ble de stadig mindre og raskere. Denne utviklingen blir avgjørende for fotografiets utbredelse. Ved utbruddet av andre verdenskrig koster et enkelt kamera bare en hundredel av hva det første Kodak-kameraet kostet i 1888, inflasjonen tatt i betraktning (ibid.: 34ff).

”Knipseriet”

Det er i perioden fra 1915, når Birger og Sigrid stifter familie og bosetter seg på Holmeegenes, at fotografering og fotografiene i denne samlinga tas i bruk på Holmeegenes. Historien om fotografiets utbredelse fra 1890-tallet, viser et skille i holdning mellom amatørfotografer og ”knipsere”.

Amatørfotografene gikk inn for fotografiet med tekniske og kunstneriske ambisjoner, og organiserte seg i foreninger. Det ble forsøkt startet slike amatørklubber i Stavanger på 1920-tallet, men amatørfotografiet som hobby slo ikke gjennom før på 1940-tallet. Knipsere eller snapshot-fotografer brukes som begrep om ”folk flest” som tok bilder med enkle kameraer uten å tenke spesielt mye på komposisjon eller lyssetting, men for å

forevige personer og situasjoner der og da. I Stavanger kommer knipsere fra 1920-tallet. I samlingen fra Holmeegenes er det en blanding av atelierfoto tatt hos profesjonelle fotografer og av såkalte snapshots. Familien Pedersen som fotografer må derfor karakteriseres som knipsere.

I fothistorisk sammenheng ser Andre Wang Hansen nettopp familien som institusjon som drivkraften bak utbredelsen av det private fotografiet. Han mener også at dette private ”knipseriet” i fritiden og familielivet danner grunnlaget for den fotografiske industrien som skyter fart fra 1890-tallet, med blant annet Kodak og Brownie-kameraene (Hansen 1982: 12-13, 55-56). Billigere og enklere fotoapparater i mellomkrigstida inspirerer folket til fotografering. Oddlaug Reiakvam kaller fotografiet for «modernitetens egentlige folkekunst, med folket som både produsent og konsument» (Reiakvam 1992: 35). Folket fotograferer, rammer inn bilder og lager fotoalbum. Det er ikke lenger treskjæring og rosemaling som er folkets uttrykk, men fotograferingen, som stadig ble enklere og billigere å drive med.

Hjemmet som arena for fotografiet

I middelstandhjemmet var det borgerlige målestokken for sosial status. Gjennom rommenes bruk, innredning og dekor, men også i språk, etikette, mote, selskapsliv og hygiene ble sosial status signalisert. Representative rom var viktige (Boe 1999: 137, 145ff). Hvis vi ser på den materielle og sosiale standarden i livet på Holmeegenes, slik den kan dokumenteres ut fra innboet slik det forelå da museet overtok det fra Stavanger kommune, og ut fra fotografiene, ser vi at det må ligge et borgerlig ideal som utgangspunkt for rommenes bruk, samt i påklledning og aktiviteter (der de er avbildet i penklær, på søndagspromenade, etc.). Vi ser et skille mellom en offentlig og en privat sfære i boligen. Den offentlige sfæren befinner seg i første etasje, med kontor, stuer og spisestue som representative rom til sosial omgang og forretningsomgang. Atskilt fra dette har vi en halvoffentlig dagligstue eller lekerom, med mer privat kjøkken og bad innenfor, og i andre etasje finner vi en privat sfære med soverom for små og store. En nærmere presentasjon av de ulike rommene finnes hos Stapel (2009: 42ff). Bruken av rommene og bruken av fotografi i rommene er også en viktig del av fortellingen om fotografiene på Holmeegenes, og det vil jeg komme tilbake til.

Familiefotografiet på Holmeegenes

Sigrid og Birger fikk døtrene Gunhild (f. 1915), Karen (f. 1919) og Borgny (f. 1922), og søstrene hadde sin oppvekst dels under første verdenskrig og dels i mellomkrigstida. De ble født inn i en tid hvor kvinner hadde allmenn stemmerett, og kunne inneha de fleste embeter opp til statsråd – dog kunne de ikke bli offiserer eller prester ennå. Alle tre jentene var russ på Kongsgård skole, og Gunhild og Karen gikk videre på skole og studier. Familielivet på Holmeegenes, med de tre jentene og foreldrene samt venner og slekt, er sentrum for snapshotfotograferingen vi finner i samlingen, og hovedtyngden av motivene er fra perioden ca. 1915 til ca. 1945. Det er både profesjonelle portretter og snapshots av jentene og familien, og fotografier som jentene selv må ta ha tatt da de begynte å bli voksne.

Fotografering i og av familien blir en folkeaktivitet i den forstand at det ikke lenger er forbeholdt fotografer med tilgang på mørkerom. Mange som skriver om familiefotografiet mener at det utvikler seg til en merkelig ensartet aktivitet. Flere peker på at motivene i familiefotografiet er ensartede både i motivvalg og bildenes komposisjon, og mener at familiefotografiets rituelle funksjon er årsak til denne ensartetheten (f.eks. Erlandsen 2000: 275; Hansen 1982: 18; Larsen og Lien 2007: 265). Fotografering i familien knytter seg til de funksjonene og ritualene som hører til familien og hverdagslivet, og det blir en slags konvensjon på hvilke aktiviteter og situasjoner som bør og må festes til filmen. Dermed blir ifølge Reiakvam hjemmet, søndagsturen og ferien de vanligste motivene i albumene til middelstandfamiliene (Reiakvam 1992: 41), og i neste kapittel skal vi se hvordan fotografiene fra Holmeegenes plasserer seg i dette landskapet.

Selv om fotografering etter hvert blir en folkeaktivitet, og kanskje en folkekunst, slutter folk allikevel ikke å bruke de profesjonelle fotografene. Dem fortsatte de å oppsøke ved livets viktige overgangsriter, som dåp, konfirmasjon og bryllup, slik vi fortsatt gjør i dag. Familiefotografiene blir dermed en blanding av de representative bildene tatt av profesjonelle fotografer, og av snapshots tatt av familiemedlemmer i fritiden og i situasjoner som har vært viktige for familien å dokumentere. Slik er det også på Holmeegenes, hvor vi finner representative foto fra 1870-tallet og frem til

1950-tallet, og snapshots fra ca. 1915 frem til innpå 2000-tallet. Samlingen består av ca. 680 fotografier, hovedsakelig i sort/hvitt med innslag av noen få fargefoto. Fotografiene ble funnet på ulike plasser i huset, og med ulike ”funksjoner”. I noen rom i huset var det hengt opp innrammede fotografier på veggene, både i den offentlige og den private sfæren i hjemmet. Andre fotografier fant vi liggende i mapper og konvolutter i esker, skuffer og skap rundt om i huset. Vi fant derimot ingen album, verken amatøralbum eller nedarvede visittkortalbum. Ut fra dette kom ideen om fotografienes bruk i hjemmet som en viktig del av familien Pedersens fotografiske praksis. Fotografiene ble registrert i museumsdatabasen Primus blant annet ut fra disse bruksfunksjonene, og delt inn i serier dels etter hvilke rom de hadde hengt oppe i, og dels etter motivtyper. La oss se på de ulike motivene og plasseringene.

