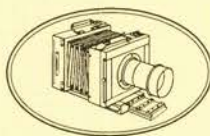


OBJEKTIV

Nr. 111



December 2005



Dansk Fotohistorisk Selskab



— Hvis Fotografi er det, jeg har fundet her i Din Skrivebordsskuffe?

— Min Faders.

— Men Du har dog altid fortalt, at Du var saa ked af, at Du *ikke* havde noget Billede af Din Fader.

— Ja, næh, det vil sige, jeg har ladet ham fotografere efter Hukommelsen.

WIENER CARICATUREN.

Indhold

4

Kameraer for Kvinder & Børn?

Svend Frederiksen

14

De nye stereoskopiske farvekodningsmetoder

Per Skaftø Hansen

23-39

'BOG- & UDSILLINGSOMTALE'

Storm P. som fotograf

Brassai på Louisiana

Flemming Berendt

28

Tidlige udenlandske fotografer på

Det kgl. Bibliotek

Bjørn Ochsner

32

Fra fotografiens barndom

Bjørn Ochsner

40

Glas & Objektiver

46

'DREJ & SE - FILM'

Filmfotografen Hellwig F. Rimmen

Marguerite Engberg

48

'SAMLERDILLEN'

Hvad er dette?

49

'BILLEDGRUPPEN'

7 meter panoramabilleder

53

'DIT & DAT'

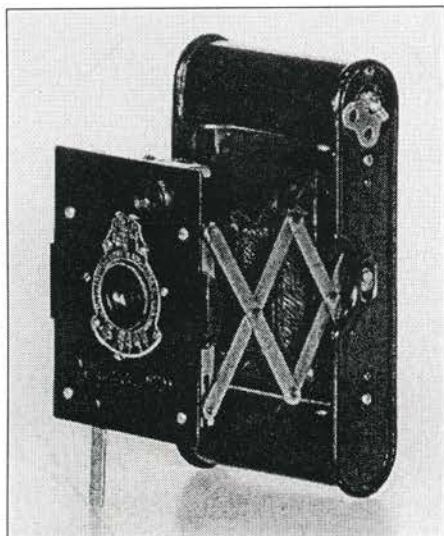
Anvisningssalgslisten & møderækken

Layout & redaktion: Flemming Berendt

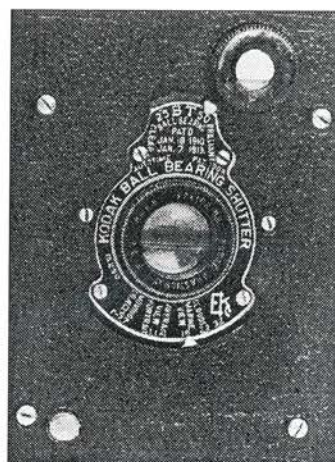
Kameraer for Kvinder & Børn?

- No. 127 rullefilm

Svend Frederiksen



Kodak Vest Pocket 1912



Med Ball Bearing centrallukker

Det lyder som en drøm:

Tag billeder i mellemformat med et kamera så lille, at det kan være i en inderlomme (eller vestelomme, hvis man går med vest)! For mere end 90 år siden havde Kodak svaret: No.127 rullefilm i et Vest Pocket Kodak. Men nu er det for sent, for både Kodak og de fleste andre producenter har for længst opgivet den filmstørrelse. Det hele begyndte i 1912, da Eastman Kodak introducerede en ny størrelse film sammen med et kamera, som var mere kompakt end noget andet, man kendte på det tidspunkt. Formatet var 15/8x21/2 tomme, svarende til ca. 4x6½ cm (4,13x6,35). Det ligner meget de formater, som i dag bruges til professionelle opgaver. Men det var ikke de professionelle fotografer, Kodak henvendte sig til med den nye film. Det var godt for Kodak, at en lille skare af professionelle fotografer brugte en masse film. Men det ville være endnu bedre, hvis der var mange flere amatører, også selv om de kun brugte et par ruller film hver om året. Det var dem, Kodak tilbød en ny film og et nyt kamera. Det blev godt modtaget, for det var enkelt at betjene og pålideligt i drift, og så fyldte det altså ikke ret meget. Objektivet var en Meniscus Achromatic og lukkeren en Kodak Ball Bearing centrallukker, så det var på ingen måde et teknisk veludstyret kamera.



Et lommekamera

kamera. Filmen var ca. 4,5cm bred, den sad på en tynd metalspole, og man kunne tage 8 billeder på en rulle. Spolekernen var ikke meget over 4mm i diameter, og det var selvsagt hårdt kost for filmen at blive rullet af og på spolen. Som man kunne forvente, var der af og til problemer med at få filmen til at ligge plant under eksponeringen, især hvis filmen havde siddet længe i apparatet. Så fik den en fold, og det blev bestemt ikke bedre, da nogle konstruktører senere undlod at forsyne

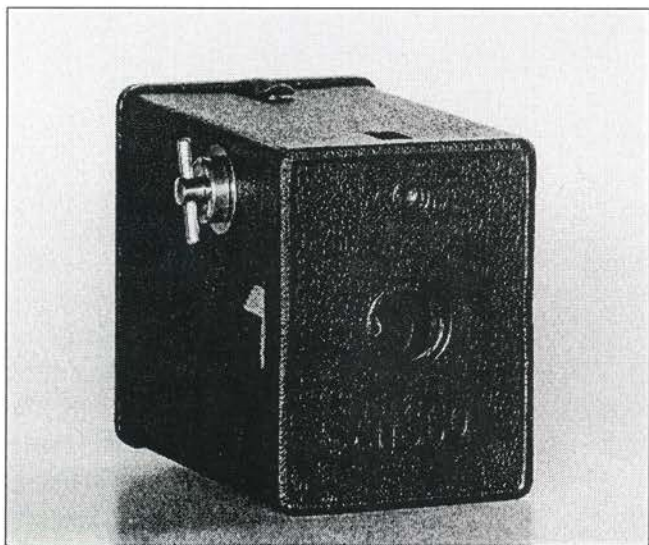
deres kameraer med en trykplade. Men den tynde spole var forudsætningen for, at man kunne fremstille et så tyndt og kompakt kamera som Vest Pocket Kodak.

Det var et bælgkamera med en meget spinkel, men alligevel forbavsende stabil mekanisme til udfoldning af bælggen uden støtte fra en klap. En lille arm på objektivbrættet kunne dog foldes ud for at finde lidt støtte mod et underlag. I årene efter introduktionen gjorde Kodak hvad de kunne for at dække brugernes behov for udstyr. Kodaks Autographic system blev allerede efter et år standard på apparaterne.

Til de amatørfotografer, som var tilfredse med et endnu simplere kamera, kom der i 1914 et lille fikst og meget billigt bokskamera, No. 0 Brownie. Ville man gerne ofre lidt mere, kunne man efter få år købe nye, mere veludstyrede Vest Pocket Kodak modeller som f.eks. Series III eller Model B. Begge var mere traditionelt udformede miniudgaver af de kendte klappkameraer til større formater.

Hvem kom først?

Som så ofte i fotohistorien kan der også her sættes spørgsmålstegn ved, hvem der kom først. Et andet amerikansk firma, Goodwin Film & Camera Company, producerede en rullefilm, som havde betegnelsen Ansco 2C. Det var Ansco som stod bag, for det lille firma, som blev stiftet af opfinderen af den fleksible film Hannibal Goodwin, blev overtaget af Anthony & Scovill efter ejerens pludselige død i år 1900.