Kontoret

Kontoret er det første rommet man kommer til gjennom hovedinngangen. Rommet var møblert med et skrivebord og bokhyller, og over og rundt disse hang portretter og gruppebilder fra ulike situasjoner. Disse er nå registrert i serie 002 i samlingen. I tillegg hang det også her en rekke diplomer tildelt gartneriet gjennom årene (se Bore 2009: 56f). Fotografiene på kontoret er tatt av profesjonelle fotografer og muligens også avisfotografer. De fleste fotografiene er av Birger Pedersen alene eller sammen med andre i ulike offentlige sammenhenger, og er hovedsakelig fra perioden ca. 1910-1940.

Over skrivebordet (ill. 1) hang et foto av eksteriøret av gartneriets blomsterutsalg i byen, og et portrett av Birger Pedersen sittende ved et skrivebord. I tillegg hang det også et portrett av Bernt Pedersen som ser ut til å være det samme som et av de som hang i den grønne stuen (ST.K.HE 2007-001-0002). Portrettet av Birger Pedersen ved skrivebordet er tatt av fotograf Waldemar Eide (1886-1963), som virket i Stavanger fra 1906 til 1953, og var en anerkjent portrettfotograf i sin samtid (Erlandsen 2000: 222, m.fl.).

I *Pas paa! Nu tager jeg fra hullet* viser Roger Erlandsen noen dokumentasjonsfoto fra Kristiania kommunale provianteringsraad, blant annet et med tittel ”Formanden” (ibid.: 265). Der sitter formannen i dress ved sitt



III. 1

Interiørfoto fra kontoret. Foto: Jeichien Stapel.



III. 2

skrivebord og leser sine papirer, ikke helt ulikt dette portrettet av Birger Pedersen. Gjennom det representative portrettet utøvde fotografene en rolle som skapere og formidlere av viktige personers offentlige identitet (ibid.: 301). Erlandsen skriver også om portretter der ”det personlige uttrykket og den personlige karaktertegningen var både mål og ideal” (ibid.: 213). Waldemar Eide har i dette portrettet fanget forretningsmannen som sitter og tenker mens han skriver brev. Kanskje portrettet av Birger er i skjæringspunktet mellom disse: mellom dokumentasjonen av den travle forretningsmannen og den individuelle karakteren/personligheten.

Over hjørnebokhylla (ill. 2) hang det også en blanding av diplomer og fotografier, blant annet et gruppeportrett tatt av Eivind Enger, en Oslo-basert fotograf. Det er uklart hvem de avbildede er, men de representerer muligens et styre eller en kommunal komite. Her hang også noen bilder tatt i forbindelse med Stavanger bys 800-årsjubileum – da kong Haakon VII med gjester var på middag på Nærland på Jæren.



Birger Pedersen, ant. 1940-tallet.

Foto: Waldemar Eide.

Fig. 7



Kronprinsesse Märtha, kronprins Olav, Sigrid Pedersen og Birger Pedersen på hovedtrappa på Kongsgård skole i 1935, da Birger Pedersen var ordfører i Stavanger. Fotograf ukjent
Fig. 8

Kontoret hører til husets offentlige sfære, hvor man tok imot besøk og holdt selskap. Det er derfor ingen overraskelse at veggene er dekorert med representative bilder og diplomer. Alle fotografiene og diplomene viser frem en status for et utenforstående og subjektivt blikk: Birger Pedersen er en mann med en viss familiebakgrunn. Faren var forretningsmann og politiker – en mann som er med i styre og stell – en mann som omgås kongelige personer. Og dette er det første man ser når man kommer på besøk inn i hjemmet hans. Jeg kan se for meg forretningsmannen sitte her og ta imot sine ansatte, sine handelsforbindelser og politiske forbindelser – og de som kommer hit kan se hvor viktig og innflytelsesrik han er. For Birger selv var det kanskje situasjoner og utmerkelser han følte personlig stolthet over å ha opplevd og oppnådd. Men kanskje jeg tar helt feil? Kanskje var det datteren Gunhild som hang opp disse som memorabilia over hennes avdøde fars meritter, som et minnesmerke over Holmeegenes' storhetstid? Dette kan vi kanskje få vite ved å intervju gjenlevende familie og venner, men inntil videre kan jeg bare spekulere.

Den grønne stuen

Den grønne stuen er den første stuen man kommer til etter kontoret. Her hang innrammede portretter og gruppebilder av medlemmer av familien Pedersen, som nå er registrert i serie 001 i samlingen. Innenfor den grønne stuen ligger den blå stuen, som er "finstuen", med bare malerier og ingen fotografier på veggene. Disse maleriene var med ett unntak landskapsbilder og flere av dem malerier av Holmeegenes-eiendommen. Unntaket er et portrettmaleri, som etter all sannsynlighet viser Birger Pedersen.

Men tilbake til den grønne stuen med bare fotografier på veggene. Samtlige av disse fotografiene er tatt i atelier av profesjonelle fotografer.

Fotografiene viser som nevnt familiemedlemmer, og er hengt opp i grupperinger som indikerer et visst system. Veggtapetet har imidlertid tydelige spor i form av ublekede felter etter at det har hengt flere/andre bilder på veggene, eller at bildene har hengt annerledes gjennom tiden. Men her tar vi utgangspunkt i hvordan det så ut da museet overtok innboet.



Portrett av Birger Pedersen, kunstner ukjent (uleselig signatur).

Foto: Museum Stavanger.

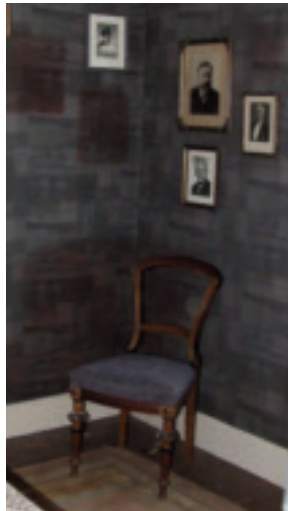
Fig. 9



Ill. 3
Den grønne stuen.
Illustrasjon 3, 4, 5 og 6.
Foto: Jeichien Stapel



Ill. 5



Ill. 4



Ill. 6

Når man kommer inn fra kontoret, har man på venstre hånd en vedovn (ill. 3), og en portiereinnrammet åpning (ill. 4) videre inn til den blå stuen. Mellom ovnen og portieren henger to atelierportretter av Gunhild og Borgny (ant.) som småpiker i penkjoler (foto: Hakon Johannessen). På den andre siden av portieren henger et foto av Gunhild med russelue.

På veggen som står rett fram når man kommer inn kontordøren, er det et vindu i midten, og grupperinger av portretter på begge sider. På venstre side av vinduet (ill. 4) er det samlet en gruppe med portretter av Bernt Pedersen (foto: Waldemar Eide), Birger Pedersen (foto: Studio Sjøwall), og en mannsperson som trolig er Jonas Pedersen (fotograf ukjent), en av Birgers brødre, som blant mange andre stillinger og verv var fylkesmann i Aust-Agder. Portrettet av Birger Pedersen (Fig.10) er tatt i 1947 av Studio Sjøwall i Oslo. Studioet ble grunnlagt av Gunnar T. Sjøwall, som også utmerket seg som portrettfotograf i sin samtid (Erlandsen 2000: 226). Portrettet er imidlertid tatt etter G. Sjøwalls død i 1945. Firmaet ble overtatt av Ingeborg Sjøwall, som kan være fotografen bak dette portrettet.

På samme vegg, til høyre for vinduet, henger to portretter i ovale rammer av en mann og en kvinne som vi ikke har funnet navn på (ill. 5, venstre halvdel). Men hvis vi sammenligner måten de er plassert på med portrettene av Birgers foreldre på veggen ved siden av, kan dette tenkes å være Sigrid Pedersens foreldre, eller kanskje søsken. Under dem henger dåpsbilder av Gunhild og Borgny, og en bildeserie av Karen i 4-5-årsalderen.

På veggen på høyre hånd inn fra kontoret er det også et vindu midt på. Til venstre for vinduet (ill. 5, høyre halvdel) finner vi foreldrene til Birger i ovale rammer: Bernt og Bergitte Hansine Pedersen (f. Johnsen), og ved siden av og under dem henger portretter av Gunhild, Karen og Borgny som småjenter i penkjoler og med sløyfe i håret.

Rett til høyre inn fra kontordøren stod et stort bokskap, og i hjørnet innenfor bokskapet henger gruppebilder som er tatt i sammenheng med barnedåpene til Borgny og Karen, samt serier av portretter av Karen og Gunhild som småpiker (ill. 6). Alle disse er også tatt av Hakon Johannessen. De fleste portrettene i den grønne stuen er tatt nettopp av



Birger Pedersen, 1947.
Foto: Studio Sjøwall.
Fig. 10



Gunhild Pedersen, ca. 1920
Foto: Hakon Johannessen.
Fig. 11

Hakon Johannessen (1880-1978), som spesialiserte seg på portretter og grupper. Han er en av Stavangers mest kjente fotografer, og grunnla byens lengst eksisterende fotograffirma.

Maleriene i den blå stuen kan tyde på at familien hadde økonomi til å "investere" i såpass kostbare ting som malerier var. Allikevel fantes det nesten bare personportretter i form av fotografier. Med fotografiet kunne alle få sitt eget portrett, og den urbane middelklassen dannet det første publikum for fotografene – for å vise sin nye posisjon (Larsen og Lien 2007: 27f). Slik sett kan det hende at det ikke bare var økonomiske årsaker til at de valgte fotografiske portretter framfor malerier, men at det faktisk ble sett som mer moderne og større status å få "sit portrett taget" fotografisk.

Den blå og den grønne stuen hører både til den offentlige og den private sfæren i hjemmet, familien tok i mot besøk der, men også deler av familielivet foregikk nok der. Det er imidlertid typisk at kun representative familiefotografier, altså portretter tatt av profesjonelle fotografer, hang på veggene i stuen (Hansen 1982: 72). Måten portrettene ble vist frem på i den grønne stuen, har linjer tilbake både til måten de populære visittkortalbumene var organisert på, og igjen tilbake til måten overklassen hang opp sine anegallerier med malerier av familiemedlemmer og forfedre. I denne organiseringen ligger en symbolverdi i hvordan en vurderte familien, i det at en tilhørte en sosial gruppe, og at en hadde aner. (Erlandsen 2000: 111ff). Måten portrettene av Bernt, Birger og Jonas var hengt sammen på (ill. 4), gjør for eksempel at disse tre fremheves som viktige personer i slekten, en slags pater familias-gruppering. Men visittkortalbumet kunne også ha bilder av kongelige og kjendiser – mennesker som ikke tilhørte familien, men som man beundret. Anegalleriet til familien Pedersen inneholdt derimot kun fotografiske portretter av den nærmeste familien.

Øvrige rom

Det ble også funnet flere fotografier tatt av profesjonelle fotografer, men som ikke har vært ”utstilt” i den offentlige sfæren i hjemmet. I serie 003-005 i samlingen ser vi fotografier fra rom som hører til den halvoffentlige og den private sfæren av hjemmet (Hansen 1982: 67). Jeg skal ikke gå nærmere inn på disse seriene, men vil kort beskrive og vise noen eksempler på hvilke motiver de inneholder.

Dagligstua

Inn til høyre fra kontoret ligger dagligstua, som sannsynligvis ble brukt til barne-/lekerom da søstrene Pedersen vokste opp. Rommet regnes til den ”halvoffentlige” sfæren i hjemmet. Bildene vi fant her er registrert i serie 003 i samlinga, og her fant vi både sort/hvitt-foto og de eneste fargefotografiene samlingen kan by på. Fargefotografiene er imidlertid av nyere dato, og viser voksne og barn vi ikke kjenner navnet på, og vises av personvern hensyn ikke i denne artikkelen. Blant sort/hvitt-fotografiene finner vi portretter av Gunhilds mor og far, Gunhild selv og nær familie. Jeg vil trekke fram ett av fotografiene: en forstørrelse i sort/hvitt av A/S Stavanger Telefonforretnings nybygg fra 1938.

A/S Stavanger Telefonforretnings nybygg fra 1938,
Engelsminnegata 16a-b.
Fotograf ukjent.
Fig. 12



Ikke bare var Birger Pedersen med i styret i Stavanger Telefonforretning, men Gunhild jobbet også her i en årrekke. Etter å ha vært russ på Kongsgård i 1935, gikk hun et år på Otto Treiders Handelsskole, og jobbet deretter som sekretær og katalogredaktør i Stavanger Telefonforretning 1937-1952. Hun tok eksamener i engelsk i Storbritannia, og begynte i 1952 som telegraf-fullmektig i Telegrafverket (Welle-Strand 1960: 320). Hvor lenge hun fortsatte her, vet vi ikke, men det er slett ikke rart at hun ønsket å ha et bilde av bygningen som et minne om sin egen arbeidsplass og om farens innsats i telefonforretningen.

Pikeværelset

Pikeværelset hører til den private sfæren i hjemmet, og hadde nok de siste tiårene stort sett vært brukt som lagerrom. Bildene vi fant her er registrert i *serie 004*, og består av foto av russekullene til alle tre søstrene, diverse portretter av familie og venner, bilder fra Borgny Pedersens bryllupsdag, og noen landskapsfotografier. Det var flest atelierportretter, men også noen snapshots.



Alle tre søstrene har store montasjebilder av russekullet sitt, her Borgnys fra 1941. Foto: Sverre Eskildsen. Eskildsen (1910-...) hadde atelier i Stavanger 1934-1940 og 1948-1972, og i Sandnes 1940-1948. Stavanger byarkiv har hans arkiv tilbake til 1940-årene.