Ansco Dollar Camera

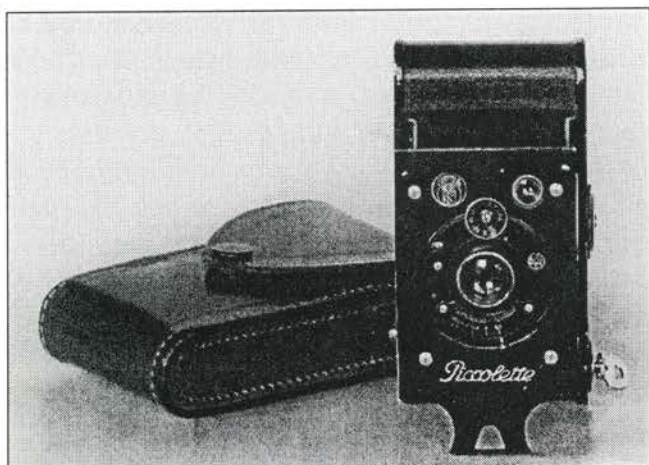
Til 2C filmen havde Ansco fra 1910 et lille primitivt bokskamera af træ, hvor der præget i beklædningen på fronten stod Ansco Dollar Camera. Det betød selvfølgelig, at kameraet kun kostede 1 dollar, og det har sikkert sat mange

interesserede i stand til at forsøge sig med fotografering. Eastmanns rullefilm No 127 havde samme størrelse som Ansco 2C, så det ser ud til, at det i virkeligheden var Goodwin/Ansco, der indledte dette spændende afsnit af fotohistorien. Men det var dog under alle omstændigheder Eastmann, som med sit Vest Pocket Kodak og sin effektive markedsføring for alvor satte gang i udbredelsen af det nye filmformat. Kodak havde brug for medvind, for samtidig med introduktionen af No 127 kørte der en alvorlig patentsag mod dem Goodwin/Ansco havde anlagt den og vandt den med det resultat, at Kodak måtte betale 5 millioner dollar i erstatning for overtrædelse af et patent fra 1887. Det havde ikke direkte noget med det nye format at gøre. Hannibal Goodwin havde søgt patentet i 1887, og det drejede sig om en fremstillingsmetode til rullefilm (a photographic pellicle and process of producing same...). Patentet blev først godkendt i september 1898. Patentsagen mod Kodak blev anlagt i 1902, men trak i langdrag, og det tærede slemt på begge firmaer. Der gik ikke mindre end 27 år fra der blev søgt om patent til dommen i sagen mod Eastmann falder. Midt i det hele dør Hannibal Goodwin efter kvæstelser fra en ulykke. Så kan fotohistorie næsten ikke blive mere dramatisk! Under hele forløbet breder brugen af rullefilm sig uanfægtet over hele verdenen.

En succes

Men det var en god idé med den nye film i et Vest Pocket Kodak. Det forstår man, når man ser, at det nye kamera hurtigt blev efterlignet af andre producenter. Ansco og Contessa Nettel efterlignede som de første Kodak's VPK, som apparatet kaldtes. Ansco kaldte deres kamera for Vest Pocket No.0, og Contessa Nettel kaldte deres Piccolette. Sidstnævnte blev siden efterlignet af Konishiroku, som kaldte deres Pearlette. Fra London kom der også et 127 kamera, idet Houghton genbrugte deres design fra Ensignette i et Vest Pocket Ensign. De lignede alle originalen fra Kodak også i detaljer. Som hos Kodak blev der brugt aluminium og letmetallegeringer, så apparaterne var både lette og kompakte. Men Kodak udnyttede sit forspring og introducerede hele tiden nye modeller. De ville have film og kameraer ud til et meget bredt publikum. Derfor fandt man hele tiden på nye kameraer. Fælles for dem er, at de er enkle og billige. Men de er også fikse og virker tiltalende på amatørfotograferne i de mange år, som 127 filmen trods alt kom til at eksistere. Inden man til sidst opgav den populære filmstørrelse havde Kodak

markedsført næsten 60 forskellige kameraer til 127 film. Men det, der kom fra de andre producenter er mindst lige så interessant.



Picolette

Stor opfindsomhed

Efter at de første efterligninger var kommet på markedet, sker der noget: 127 filmen inspirerer en række konstruktører, som begynder at vise stor opfindsomhed. I begyndelsen søsætter man en række miniatureudgaver af de gode gamle klapkameraer. Ernemann når f.eks. i 1924 lige at komme på banen med et fornemt lille løbebunds-kamera, som de kalder Rolf.



Parvola

Det er veludstyret med et Ernoplast 4,5/ 7,5cm objektiv i en Cronos A lukker, men det får dog en kort levetid, fordi firmaet i 1926 fusionerer med Zeiss. Contessa Nettel er som bekendt også med i fusionen, og Zeiss vælger at fortsætte produktionen af deres Picolette. Hos Ihagee går man helt andre veje, i første omgang med en model kaldet

Parvola. I stedet for bælggen er apparatet forsynet med en stor dobbeltsnekke, dels til udtræk og dels til foku-sering. Senere kommer de med Exakta A, som er et spejlreflekskamera med skaktsøger og en hurtig spaltelukker. Her aner man allerede, hvad 127 filmen skulle komme op imod, for Exakta er jo først og fremmest kendt som det suveræne spejlreflekskamera til 24x36. For Ihagee bliver Exakta A på en måde et springbræt til et andet nyt, stort marked: Spejlreflekskameraer til kinofilm!

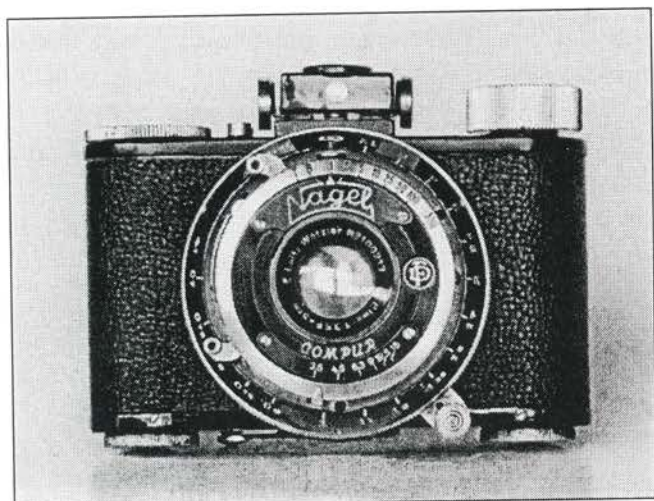
1930. Det store år for No. 127

Det store format i de små kameraer var en styrke. Men har man et stort format, er der altid nogen, som kan finde ud af at indføre et halvformat. Det sker i 1930 og fører nærmest til en eksplosion i antallet af nye konstruktioner til 127 filmen. Muligheden for at fremstille endnu mindre kameraer vækker interesse overalt, og der er næsten ikke ende på de eksperimenter, som konstruktørerne går i gang med, især hos de tyske producenter i Berlin, Dresden, Stuttgart og Hannover osv.