Fig. 13



Visittkort fotografi av Birger i uniform.
Fotografert i atelier med et leirmotiv som bakgrunn. Fotograf: Norland. Fig. 14



Birger P og en annen ung mann i uniform slapper av i en stue. Fotograf ukjent. Fig. 16

Soveværelset (det rosa rommet)

Dette var «de voksnes» soverom, og hører slik til den mest private sfæren i hjemmet. Fotografiene vi fant her er registrert i *serie 005*. Motivene går i familiebilder av familien Pedersen, særlig fra barnedåpene og da barna var små, militærbilder av Birger Pedersen, samt et klassebilde av Karen Pedersen fra 1932. En god del av familiebildene er de samme som hang i den grønne stuen, eller tatt i samme anledning. De fleste er tatt av profesjonelle fotografer og mange i et atelier.

Men blant militærbildene av Birger, er det også noen snapshots både fra Madlamoen (antatt) og fra fritid.



Menn i militæruniform med oppakninger på bakken, ant. Madlamoen.
Fotograf ukjent. Fig. 15

Diverse fotografier

I de øvrige rommene ble det også funnet enkeltfotografier, både snapshots og bilder tatt av profesjonelle fotografer. Disse er registrert i *serie 006, 007 og 008*. Fotografiene er hovedsakelig fra perioden ca. 1915 til ca. 1950, men også noen av nyere dato. Blant motivene kan vi nevne familiebilde av Bernt Pedersen med frue og barn (ca. 1880), diverse portretter av familie og venner, fotografier fra en begravelse, diverse fotografier av bygningene og gartneriet på Holmeegenes (flere av disse er gjengitt i Bore 2009). Noen portretter er av nær familie og venner, og kan antas å ha blitt mottatt som gave.

Som en liten kuriositet vil jeg nevne noen bilder av Karen, Sigrid og Birger som



er påført datoen 10.10.1933 og fotografnavnet «Auto-Pose». De tre er pent kledd med hatter på, og står tett samlet for å få alle tre med i bildet. De bytter litt plass, på ett av dem ser mor og datter lattermildt på hverandre, og på et annet ler de godt til kameraet. Som vi skjønner ut fra motivene, var Auto-Pose en tidlig form for fotoautomat, slike vi i dag finner rundt om på togstasjoner og handlesentere. Betegnelsen på slike fotoautomater var Polyfoto, og de ble innført i 1933 i Oslo. Og familien Pedersen brukte automaten akkurat slik som jeg og mine venner gjorde da det var nytt for oss: tar bilder sammen og har det gøy. Men Norges Fotografforbund syntes ikke dette var morsomt i det hele tatt: de representerte fagfotografene, og var sterkt bekymret for hvilke konsekvenser denne utviklingen kunne få for dem (Erlandsen 2000: 210f).

Sigrid, Karen og Birger i fotoautomat hos Photo-Auto-Pose A/S i Oslo.

Fig. 17



Sigrid med Gunhild utendørs blant masse blomsterpotter.

Fig. 18

Snapshots

Portretter som er tatt av profesjonelle fotografer viser objektet slik de ønsker å fremstilles, ikke nødvendigvis slik de "er", og forteller dermed gjerne mer om kles- og interiørmoter enn om mennesket de avbilder. 1800-tallets visittkortbilder er eksempel på dette, hvor personene ble satt i "miljøer" med møbler og fotobakgrunner, og forsynt med rekvisitter for å gi et visst inntrykk av personen. Snapshot-bilder er kanskje en mer naturlig og uformell inngang til de avbildedes personlighet og miljøene de vanket i (Coe og Gates 1977: 11), siden de tas av amatører i mer naturlige omgivelser og situasjoner enn studioet. *Serie 009-014* består av slike snapshots, og de utgjør hoveddelen av samlingen med over 550 motiver. Det er særlig slike snapshots mange skribenter har beskrevet som ensartede og konforme i motivvalg og komposisjon. I presentasjonen av serie 009-014 vil jeg spesielt trekke fram serie 010 og 011 for å belyse snapshot som «fenomen» i en families fotosamling.

Serie 009 er diverse snapshots av familien Pedersen og andre. Fotosted er ofte ukjent, og det ser stort sett ut som bilder de har fått fra venner og familie, blant annet postkort laget ut fra snapshotmotiver.

Serie 010 (Fig.18-39) består av 139 snapshots fotografert i perioden fra rundt 1920 til slutten av 1930-tallet, det vil si fra søstrene Pedersens oppvekst- og ungdomsår. Motivene er hovedsakelig utendørsbilder fotografert på Holmeegenes, men noen andre fotosteder har også sneket seg inn. De fleste avbildede i serien er Sigrid, Birger, Gunhild, Karen og Borgny. I tillegg er det noen få voksne og barn som ikke er identifisert. Søstrene Pedersen er motivet på de fleste av bildene, og de er ofte oppstilt foran boligen alene eller sammen med en av de voksne – eller sammen med andre barn, kanskje naboungene som er på søndagsbesøk. Motivene dreier seg rundt barnas lek, spaserurer i pentøy i hagen/på eiendommen, kanskje søndagspromenader, og barn som er på besøk, muligens i bursdagselskaper. Vi har ikke opplysninger om fotografen på noen av disse bildene, men trolig var det ofte pappa Birger og mamma Sigrid som stod bak kameraet, spesielt på fotografiene av barna.



Borgny ute i hagen.
Fig. 19



Gunhild og Karen blant blomstene i hagen.
Fig. 20



Sigrid, Gunhild og Karen sitter under trærne i hagen på Holmeegenes. Vi ser også en sandkasse i bakgrunnen.
Fig. 21



Gunhild og Karen med favnen full av blomkål.
Kaldbenker i bakgrunnen.

Fig. 24

En gråtende baby sitter i et blomsterbed. Ant. Karen
eller Borgny.

Fig. 23



Birger, Gunhild og Karen sitter i gresset i hagen.

Fig. 22





Karen og Borgny i overalls ute i hagen.
Fig. 25



Karen (t.v.) og to ukjente jenter plukker bær eller frukt i Hjelmelandskurver som vi fant en mengde av på loftet på Holmeegenes.
Fig. 26

Karen og Gunhild sitter på et hagebord foran bolighuset med hver sin blomsterbukett.
Fig. 27



Borgny, Gunhild og Karen foran bolighuset iført
kåper og bøttehatter. Kanskje pyntet til 17. mai?
Fig. 28



Karen, Gunhild og Borgny, godt kledd for en spasertur kanskje?

Fig. 29



Borgny, Karen og Gunhild foran bolighuset sammen med en voksen kvinne, kanskje en tjenestepike?

Fig. 31



Sigrid, Karen og Gunhild sitter på en hagebenk foran bolighuset.

Fig. 30



Birger i samme situasjon som neste bilde. Her har også den store svarte hunden kommet med i motivet.

Fig. 32



Sigrid med alle tre jentene foran bolighuset. Borgny ligger i barnevogna, og Gunhild og Karen har lyse sommerkjoler på.
Fig. 33



Birger på spasertur sammen med Gunhild og Karen.
Fig. 34



Søstrene P. ute på tur, med Borgny i barnevogna. Fig. 35



Gunhild og en annen jente leker med ball, mens to andre jenter sitter på hagebordet bak dem. Sigrid følger med på leken.

Fig. 37



En liten ungeflokk på hagebordet foran bolighuset, Karen og Gunhild lengst til høyre.
Fig. 39



Fem barn rundt en barnevogn, antakelig med Borgny oppi.
Fig. 38



Gunhild og Karen ute på trilletur med hver sin dokkevogn.
Fig. 36



Syv jenter sitter oppå og ligger inni noen store rør.

Fig. 41



Karen, Sigrid og Borgny ute på tur i pentøy og bøttehatter.
Kanskje stod Gunhild bak kameraet?

Fig. 40

Serie 011 (Fig. 40-58) består av 134 fotografier, også disse i sort/hvitt. Menneskene som opptrer i motivene er hovedsakelig familien Pedersen. Det er også her mange foto av barna, men også en god del av barn og voksne som antas å være familiens slektninger på Østlandet. Motivtyper vi ser er familien og venner ute i naturen, på turer og utflukter, skigåing, bading og "strandliv", ferie-/turbilder der familien er avbildet ved monumenter,

sammen med andre slektninger og/eller venner, ”kaffeslabberas” utendørs, samt noen natur- og utsiktsbilder.



En gruppe jenter utendørs. To av dem gjør seg litt til for kameraet. Gunhild er nummer to fra venstre.

Fig. 43



Fv. Gunhild, Karen, ukjent kvinne, Borgny, Sigrid og et ukjent barn. ”Kaffeslabberas” ute i en hage.

Fig. 42



Søstrene Pedersen med to voksne og et barn ved et minnesmerke i Kringen i Gudbrandsdalen.
Fig. 44



Sigrid og døtrene i pentøy og bøttehatter.
Oppstilt i en park el.l.
Fig. 45



Birger, Gunhild og Karen går tur på stranda, Birger i dress og hatt.

Fig. 47

Sigrid og døtrene i pentøy og hatter, oppstilt utendørs foran en bygning.

Fig. 46



Karen og Gunhild i sommerkjoler og hatter leker i sanddynene.

Fig. 48



Tre personer bader, vi ser bare hav og himmel rundt dem.

Fig. 50



Søstrene Pedersen bader og koser seg.

Fig. 49

Spasertur på stranda. Tre voksne rusler i bakgrunnen, mens en av jentene leker seg i forgrunnen.

Fig. 51





Birger poserer i ensom majestet i en rullesteinur.

Fig. 52



Karen, Borgny og Sigrid poserer ved en steinvarde.

Fig. 53



Sigrid (t.v.) sammen med tre kvinner i en hage. Ant. på Østlandet.
Fig. 55



Birger og Sigrid sitter ute i en hage.
Antatt på Østlandet.
Fig. 54



Gunhild prøver seg på kumelking. Er det bonden sjøl som står bakom?

Fig. 57



Sigrid og døtrene oppstilt foran et bolighus. Ant. på Østlandet.

Fig. 56



Håndskrevet på baksiden av bildet: "Blandt vannliljer 12. juli 1935
Monningsdal pr. Mandal".

Fig. 58



Gunhild og Karen i speideruniform foran huset på Holmeegenes.

Fig. 59



Karen på speiderleir.

Fig. 60

I *serie 012* har vi samlet diverse snapshots og postkort med speideren som motiv: Jentene i speideruniform hjemme i Stavanger, og på speidertreff. Portrett av speiderledere, og postkort med oversiktsmotiv fra speiderleirer. Også speiderlivet henger sammen med fritidsideologien om fysisk utfoldelse i skog og mark, og var en vanlig fritidsaktivitet i middelklassen (Maartmann 2005: 133).

Serie 013 består av diverse snapshots (og noen få atelierfoto) som ser ut til å være fra Gunhilds ungdoms- og russetid – av henne selv, venner og skolekamerater.



Gunhild (nr. 4 fra høyre) sammen med jenter fra sin avgangsklasse på Kongsgård skole. Fotograf ukjent. Fig. 61

Serie 014 tilsvarer serie 013 i motiver, men er fra Karens ungdoms- og russetid i Stavanger, hennes studietid i Oslo, samt fra da hun jobbet i Politiet.



Karen (nr.2 fra høyre) sammen med jenter fra hennes avgangsklasse på Kongsgård skole, 1940. Fotograf ukjent. Fig. 62



Kodak Junior Six-16.
Foto: Museum Stavanger/May Tove Nyrud.
Fig. 63

Kamera- og filmtyper

Vi har til nå funnet ett fotografiapparat på Holmeegenes, et Kodak Junior Six-16, som kom på markedet i 1935 (www.brownie-camera.com/kodak-cam.shtml [besøkt 13.05.2011]). På denne tiden var Gunhild 19-20 år, og tok artium ved Kongsgård skole, og det finnes en god del positiver og negativer fra denne perioden. Siden kameraet fortsatt befant seg på Holmeegenes ved overtakelsen, kan det tyde på at dette har vært Gunhilds kamera. "616" angir filmtypen kameraet brukte, en filmtype som ble introdusert i 1932 (Coe og Gates 1977: 139). Fotografiene som er tatt fra 1915 og gjennom 1920-tallet (dvs. før 616-kameraet ble lansert), må være tatt med en annen type film/kamera. Siden vi også har funnet flere ulike filmnegativtyper, er det rimelig å anta at det har vært andre kameratyper i bruk til snapshot-fotograferingen på Holmeegenes. Dette kan eventuelt gjøres nærmere rede for ved en undersøkelse av negativene som er funnet.

Snapshotmotivene

Som nevnt ville jeg gå særlig inn i serie 010 og 011, og har trukket frem flest fotografier fra disse seriene. Motivene i serie 010 er alle av mennesker i hjemmet og familielivet, helst i søndagstøyet. På mange av motivene er menneskene oppstilt, mens noen motiver er fanget i øyeblikket, for eksempel midt i en lek. Fritiden, hjemmet og søndagsturen er i fokus. Det er et faktum at arbeidet har vært lite brukt som motiv i familiefotograferingen. Andre Wang Hansen skriver at familien som institusjon dreier seg om "privatthet i fritiden", og familien skal være et vern mot omverdenen. Da ekskluderes arbeidet, for i familien skal man slappe av. Dermed blir ikke arbeid, heller ikke husarbeid, motiv i familiefotograferingen (Hansen 1982: 40ff). Det nærmeste vi kommer arbeid som motiv i samlingen fra Holmeegenes, er bildene av jentene på blomkål- og bær-/fruktplukking, men også disse har mer preg av idyll enn hardt arbeid.