Exakta A

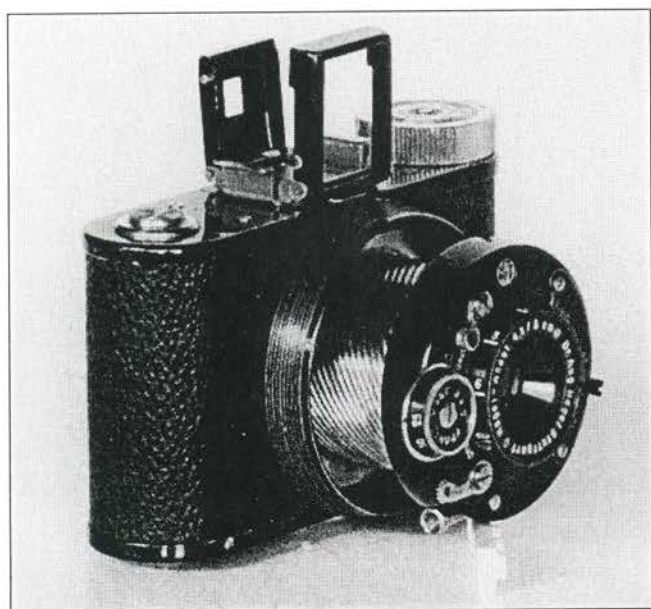
Men alle er med på idéen, f.eks. afløses Vest Pocket Ensign af et Ensign Double-8. Amerikanerne har sat det hele i gang, men Rochester fastholder sit eget mål bl.a. med en strøm af billige bokskameraer i Baby Brownie serien. Tyskerne forsøger sig derimod med apparater, som appellerer til de amatører, der gerne vil ofre lidt mere for at få et raffineret kamera. Dr. Nagel har efter bruddet med Zeiss etableret sig i Schwäbische Presswerk, hvor han ud-tænker de meget anderledes Pupille og Ranca til 3x4 formatet. De er ekstremt små og har ligesom Ihagee's Parvola en snække som udtræk i stedet for en bælg. Pupille tilbydes med et Leitz Elmar i en Compurlukker.



Pupille



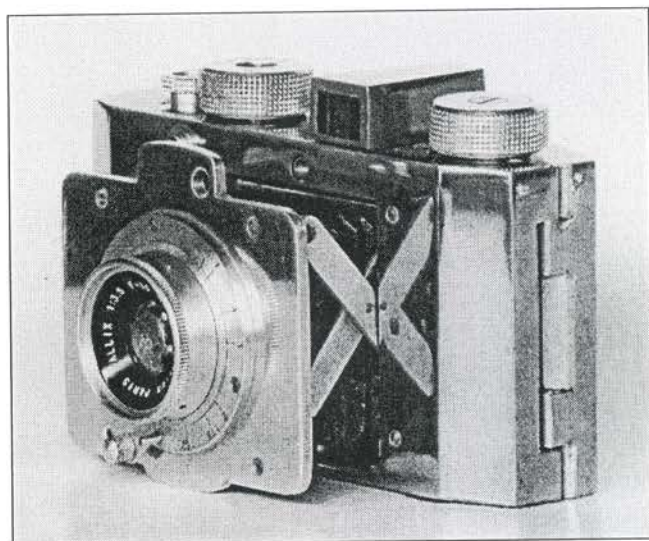
Kolibri



Ranca

Både hos Gautier og Deckel har man haft travlt med at formindske sine lukkere, så de lever op til de nye krav. Det er lykkedes at skabe nogle meget små centrallukkere af lige så høj kvalitet som de velrenommerede lukkere til de gamle formater. Zeiss supplerer sin produktion med et bemærkelsesværdigt 3x4 kamera, som får navnet Kolibri. Det har et afrundet hus, som er helt beklædt med ægte læder. Udtrækket er udformet som en cylinder, som kan låses med en bajonet i sin yderstilling. Det tilbydes bl.a. med Tessar i en Compurlukker. Til kameraet hører en elegant læderbetrukket æske.

Goltz & Breutmann konstruerer et Mentor Dreivier, også med Tessar i Compurlukker. I samme klasse er der et Makinette fra Plaubel. I firmaet Foth i Berlin har man også fået en ide til et kamera. Det får navnet Derby og har en meget enkel spaltelukker. Men det er ikke det eneste specielle ved apparatet for..... hold fast; man har valgt formatet 24x36 på 127 film!



Derby

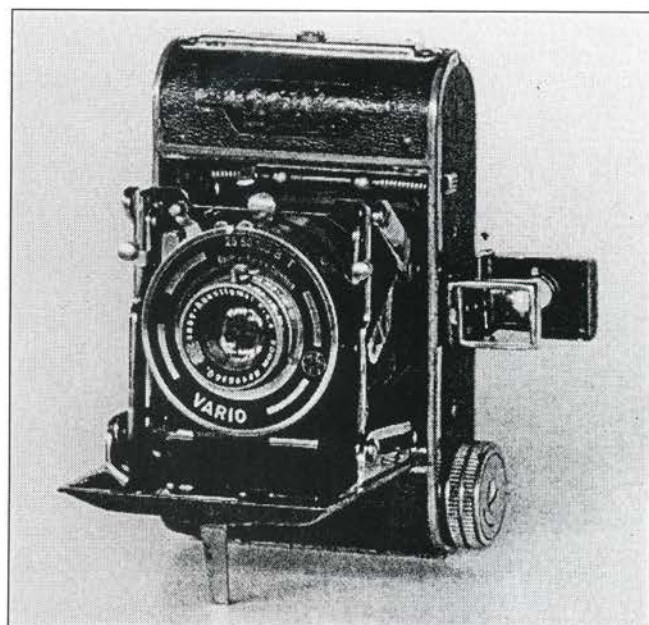
De er dog kommet på bedre tanker, da de senere sender et Derby I på markedet, for det er et 3x4 kamera. Endnu mere speciel bliver konstruktionen, da det franske firma Gallus introducerer deres egen version af Derby i et højglanspoleret kamerahus af

letmetal! Det er ikke særlig fikst, men uden diskussion helt specielt! Foth er ikke alene om at bruge spaltelukker til halvformatet, for Houghton kommer på banen igen med et Ensign Multex med koblet afstandsmåler og spaltelukker. Det er på alle måder et bemærkelsesværdigt kamera. Lukkeren har stofgardiner med en spalte, som udmåles i forvejen (når man spænder lukkeren) i lighed med princippet i den lukker, som Zeiss udviklede til deres Contax. Objektivet er et Multar 3,5/ 50mm. Det skubbes ind i kamerahuset, når apparatet ikke skal bruges. Det ligner meget et tidligt Elmar objektiv. Filmen føres frem samtidig med, at lukkeren spændes, og apparatet har en billedtæller, som kan tælle 12 eksponeringer. Billedvinduet er 3x4, og det giver normalt 16 billeder på en rulle!

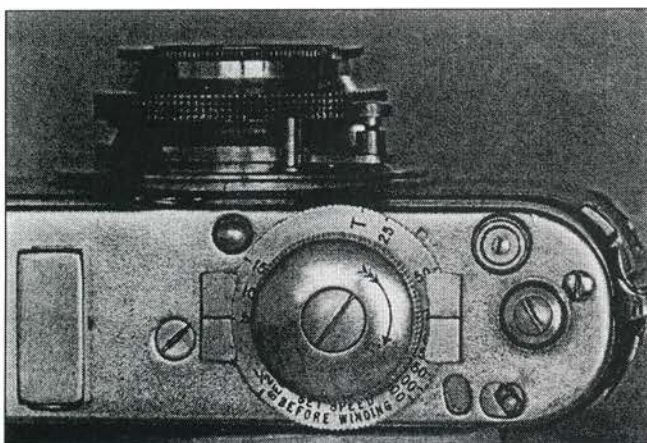
Glunz i Hannover fremstiller et lille, solidt kamera, som i stedet for klap har en dør med to fløje, der giver perfekt støtte til objektivbrættet. Ingo hedder apparatet fra Glunz, men det er nok bedre kendt som det helt identiske Rodinett fra Rodenstock i München, mest fordi det sidstnævnte har et Ysar objektiv i en Compurlukker. Rodenstock producerede ikke selv kameraer, men markedsførte andre firmaers kameraer under eget navn. Udover Rodinett, som altså blev fremstillet hos Glunz, havde Rodenstock endnu et solidt 3x4 apparat. Det var et klapkamera og blev produceret hos ZEH i Dresden. Hos ZEH hed det Goldi. Hos Rodenstock kom det til at hedde Ysella. Idéen med de to fløjdøre dukker i øvrigt op igen i Voigtländers Vitessa i 50'erne. Et 3x4 kamera kom Voigtländer først med i 1938.



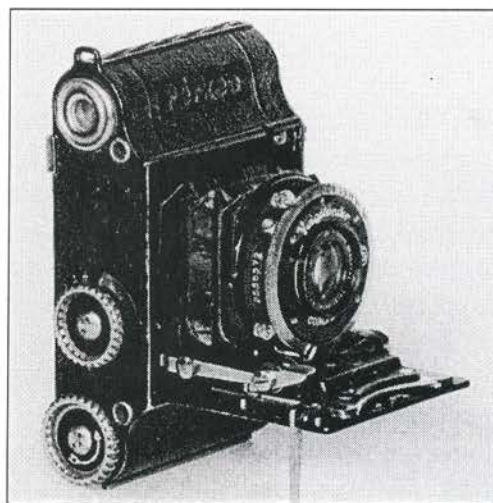
Ensign Multex



Goldi



Lukkertidene på Multex



Perkeo

Det hed Perkeo 3x4 og er et solidt, gennemarbejdet løbebundskamera.

Karakteristisk for Voigtländer indstilles afstanden på kamera-huset; man kunne endda gøre det, inden man åbnede klappen. Ovenstående gennemgang er et beskedent udpluk af de mange nye konstruktioner, som kom på markedet især i årene 1930 og 1931. Men som det også fremgår, er der i de år også en del gengangere, fordi nogle firmaer valgte at markedsføre andre producenters kameraer med nye navne. I visse tilfælde kan en model godt optræde under både 5 og 6 forskellige navne.

Noget for kvinderne?

Zeiss nøjes ikke med Piccolette og Kolibri, men søsætter en serie meget attraktive Baby Box kameraer til 3x4 og tilbyder også et klappkamera Ikonta 520/ 18, som får tilnavnet Baby Ikonta.

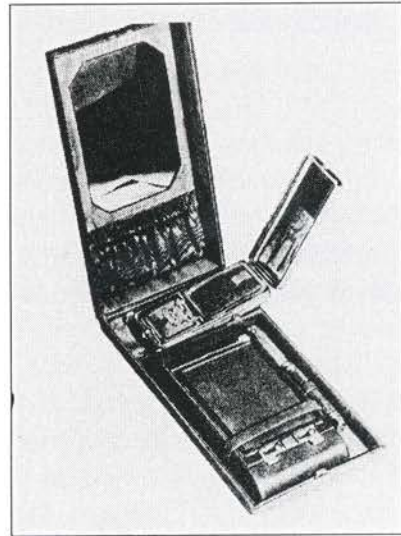


Baby Box

Læg mærke til, at tilnavnet 'Baby' breder sig. Baby er jo et positivt ord, der ofte bruges som tilnavn til små fine ting. Men er det helt tilfældigt, at det breder sig netop i forbindelse med de små 127 kameraer? Det kan jo også være, at man meget bevidst appellerer til et kvindeligt publikum. Det halve af jordens befolkning er kvinder, så hvorfor nøjes med at sælge film og kameraer til den anden halvdel? Kodak pakker det ikke ind, men bruger en meget direkte markedsføring over for kvinderne:

I 1928 sendes 'Vanity Kodak Camera' og 'Vanity Kodak Ensemble' på markedet (ordet vanity bruges f.eks. i betegnelsen vanity case, som nærmest svarer til kosmetikpung på dansk). Det første drejer sig om

specialudgaver af Vest Pocket Kodak Series III i farverne blå, brun, grøn, grå og rød. Bælgen har en farve, der matcher apparatet. Det samme gør en tilhørende satinbeklædt æske. Det andet er et Vest Pocket Kodak Model B i farverne beige, turkis og grå, også med bælg og æske i matchende farver. æsken er ikke blot kameraet, men også spejl, læbestift og en lomme til småpenge. Så kan der ikke længere være tvivl om, hvad det var, der efter Kodaks mening skulle til for at få kvinderne til at ønske sig et kamera.



Vanity Kodak med spejl og læbestift!

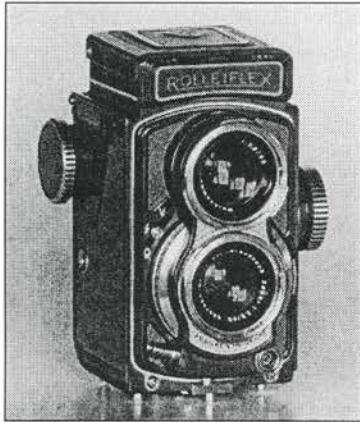
Duo-kameraer til 127 film

Udover de nævnte eksempler var der en underskov af kameraer med mere eller mindre traditionelle løsninger; de fleste var bælgkameraer med en meget enkel Prontolukker og et objektiv med tre linser. Enkelte producenter kunne ikke bestemme sig, og valgte at konstruere duo-kameraer, som både kunne tage halv- og helformat. De har vel troet, at de så var helgarderet, men de mistede derved chancen for at udnytte halvformatet til at gøre deres kameraer mindre end nogensinde.

Franke & Heidecke

Franke & Heidecke var som bekendt eksperter i kvadratiske billeder og TLR kameraer, så det måtte jo komme: Et 'baby' Rolleiflex til 127 film i formatet 4x4.

Det var nu ikke ment som legetøj; det var til de professionelle fotografer eller den seriøse amatør, som godt ind imellem kunne have brug for et supplerende, veludstyret kamera af høj kvalitet, men med små ydre dimensioner. Allerede i 1931 er Franke & Heidecke parat med denne model.

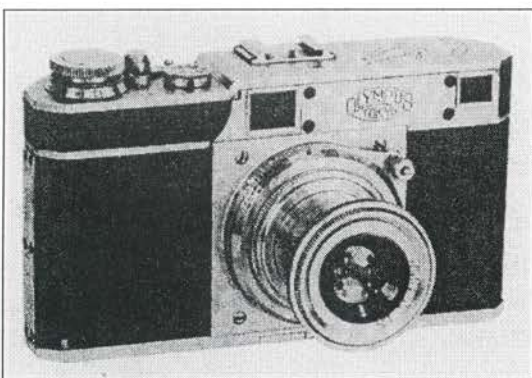


Rolleiflex Grey Baby

Den blev uhyre eftertragtet og produceres frem til 1939, hvor 2. Verdenskrig sætter en stopper for eventyret. Succes'en bliver dog ikke glemt. I 1957 genopstår modellen som Rolleiflex Grey Baby. Den bliver så godt modtaget, at flere Japanske fabrikker prøver at hænge på bølgen. Det gælder Topcon, Yashica og Minolta, men det hele bliver en kortvarig affære, som stort set er ovre omkring 1960. I 1963 kommer der ganske vist en 'Black Baby' fra Franke & Heidecke, men nu var det ikke til komme uden om, at 127 filmens tid var ved at være ovre. Kowa prøver med et SLR, som kunne kaldes et 'Baby Hasselblad', hvilket mere henviser til kameraets form end til dets kvalitet. Kodak går også ind for 4x4 formatet med et stort antal nye Brownie modeller med tilnavne som Starlet, Starflex, Starflash, Starmatic m.fl. Som forbilledet fra Rollei er de fleste 4x4 modeller grå!