Lik serie 010, er det også i serie 011 fritiden og familien som er motivet. Motivene i denne serien skiller seg tematisk fra serie 010, ved at de er fotografert borte fra hjemmet: turbilder fra by og land, strand- og badebilder og bilder fra en ferietur, antakelig på besøk til Sigrids familie på Østlandet.

Fritiden i form av aktiviteter og turer, særlig strandliv, har lenge vært populære snapshotmotiver. Bare hjemmet var mer populært enn stranda som scene for fotograferingen (Coe og Gates 1977: 85). Det er forholdsvis mange bilder i denne samlinga fra strand- og badeliv, ca. 40 motiver, og ut fra barnas alder på bildene, ser de fleste ut til å være fotografert på 1920-tallet. Familien Pedersen har vært relativt tidlig ute med dette, for sjø, strand, svømming og soling kom ikke på moten i Norge før på 1930-tallet, da folk fikk kortere arbeidsuker, og mange trakk til badestrendene i fritiden (Olstad 1994: 104ff). Men sannsynligvis har familien Pedersen hatt et bevisst forhold til fordelene med å bruke naturen i en aktiv fritid. Sigrid var som sagt utdannet sykepleier, og kjente nok til både hygiene, kosthold og fysisk aktivitet som faktorer for å skape et sunt liv og bekjempe sykdom. I mellomkrigstida eksisterte det også en fritidsideologi som særlig middelklassefamilier fulgte, der tesen var ”barn og unge i fysisk utfoldelse og fri lek i skog og mark” (Maartmann 2005: 130). Denne ideologien kan ha vært medvirkende til familien Pedersens aktiviteter.

I mellomkrigstida skjer også en modernisering av samfunnet – blant annet utvikles kommunikasjonene så reising blir enklere. Det blir også vanlig med ferie i mellomkrigsårene (Furre 1991: 144f). Ferien har en funksjon mellom arbeid og fritid. Man bestemte ikke helt over det selv, for det var arbeidsverdenen som bestemte at man skulle ha ferie og når. Dette var ikke familien Pedersen bundet av, siden de var bedriftseiere. Men de var med i samfunnsutviklingen i mellomkrigstida, og ferie som konsept og feriefotograferingen har også de vært med på, som vi ser i bildene fra Østlandet. Andre Wang Hansen kaller slike motiver for ”det klassiske feriefotografiet”, og tidfester dem til ca. 1935-1965 (iflg. Hansen setter etter dette masseturismen et annet preg på motivene). Dette er fotografier som fungerer som dokumentasjon av at man har ”hatt ferie”, men de har også en symbolverdi, som Hansen mener markerer familiens kulturelle dannelsesbakgrunn (Hansen 1982: 161ff). Denne symbolverdien ligger i såkalte attributter: monumenter og minnesmerker som familien lar seg avbilde ved for å vise at de har kunnskap og dannelse. Også slike motiver ser vi i samlinga fra familien Pedersen, der de står ved siden av en minnestøtte. Men mest av alt fotograferer de hverandre sammen med slekten, og ved hus og bygninger som kanskje har betydning for familien og lokalsamfunnet.

Hva familiefotografiene kan fortelle

Familiefotografiet blir populært utover 1800- og 1900-tallet, både med visittkortet og andre representative portretter, og med de enkle og billige kameraene og «knipseriet» som utvikler seg. Fotografiene fra Holmeegenes er i fotodatabasen og i denne artikkelen delt opp i representative foto - hovedsakelig de «offentlige» fotografiene på kontoret og studioportrettene i anegalleriet i den grønne stuen - og snapshots fra hele huset med motivtyper som mennesker, familieliv, lek, dåp, ferie, bading, turer, ferie, slektninger, speiderliv, russefeiring og studentliv. Med andre ord typiske representative portretter og snapshot-kategorier (Coe og Gates 1977: 15), og ikke ulikt en samling av familiefotografi i vår egen samtid. Dette understreker poenget om at familiefotografiet er ensartet i motivvalg.

Familien Pedersen var «knipsere», og mengden av fotografier økte etter hvert som jentene ble eldre og teknologien utviklet seg. Gjennom motivene i samlingen får vi et innblikk i familiens liv, fra forfedrene til søstrene Pedersens oppvekst og sosiale liv som unge kvinner. Motivene og det tekniske er, som man kan forvente av «knipsere», av varierende kvalitet, men ingen motiver er kassert fra samlingen, med unntak av noen få negativer som var helt uleselige selv etter databehandling og justering.

Allikevel griper jeg meg i å savne noen typer motiver i denne samlinga. Det er for eksempel ikke funnet noen interiørfotografier eller foto fra den mer private/intime sfæren fra Holmeegenes. Dette kan komme av at familien ikke hadde riktig fotografiapparat og lyskilder for å fotografere i dårlig belyste innemiljøer. Eller det kan hende at de ikke anså innendørs aktiviteter som interessante nok eller passende å forevige. Det er heller ingen fotografier av arbeidet på gartneriet, kun noen bilder tatt inne i drivhusene, noen av familien ute mellom bedene, og noen av søstrene som høster frukt og grønt. Dette kan som tidligere nevnt komme av at arbeid som motiv generelt er utelukket fra fritiden og hjemmet som scene for familiefotografiet.

Noe annet jeg savner i samlingen, er fotoalbum. Det er ikke funnet noen album, verken visittkortalbum eller amatøralbum med snapshots, kun noen ubrukte album som det kanskje har vært meningen å ta i bruk. Kanskje har

det ikke vært noen album her i det hele tatt, eller de kan ha funnet veien ut fra hjemmet innen museet overtok innboet. Savnet av bildene fra privatsfæren og familiealbumene er et uttrykk for at jeg som person gjerne ville sett mer av livet på Holmeegenes – vi har alle en kikker i oss (Larsen 2004: 279). Men også fra et mer analytisk perspektiv savner jeg dem, for særlig uten fotoalbumene går vi glipp av en viktig del av brukspraksisen rundt fotografiene. Albumene forteller nemlig en annen historie enn fotografiene som “bare ligger rundt omkring”, eller negativene som finnes i en konvolutt i en skuff. Albumpraksisen er en utvelgelsesprosess, der eieren konstruerer og forteller sin historie, og gjerne kommenterer den i albumets undertekster (ibid.: 9). Med snapshotene fra Holmeegenes mangler vi denne dimensjonen.

Når vi mangler undertekster fra eierens brukspraksis kan bildene enten få tale for seg selv, eller vi kan gi dem undertekster sett fra akademikerens synsvinkel. De “undertekstene” vi kan ane en kontur av her, ligger i plasseringen av fotografiene i den grønne stuen og kontoret – anegalleriet og de representative portrettene. Peter Larsen sier at “(...) mens fotografier ikke kan lyve, kan saktens løgnere fotografere” (ibid.: 126) – og jeg vil også tilføye at løgnere kan tolke fotografier. Uten undertekster fra brukeren av disse familiefotografiene, har jeg gitt dem mine egne undertekster i denne artikkelen – forhåpentligvis uten å lyve for mye.