Olympus går sine egne veje

Man skulle ikke tro, at det var muligt at finde på mere, men i 1937 havde Olympus konstrueret et



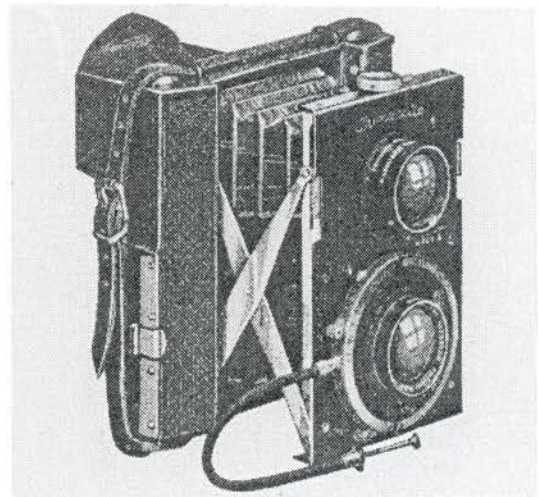
Olympus 1937

kamera til 127 film, som kunne slå alle andre mærkværdigheder.

Udstyr som koblet afstandsmåler har indtil nu næsten ikke været nævnt, for ingen af de beskrevne kameraer bortset fra Ensign Multex havde en. Der er heller ikke udskiftelige objektiver til disse konstruktioner. Men apparatet fra Olympus havde begge dele. Olympus går ofte sine egne veje: De havde besluttet sig for et format på 4x5cm, og så skulle kameraets navn endda være Olympus Standard! Der blev fremstillet 10 eksemplarer.

Andre eksperimenter

Olympus var endda ikke den eneste producent, som legede med 127 filmens mulighederne. Her er nogle eksempler på de fantasifulde eksperimenter: Bentzin i Görlitz havde fra 1933 til 1937 et 'tøjet' bælgkamera Primarette, som dog ikke var et reflekskamera. Men de helt vilde forsøg fandt sted senere.



Primarette 1929-1937

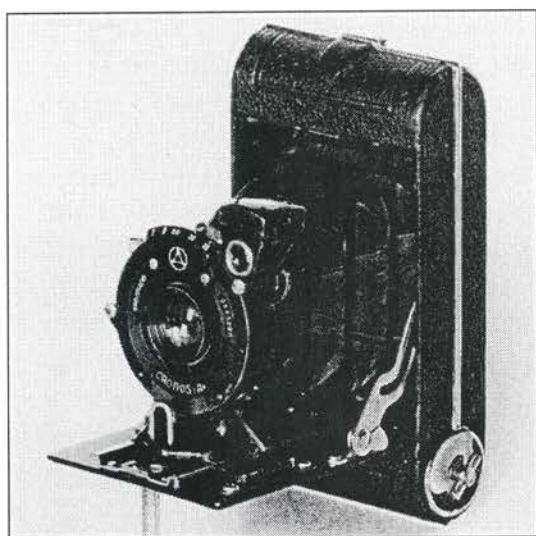
Hos De Luxe Toys i London kunne man i 60'erne tilbyde en 'Secret Sam Attache Case' med pistol og spionkamera til 127 film. Eller hvad med et spionudstyr fra samme firma (inkl. et 127 kamera) kamufleret som et leksikon? Luftfotografering var også en mulighed: Fra Gabriel Toys, New Jersey kom et U-2 Spy Plane. Det man købte, var et samlesæt til en modelflyver. Et 127 kamera med optræk til 16 billeder var med i pakken og var beregnet til at installere i flyveren.

Vi er i bogstaveligste forstand havnet i legetøjsafdelingen. Det var sket før, for Ansco's Dollar Camera blev fra 1926 solgt også som et 'Kiddie Camera', denne gang dog til \$1,50. Et stereokamera mangler heller ikke: I 1953 fremstillede Coronet i Birmingham et '3 D' Stereo Camera i plastic til 127

film. Der var plads til 4 billeder på en rulle. Den italienske fabrik Bensini forsøgte sig med formatet 2x3 i deres Minicomet og så prøvede Continental Camera Company i Chicago en helgardering med deres Insta-Load kamera, som både kunne tage 126- og 127 film!

Mangfoldighed

Det var uden tvivl 135 filmen, som var den hovedskyldige i 127 filmens undergang. Der var meget, som talte til 127 filmens fordel, men dagslyskassetten til en film med perforering afgjorde sagen. Der var bedre styr på filmfremføringen og efterhånden også lukkerens spænding. Den gammeldags 127 rullefilm var i det lange løb for primitiv. Hos Ihagee forsøgte man sig med et optræk, som både spændte lukkeren og førte filmen frem. Det var på deres Exakta A og B, men konstruktionen var fyldt med kompromisser, fordi de to funktioner ikke kunne synkroniseres. Først blev lukkeren spændt; det krævede ca. 2½ omgang af optræksarmen. Derefter mærkede man modstand i mekanikken. Det var fordi man nu skulle overvinde en friktionskobling, medens man fuldførte filmens fremføring til det næste tal på filmens lystætte papir. Sammenlignet med det virker de senere udgaver af 35mm kameraerne uhyre enkle i betjeningen; et slag med optrækket, og alt er klar. Instamatic kassetten var sikkert også med til at skubbe til det vaklende læs.

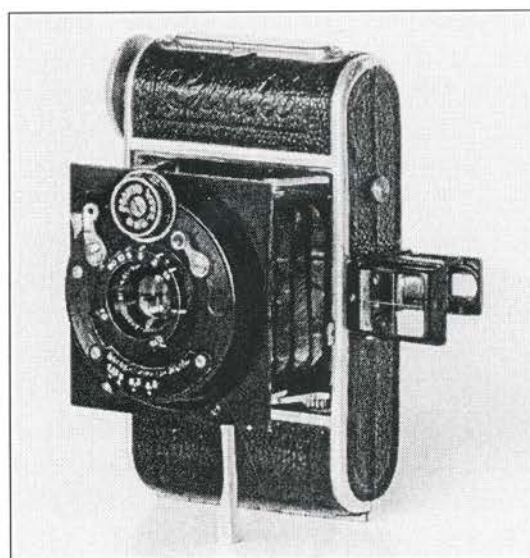


Ernemann Rolf II 1922-1925

Til gengæld er det blevet til et farverigt kapitel i fotohistorien. Den frodige periode i 30'erne er den vigtigste, men der er også en mangfoldighed i kameradesign i årtierne efter 2. Verdenskrig. Bakelit og plastic bliver brugt til fantasifulde bokskameraer

især til 4x4 formatet. Mange gange endte konstruktionerne i det rene pral og pjat. Metropolitan Industries i Chicago fortalte f.eks. i deres reklamer, at firmaets Clix Supreme var 'awarded the Certificate of Merit by New York Museum of Science & Industry for Outstanding Performance'.

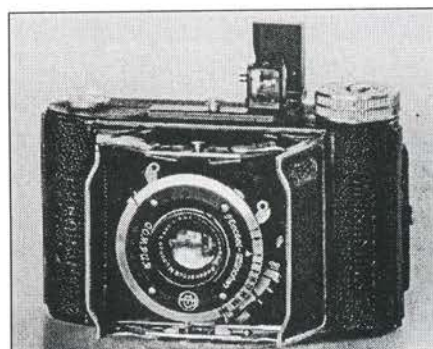
Det drejede sig om et banalt plastickamera til halvformat. Det var ikke noget, som fremmede den tekniske kvalitet, så alt i alt gik det den gale vej. Det begyndte som legetøj, og det endte som legetøj. Det, som kom ind imellem, er til gengæld rigtig spændende.



Gucki Welta 1932

Det var 30'ernes eksperimenter og efterkrigsårenes fornemme to-øjede 4x4 apparater, som hævdede 127 filmen op over legetøjsstadiet.

Der er mange entusiaster, som er fortvivlede over, at produktionen af 127 film er opgivet af de fleste producenter. Det er stadig muligt at skaffe film men, ikke i den første den bedste fotoforretning. Det er via 'nettet', at man skal skaffe sig film til de gamle apparater, og der er livlig aktivitet blandt tilhængere af 127 filmen.



Rodinett 1932

Danske kameraer til 127 film

I forbindelse med historien om 127 filmen er det vel på sin plads at få Danmark med på kortet! Lignende produktioner fandt som tidligere nævnt sted i mange lande.

At omtale dem alle er umuligt, så lad det danske eventyr repræsentere de mange enkle apparater, som fandt vej til amatørfotografer overalt i verden ikke mindst i 50'erne.

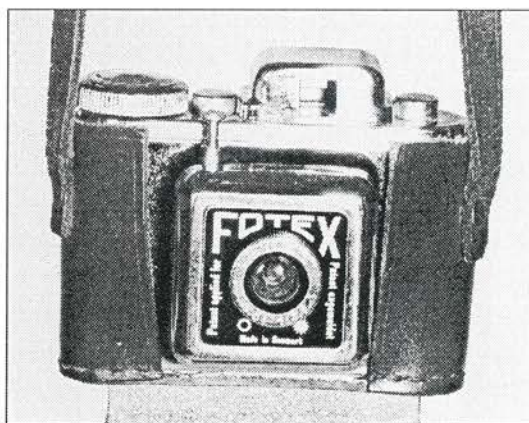
Der blev produceret et uoverskueligt antal enkle og billige kameramodeller til 127 film. Overalt på kloden blev der sat produktioner i gang i både små og store virksomheder i metalindustrien. Også i Danmark var der folk, som tog initiativ til en sådan produktion. Det blev ikke til nogen langvarig affære, men årene under og lige efter 2. Verdenskrig var som bekendt en slem tid for danske fotoentusiaster. Vores knappe valutaressurser tillod ikke import af slige luksusvarer, og det var med til at bane vej for en dansk produktion af kameraer. Historien om disse apparater var næsten glemt, da et af DFS'es medlemmer, nu afdøde Jens Hammeken, ret tilfældigt fik kendskab til et lille finmekanisk værksted på Nørrebro. Her fandt han et kamera ved navn Nica til 127 film. Det var et meget enkelt apparat til halvformat, som indehaveren af værkstedet senere kunne fortælle var fremstillet i ca. 1.500 eksemplarer.



Nica a la Nørrebro!

Da den historie kom frem i DFS, dukkede endnu to eksemplarer op, som medlemmer i Selskabet var i besiddelse af. Et fjerde blev bogstavelig talt 'støvet op' af Flemming Berendt, da han besøgte den da 87-årige fabrikant i hans værksted. Det havde stået på en hyld side 1940 og var dækket af et tykt lag

støv. Nica'en blev i sin tid solgt for kr.17,50 i forretningerne. Et andet kamera er mere kendt, men omtales som regel som schweizisk. Det har navnet Fotex (ikke at forveksle med Fotax), og patentrettighederne tilhørte ganske rigtigt en schweizer, Ernst Hofer fra Zürich. Det har muligvis været produceret flere steder i verden, men det er i hvert fald veldokumenteret, at en dansk produktion fandt sted i begyndelsen af 50'erne. Den blev iværksat af fabrikant E. Lerager Larsen fra Fa. Langes Legetøj efter aftale med Ernst Hofer og den foregik på metalvarefabrikken 'Termax'.



Fotex fra 1950'erne

Varedirektoratet, som styrede al import til Danmark efter krigen, kunne glæde sig over, at metallet til produktionen var genbrug, som ikke belastede valutaresserven. Hvad de åbenbart ikke rigtig var klar over var, at objektiverne nødvendigvis måtte importeres fra Schweiz. De blev på en 'kreativ' måde skaffet til landet ved hjælp af diverse ferierejsende, som var så venlige at tage et antal linser med i kufferten. De fyldte heldigvis ikke så meget! Brændvidden var 47,5mm/ blænde 7,7.

Apparatet kunne tage 12 billeder på en rulle film og formatet var 4x4cm. Man kunne vælge mellem en lukkertid på 1/40 og B, så specifikationerne er meget lig det, som alle de andre prisbillige apparater fra 50'erne kunne byde på. Kvaliteten var vist ikke for god. I hvert fald var der fra starten problemer med den lille rude af rød celluloid på bagsiden. Den var blot limet på fra ydersiden, så den faldt selvfølgelig hurtigt af. Konstruktionen blev derfor ændret, så ruden kom til at sidde i en slids.

Fotogrossistfirmaet Heinrich og Poulsen stod for distributionen, og apparaterne kostede i juli 1953 kr.24,00 incl. lædertaske. Fabrikprisen for apparatet var kr.13,50. Fra Termax's ordrebøger ved vi, at der blev leveret 433 eksemplarer til grossisten, og der blev derudover eksporteret 200 stk. til Sverige. Det var vist ikke noget, som kunne true Hasselblad!

Hele eventyret om det 'danske' Fotex varede kun et halvt år, for den første leverance fandt sted i februar 1953 og den sidste i juli 1953. Fortællingerne om de danske kameraer til 127 film er bragt før i artikler i Objektiv (nr.28, s.29, 1983 og nr.35, s.10, 1986, men de er så gode, at de ikke tager skade af at blive gentaget.

127 filmen. Kameraer med formatet 4 x 6 1/2

Firma	Modelnavn	Årstal
AnSCO	AnSCO Dollar Camera	1910
Eastman	Vest Pocket Kodak	1912
AnSCO	Vest Pocket No. 0	1916
Seneca	Vest Pocket	1916
Contessa Nettel	Piccolette	1919
Goerz	Roll Tenax	1921
Ememann	Rolf	1924
Konishiroku	Pearlette	1925
Houghton	Vest Pocket Ensign	1926
Nifca (Minolta)	Nifcalette	1929
Ihagee	Parvola (1)	1930
Agfa	Billy O	1932
Ihagee	Exakta A	1933
Agfa	Speedex	1935

127 filmen. Kameraer med duoformat 3 x 4 og 4 x 6 1/2

Firma	Modelnavn	Årstal
Ihagee	Parvola (2)	1930
Balda	Springbox	1934
Minolta	Minolta Best	1934
Minolta	Baby Minolta	1935

127 filmen. Kameraer med formatet 3 x 4

Firma	Modelnavn	Årstal
Goltz & Breutmann	Mentor Dreivier	1930
Dr. Nagel	Ranca	1930
Zeiss	Kolibri	1930
Ihagee	Parvola (3)	1930
Balda	Pinette	1930
Foth	Derby	1930
ZEH	Goldi 3x4	1930
Houghton	Ensign Double-8	1930
Plaubel	Makinette	1931
Dr. Nagel	Pupille	1931
Meyer	Megor	1931
Dr. Nagel	Vollenda 3x4	1931
Kochmann	Korelle 3x4	1931
Zeiss	Baby Box	1931
Balda	Piccochic	1932
Certo	Dolly	1932
Glunz	Ingo	1932
Rodenstock	Rodinett	1932
Welta	Gucki	1932
Foth	Derby II	1934
Certo	Dolly Vest Pocket	1936
Balda	Rigona	1936
Zeiss	Baby Ikonta	1936
Houghton	Ensign Multex	1936
Voigtländer	Perkeo 3x4	1938
Detrola Corporation	Detrola	1939
Riken	Ricoh Mod 1	1941
Gallus	Derlux	1945
Bensini	Comet S	1950
Bensini	Comet III	1953