Familien Pedersen benyttet fotografiets muligheter ved at de selv var “knipsere”, og tok snapshots av hverdagsliv, lek, turer, osv. Disse fotografiene blir for oss et kikkhull inn i en families liv i en annen tid. Andre familier på den samme tiden kan ha vært like aktive, men uten visualiseringen fotografiene gir av familien, blir de ikke levende for oss på samme måte. Samlingen utfyller temaene og motivtypene i museets samlinger, og bidrar til et litt mer helhetlig bilde av Stavangers historie.

Gjennomgangen av seriene av fotografier vi fant på Holmeegenes, viser at denne familiens bilder ikke skiller seg vesentlig fra andre familiefotografier. Men selv om motivene i samlinga er homogene og endog konforme, så har de for de unike *individene* som er avbildet, som stod bak kameraet, eller som samlet på fotografiene, hatt *unike og individuelle betydninger*.

Litteratur og kilder

Boe, Liv Hilde (1999): "Hjemmet i støpeskjeen", i: Rogan, Bjarne (1999): *Norge anno 1900. Kulturhistoriske glimt fra et århundreskifte* (s. 136-155), Oslo: Pax.

Bore, Ove Magnus (2009): «Holmeegenes – fra lystgård til gartneri», i: *Stavanger Museum Årbok*, årg. 119 (2009), s. 9-94.

Coe, Brian og Paul Gates (1977): *The snapshot photograph. The rise of popular photography 1888-1939*, London: Ash & Grant.

Erlandsen, Roger (2000): *Pas nu paa! Nu tar jeg fra Hullet! Om fotografiens første hundre år i Norge - 1839-1940*, Våle: Forlaget Inter-View.

Furre, Berge (1991): *Vårt hundreår. Norsk historie 1905-1990*, Oslo: Samlaget.

Haaland, Anders og Helge W. Nordvik (1988): «Stavangerindustriens struktur og utvikling 1890-1940», i: Danielsen, Rolf (red.) (1988): *Stavanger mellom sild og olje. Hermetikkbyen 1900-1940*, bind 1 (s. 49-167), Stavanger: Dreyer.

Haaland, Anders (1999): *En by tar form. Stavanger bebyggelse 1815-1940*, Stavanger: Wigestrånd.

Hansen, Andrè Wang (1982): *Fotografi og familie*, Odense: Bidrags skriftserie.

Henriksen, Egil (1994): "Portrett, illustrasjon og dokumentasjon: fotografiet i Stavanger fra 1885 til 1920", *Stavanger Museum årbok 1993*, s. 91-162.

Larsen, Peter (2004): *Album. Fotografiske motiver*, Oslo: Spartacus.

Larsen, Peter og Sigrud Lien (2007): *Norsk fotohistorie. Frå daguerrotypi til digitalisering*, Samlaget: Oslo.

Maartmann, Camilla (2005): "Bare lek? Ja, men av den skal fremtidskrefter vokse! En undersøkelse av middelklasseungdoms fritid og fritidsaktiviteter i årene 1920 til 1940" (s. 130-147) i: Markussen, Ingrid og Kri Telste (red.) (2005): *Bilder av den gode oppveksten gjennom 1900-tallet*, Oslo: Novus.

Nerheim, Gunnar (2007): "Lokalpolitikerne på Holmeegenes", <http://www.stavanger.museum.no/default.aspx?ChannelID=1028&DocumentID=10954> [besøkt 7.7.2009].

Norem, John (1925): "En by i vekst", i: Petersen, Jan (red.): *Stavanger 1125-1425-1925* (s. 157-180), Stavanger: Dreyer.

Olstad, Finn (1994): *Veier til vår tid*, Oslo: Universitetsforlaget.

Reiakvam, Oddlaug (1992): "Familielivet – fotografisk sett", i: *Bildet lever! Bidrag til norsk fotohistorie* 6, s. 35-49.

Reiakvam, Oddlaug (1997): *Bilderøyndom, røyndomsbilde Fotografi som kulturelle tidsuttrykk*, Oslo: Samlaget.

Stapel, Jeichien (2008): «Holmeegenes – et tidsbilde fra forrige århundre», i: *Stavanger Museum Årbok*, årg. 118 (2008), s. 37-112.

Tobiassen, Anna Helene (1992): "Private fotosamlinger som etnologisk kilde", i: *Bildet lever! Bidrag til norsk fotohistorie* 6, s. 51-64.

Welle-Strand, Erling (red.) (1960): *Studentene fra 1935. Biografiske opplysninger, artikler og statistikk samlet til 25-års jubileet september 1960*, Oslo: Bokkomiteen for studentene fra 1935.

NETTRESSURSER

www.fotonettverk-rogaland.no – Billedatabase fra Byarkivet i Stavanger.

www.nb.no/nmff - Register over norske fotografer og fotografiske samlinger

www.rhd.uit.no – Folketellinger fra 1865, 1875, 1900 og 1910

Vedlegg 1

ARKIVREFERANSER TIL FOTOGRAFIENE I ARTIKKELEN

Fig. 1	ST.K.HE 2007-011-0004	Fig. 20	ST.K.HE 2007-010-0036	Fig. 42	ST.K.HE 2007-011-0015
Fig. 2	ST.K.HE 2007-010-0031	Fig. 21	ST.K.HE 2007-010-0040	Fig. 43	ST.K.HE 2007-011-0020
Fig. 3	ST.K.HE 2007-007-0004	Fig. 22	ST.K.HE 2007-010-0041	Fig. 44	ST.K.HE 2007-011-0024
Fig. 4	ST.K.HE 2007-006-0001	Fig. 23	ST.K.HE 2007-010-0052	Fig. 45	ST.K.HE 2007-011-0029
Fig. 5	ST.K.HE 2007-010-0011	Fig. 24	ST.K.HE 2007-010-0085	Fig. 46	ST.K.HE 2007-011-0007
Fig. 6	ST.K.HE 2007-010-0007	Fig. 25	ST.K.HE 2007-010-0122	Fig. 47	ST.K.HE 2007-011-0032
Fig. 7	ST.K.HE 2007-002-0002	Fig. 26	ST.K.HE 2007-010-0123	Fig. 48	ST.K.HE 2007-011-0052
Fig. 8	ST.K.HE 2007-001-0005	Fig. 27	ST.K.HE 2007-010-0125	Fig. 49	ST.K.HE 2007-011-0034
Fig. 9	ST-K.HE.00936	Fig. 28	ST.K.HE 2007-010-0049	Fig. 50	ST.K.HE 2007-011-0056
Fig. 10	ST.K.HE 2007-001-0006	Fig. 29	ST.K.HE 2007-010-0051	Fig. 51	ST.K.HE 2007-011-0063
Fig. 11	ST.K.HE 2007-001-0009	Fig. 30	ST.K.HE 2007-010-0062	Fig. 52	ST.K.HE 2007-011-0073
Fig. 12	ST.K.HE 2007-003-0001	Fig. 31	ST.K.HE 2007-010-0082	Fig. 53	ST.K.HE 2007-011-0081
Fig. 13	ST.K.HE 2007-004-0003	Fig. 32	ST.K.HE 2007-010-0095	Fig. 54	ST.K.HE 2007-011-0104
Fig. 14	ST.K.HE 2007-005-0015	Fig. 33	ST.K.HE 2007-010-0114	Fig. 55	ST.K.HE 2007-011-0095
Fig. 15	ST.K.HE 2007-005-0022	Fig. 34	ST.K.HE 2007-010-0022	Fig. 56	ST.K.HE 2007-011-0112
Fig. 16	ST.K.HE 2007-005-0025	Fig. 35	ST.K.HE 2007-010-0115	Fig. 57	ST.K.HE 2007-011-0103
Fig. 17	ST.K.HE 2007-011-008-0007 til -0010	Fig. 36	ST.K.HE 2007-010-0028	Fig. 58	ST.K.HE 2007-011-0131
Fig. 18	ST.K.HE 2007-010-0003	Fig. 37	ST.K.HE 2007-010-0055	Fig. 59	ST.K.HE 2007-012-0004
Fig. 19	ST.K.HE 2007-010-0024	Fig. 38	ST.K.HE 2007-010-0005	Fig. 60	ST.K.HE 2007-012-0018
		Fig. 39	ST.K.HE 2007-010-0118	Fig. 61	ST.K.HE 2007-013-0011
		Fig. 40	ST.K.HE 2007-011-0002	Fig. 62	ST.K.HE 2007-014-0068
		Fig. 41	ST.K.HE 2007-011-0009	Fig. 63	ST-K.HE.00826