127 filmen. Modeller med formatet 4 x 4

Firma	Modelnavn	Årstal
Franke & Heideke	Rolleiflex 4x4	1931
Riken	Ricohmatic 44	1956
Franke & Heideke	Grey Baby	1957
Eastman	Brownie (Starlet/ Starflex)	1957
Yashica	Yashica 44	1958
Topcon	Primo Jr.	1958
Minolta	Miniflex	1959
Kowa	Komaflex	1960

127 filmen. Modeller med formatet 4 x 5

Firma	Modelnavn	Årstal
Olympus	Olympus Standard	1937

127 filmen. Modeller med formatet 24 x 36

Firma	Modelnavn	Årstal
Foth	Derby	1930

Store muligheder for samlere

Kameraerne til 127 film byder på mange spændende oplevelser for samlere. Man kan hele tiden finde nye interessante modeller, selv om de måske ikke byder på avanceret teknologi. Apparaterne fylder ikke så meget og de fleste kan erhverves for ret beskedne beløb.

Det hænger selvfølgelig sammen med, at der blev produceret et meget stort antal kameraer. Der er mange eksemplarer, som stadig er i god stand, men der kan dog være brug for at rense og smøre de op til 90 år gamle lukkere. Objektiverne fortjener også at blive rensede, for mange af dem kan blive som nye igen. Man skal dog ikke prøve på at få apparaterne til at se nye ud. Blankslidte hjørner hører med til historien, men deciderede skader bør udbedres. Betragt kameraet og find ud af, om der er defekter, som forringer helhedsindtrykket. Grimme skader i lakken kan udbedres. Ny lak bør slibes med meget fint slibepapir, når den er hærdet færdig. På den måde kan man mattere overfladen, så den matcher den originale lak. Evt. kobberoxid under læderbeklædningen (de såkaldte Zeiss buler) skal helst fjernes. I første række gælder det nemlig om at stoppe det forfald, som er i gang. Det er dog ikke altid, at læderbeklædningen kan tåle at blive fjernet og limet om. Der er mange 127 modeller med ægte læder, og de kan næsten altid tåle reparation. Det er de imiterede læderbeklædninger, der kan være problemer med. Er man i tvivl, så lad beklædningen sidde.

Apparaterne skal helst være funktionsdygtige. Det er sjældent noget problem, for 127 kameraerne er som regel meget enkle. En dråbe olie kan gøre underværker. Endelig er det mest tilfredsstillende, hvis de også er flotte at se på. Under alle omstændigheder kan en nænsom rengøring gøre underværker og medvirke til, at historien om de mange små apparater fra en spændende periode i fotohistorien også kan fortælles i fremtiden. •

De nye stereoskopiske farvekodningsmetoder

Per Skafte Hansen, civilingeniør, Ph. D.

Indledning

Den klassiske *anaglyph* (af græsk: *ana-* igen, og *glyphein*, tegne, 'ridse') fra omkring år 1850 er en gengivelse af stereogrammer baseret på farveseparation. Det venstre øjes billede reproduceres i f.eks. rødt, det højre i grønt. Når betragteren så bærer en tofarvet brille, grønt glas for venstre øje, rødt for højre (bemærk ombytningen), vil det venstre billede kunne ses i venstre øje som sort på hvidt, mens det højre er usynligt og *vice versa*.

Anaglyph-teknikken har siden sin fremkomst været gjort til genstand for mange studier og innovationer, herunder forsøg på at bringe den til at gengive et større farveområde. Ved Danmarks Tekniske Universitet er der således i de seneste år udviklet en klasse af beslægtede, men indbyrdes forskellige farvekodningsmetoder, der på hver sin måde bygger på anaglyph-ideen, men tilføjer elementer fra den digitale grafik og farveteorien med henblik på en bedre udnyttelse af øjehjernesystemets evne til at gendanne et farveindtryk ud fra i virkeligheden ufuldstændige informationer. Målet for disse metoder er i sidste ende 'en bedre anaglyph'; men det viser sig bl.a. at dette må opnås ad forskellig vej, afhængigt af den ønskede anvendelse

Metoderne beskrives hér samlet, og deres fordele og ulemper vejes op mod hinanden. Det vil fremgå, at der ikke er entydigt bedste metode, men at forbedringen i forhold til den 150 år gamle grundteknik ofte er ganske væsentlig. Gennem tiderne har der været mange misforståelser omkring såvel stereoskopi som anaglyph-teknikker, og der er derfor god grund til at opfordre til skepsis både over for de klassiske tekster og – som historien viser – det efterfølgende (–!–)

Stereoskopi:

Af hensyn til det følgende defineres først nogle få glosser og vendinger, der bruges i faglitteraturen. *Stereoskopisk samsyn* er det menneskelige øjehjernesystems evne til at samordne de to i alminde-

lighed forskellige billeder, øjnene modtager. Forskelle i disse billeder vil af hjernen blive (om)fortolket som udsagn om dybdeforskelle i den betragtede scene, og det er derfor muligt at give betragteren et indtryk af et tredimensionalt billede ved brug af stereoskopi.

Der findes et større antal såkaldte *dybdekendetegn*, som mennesker benytter til at orientere sig visuelt: *okklusion* (den nærmeste af to ting dækker delvis for den fjerneste), *bevægelsesparallax* (den nærmeste ting flytter sig hurtigere i synsfeltet end den fjerneste), størrelsen af kendte objekter, perspektiv, skygger, udseende som følge af afstand fra kendte lyskilder, osv. Afkodningen af parallaxforskellen mellem venstre og højre billede er i virkeligheden langt fra den væsentligste; men den er altså ansvarlig for den særlige oplevelse, vi almindeligvis forbinder med visuel tredimensionalitet. Stereoskopisk samsyn er i øvrigt ikke nødvendigt for overlevelse og hos ca. 5% af menneskeheden findes det ikke i fuldt fungerende form. (Der opgives forskellige tal i litteraturen, de 5% lader til at være så nogenlunde korrekt).

Det er endnu et åbent spørgsmål, hvornår et stereogram er 'godt', forstået som: hvornår et stereogram giver en 'god' oplevelse af tredimensionalitet. For et forelagt stereogram kan spørgsmålet selvfølgelig afgøres ved *public vote*; men a priori er det vanskeligt at give klare retningslinier. I forbindelse med en række af de udstillinger, hvor metoderne har været anvendt, har en typisk ingeniør-løsning været taget i brug i forbindelse med optagelser af enkeltbilleder (*stills*): hvis en scene virker velkomponeret og desuden indeholder en jævn fordeling af andre dybdekendetegn, udgør den sikkert et 'godt' stereogram. Teknisk svarer dette til, at billedet vil tillade en automatisk metode at relativt let løse det såkaldte *korrespondance-problem*, altså bestemmelse af samhörende punkter i de to billeder. Denne fremgangsmåde har vist sig at fungere i *public vote*-forstand.

Stereoskopisk fremvisning

Stereogrammer skal fremvises på en sådan måde, at betragterens øjne modtager hver ét billede. Den simpleste metode består i at benytte to konventionelle lysbilledbetragtere anbragt side om side. Billederne projiceres gennem polariserende filtre med indbyrdes vinkelrette polarisationsakser, betragteren bærer en brille med polariserende filtre afstemt efter opstillingen. Skærmen må selvsagt ikke depolarisere lyset. Billedernes perciperede størrelse er begrænset af den forstørrelse, lysbilledapparatet kan yde, men derudover lader denne metode sig formentlig ikke overgå.