Vedlegg 2

FOTOSAMLINGEN I FOTODATABASEN I PRIMUS

Fotosamlingen fra Holmeegenes ble innlemmet i den kulturhistoriske fotosamlingen med egen museumssignatur: ST.K.HE.

Samlingen består av totalt 678 motiver, og noen av motivene finnes både som positiv og negativ.

I fotodatabasen i Primus er fotonumrene skrevet på formatet: ST.K.HE 2007-001-0001 etc.

FOTOGRAFISERIER OG BILDENUMRE I SAMLINGEN FRA HOLMEEGENES

MUS. SIGN.	TILV. ÅR	SERIE NR.	BILDE NR (FRA-TIL)	SERIENS TITTEL I PRIMUS
ST.K.HE	2007	001	0001-0022	Holmeegenes, grønn stue (rom 1C)
ST.K.HE	2007	002	0001-0009	Holmeegenes, kontoret (rom 1D)
ST.K.HE	2007	003	0001-0016	Holmeegenes, dagligstua (rom 1F)
ST.K.HE	2007	004	0001-0015	Holmeegenes, pikeværelset (rom 1G)
ST.K.HE	2007	005	0001-0025	Holmeegenes, soveværelset (rom 2D)
ST.K.HE	2007	006	0001-0006	Holmeegenes, diverse fotografier
ST.K.HE	2007	007	0001-0011	Holmeegenes, bolighuset og gartneriet
ST.K.HE	2007	008	0001-0018	Holmeegenes, div. portretter av familie og venner
ST.K.HE	2007	009	0001-0022	Holmeegenes, div. snapshots av familie og venner
ST.K.HE	2007	010	0001-0139	Holmeegenes, div. snapshots tatt på Holmeegenes
ST.K.HE	2007	011	0001-0134	Holmeegenes, div. snapshots fra turer, bading o.l.
ST.K.HE	2007	012	0001-0055	Holmeegenes, speiderbilder – snapshots og postkort
ST.K.HE	2007	013	0001-0062	Holmeegenes, fra Gunhilds skole- og russetid
ST.K.HE	2007	014	0001-0144	Holmeegenes, fra Karens skole-, russe- og studietid, samt fra Politiet

SUMMARY

In 2007 Stavanger Municipality took over the protected property of Holmeegenes, which was built in the 1860s as a country house, and turned into a market garden in the 1890s. The municipality gave the whole inventory from the house to Stavanger Museum, now MUST (Museum Stavanger AS). The inventory is now being catalogued, and in this process we have found about 680 photographs, both positives and negatives, mostly in black and white, from a period stretching from about 1870 into the 2000s.

The photographs in this collection were from the Pedersen family, consisting of the father Birger, the mother Sigrid (maiden name Linjordet), and their three daughters, Gunhild, Karen and Borgny. The market garden had been in the family since 1897, and Birger and Sigrid lived there with their family from 1915 onwards.

The family used portraits and other photographs as wall decorations in their home, and were also keen snapshot photographers themselves, and these snapshots from about 1915 to 1950 make up the largest part of the collection. Both the way the family used photography as photographers themselves, and the way they have (or indeed have not) displayed the photographs, are interesting evidence for the practice of photography in an urban middle class family in the interwar period.

In “the green drawing room” in the public sphere of the house, photographs of the nearest family were displayed as a gallery of family portraits. These portraits are all taken by professional photographers. Such galleries have roots back to the way the upper classes used painted portraits to show their heritage.

The office, which Birger will have used for his work as owner of the market garden and for his work in politics and different committees and boards, is also part of the public sphere. Here both official photographs of him, and diplomas awarded for the market garden, were displayed. These photographs show the professional side of him; an important citizen who mixes with royals.

The snapshots from Holmeegenes were found stacked away in boxes and drawers. Many of these are most probably taken by Sigrid and Birger, but also by their daughters. Others again can be gifts from family and friends. The snapshot subjects include pictures of family, friends and relatives, children playing, trips and holidays, seaside bathing, Girl Guide activities, sixth former’s celebrations, and student life. In other words: typical snapshot subjects from an active middle class family.

Subjects that are not present in the collection are indoor life and interiors, and household and garden work. The family may not have had the necessary photographic equipment to photograph in badly lit rooms, or may not have considered indoor life interesting enough or appropriate to depict. Work is in general omitted from the family photographs: the family is private, and is to be protected from the outside world. Therefore work, and also household work, is not present in family photography in general.

No amateur albums of snapshots were found, nor inherited visiting card albums. Why the albums are missing we may never know, but the fact is that without them we also miss the “subtitles” that the organization of the album, and the comments on it, provide. This practice could have given us new information about the photographs and

the life of the Pedersen family, but now we have to give them “subtitles” ourselves.

The subjects in this collection, both the snapshots and the photographs taken by professional photographers, are homogenous with other family photograph collections. Events and rites of passage which are important in the family life, such as christenings or holiday events, make up most of the family photographs. Also the way in which photographs are composed often follows certain rules, and therefore they become remarkably similar in composition and content.

The fact remains that even if the photographic subjects in this collection of family photographs do not differ much from other family photographs, for the unique individuals who were photographed, stood behind the camera themselves, or collected the photographs, the subjects will have had unique and individual meanings.