Der er indlysende ulemper: metoden kræver specielt udstyr (herunder speciel optik for at opnå korrekt sammenfald af billederne) og en ret præcis *uplining* af projektorerne. For klassiske lysbilleder er også montering og stabilitet i fremføring af billederne kritisk, med digitale teknikker kan montering delvis automatiseres og mekaniske vanskeligheder i fremføringen forsvinder.

Også andre metoder fremviser de to billeder sammen – man bruger udtrykket 'i register' for at angive, at betragteren(s øjne) ikke skal yde noget egentligt arbejde for at samle billederne til et hele. Adskillelsen foregår så enten *passivt*, igen ved f.eks. brug af forskellig polarisation for de to billeder kombineret med briller med tilsvarende polarisationsforskel; eller *aktivt* i den forstand at billederne f.eks. projiceres skiftevis, mens en brille med vekslende afblænding sørger for, at kun ét øje ad gangen modtager synsindtryk. Hvis vekselfrekvensen er tilstrækkeligt høj opleves billedet som stereoskopisk. Dette krav er en ganske væsentlig teknisk-økonomisk udfordring, idet frekvensen skal være mindst dobbelt så høj som for tåleligt gode 'levende billeder', sådan at hvert øje for sig udsættes for en vekslen svarende til 'levende billeder', også selv om scenen er statisk.

Endelig skal nævnes de klassiske stereoskopiske betragtere, der anbringer de to billeder side om side og ved passende kombinationer af linser og prismer (og undertiden spejle) lader venstre og højre øje betragte hver sit billede på en så tilpas afslappet måde, at dobbeltbilleder ikke opstår.

Farvesynet

Fuldstændigt adskilt fra stereoskopisk samsyn råder øje-hjernesystemet over evnen til at skelne op mod 2 millioner farvenuancer. Tallet er lidt omstridt, fordi en så fintmærkende farvesans kræver både træning og optimale omgivelser. Man ser undertiden tallet 16 millioner nævnt, men det er nu en forveksling af computerens måde at tælle farver på med synets evne til at skille dem. For at gøre forvirringen komplet kan mennesket se flere (dvs. andre) nuancer end dem, en aldrig så god skærm kan gengive.

Ud over den forbløffende formåen er det menneskelige farvesyn ejendommeligt ved adskillige andre egenskaber, såsom at:

- den fysiologiske nuance-følsomhed er størst i det blå område
- den fysiologiske *lysfølsomhed* er mindst i det blå område
- den fysiologiske nuance-følsomhed er mindst i det grønne område
- den fysiologiske lysfølsomhed er størst i det grønne område
- den psykologiske nuance-følsomhed er (tilsyneladende) størst i det røde område

hvortil kommer evnen til totalt at omfortolke farver efter deres omgivelser, og meget andet. Farvesynet er altså ikke på nogen som helst måde et 'absolut' måleapparat.

Det menneskelige øje rummer dels evnen til at skelne mellem niveauer af lyshed, dels tre forskellige farvefølsomme stoffer. Den teoretiske forståelse var faktisk på plads (*tristimulus*-hypotesen), førend fysiologien kunne bekræfte sammenhængen og i øvrigt godtgøre, at selve processeringen af farver er ret kompleks, hvad listen over farvesynets egenskaber da også viser. En konsekvens af øjets opbygning er, at de synlige farver udspænder et tredimensionalt 'rum', og at f.eks. '9-valse-tryk' og andre farvegengivelsesteknikker med mange enkeltfarvekilder blot søger at udfylde større dele af dette 'rum' og at gøre det med større præcision.

Farvekodning af stereoskopiske billeder

Nomenklatur bliver hurtigt et problem i sig selv i den beskrivelse, der følger: fællesbetegnelsen 'farvekodning' er valgt som dækkende for alle teknikker der benytter farveforskelle som bærere af dybdeinformation og som benytter briller med to indbyrdes forskelligt farvede glas som separationsudstyr. En bedre betegnelse havde været *spektral-kodning*, men dette skønnedes at have for 'teknisk' en klang.

Såkaldt monochrome' farvekodede stereogrammer har som nævnt i indledningen været kendt i op mod 150 år. Den selvmodsigende betegnelse 'monochrom farve-' antyder naturligvis, at selvom billedet – betragtet *an sich* – fremstår i mindst to uafhængige kulører, giver det indtrykket af en monochrom tre-dimensional scene, når det betragtes gennem den associerede *anaglyph*-brille. De to billeder er at opfatte som farvegengivelser af monochrome, dvs. 'sort-hvid-', eller 'gråtone'-billeder, herefter kaldet 'luminansbilleder' for at understrege, at det centrale er lyshedsvariationen. Når de betragtes stereoskopisk, fremstår de som et samlet, tredimensionalt billede, der typisk (men ikke nødvendigvis) er en sort stregtegning på hvid baggrund.

'Sort' er i denne forbindelse en nogenlunde korrekt betegnelse. Men da hver nethinde opfanger sin specifikke baggrundsfarve, opfattes den fusionerede baggrund ofte som værende alt andet end 'hvid', og det almindeligste i gode *anaglyph*-billeder er da også at benytte en mellemtone som baggrund.

En række karakteristika ved monochrome *anaglyph*er går igen i mange moderne forsøg på at tilføje et fuldt farverum, men lader sig lettere udtrykke ved deres monochrome effekter:

De ideelle lyskilder, eller *primitiver*, er lasere eller andre helt monochromatiske lysgivere. Bemærk: denne brug af ordet er den korrekte, idet der sigtes til lys af netop én bølgelængde. Til monochrome *anaglyph*er kæves netop to lyskilder, som vi kan betegne I og II.

De ideelle filtre F_S og F_D , til hhv. venstre og højre øje, vælges så F_S tillader alt lys af typen I at passere

og intet lys af typen II — F_D *vice versa*. – Læseren kan med rette undrer sig over bogstaverne S og D, fra latin *sinister* og *dexter*, men de er valgt, fordi V og H, hhv. L og R, allerede har andre specifikke betydninger i farveteorien

Hvis lyskilder og filtre (tilsammen) afviger fra denne idealitet om gensidig udslukning mellem venstre og højre, kan der optræde *ghost images*, sådan at forstå at det venstre øje kan se et 'spøgelse' af det højre øjes billede og omvendt. Denne form for dobbeltsyn kan ødelægge den stereoskopiske dybdeoplevelse, undertiden fuldstændigt. Hvis der træffes de nødvendige modforanstaltninger i form af *masking* (modregning af det ene billede i det andet), kan *ghost imaging* undgås; men prisen er en reduktion af kontrast: det er ikke længere muligt at have f.eks. hvide kanter foran en sort baggrund, idet modregning reducerer både hvid og sort i retning mod grå. Noget andet er så, at hvert øje for sig kan have forskellig kontrastoplevelse, og at stereoskopisk perception tilsyneladende skærper kontrastoplevelsen, dvs. det perceptuelle tab behøver ikke at være så stort som man umiddelbart skulle tro.

Hvis filtrene ikke er indbyrdes balancerede er det samlede indtryk måske nok monochromt i betydningen 'i kun én kulør', men ikke - undertiden ikke engang tilnærmelsesvis - neutralt gråt. En vis kompensation herfor kan opnås gennem toning af billedet, men en sådan toning reducerer igen den mulige kontrast ved at reducere det samlede til rådighed stående farve-'rum'.

Farveanaglypher

De oprindelige *anaglyph*er tilstræbte altså at efterligne sort-hvid stereogrammer gengivet side om side og at opnå et større billedfelt mod at benytte tofarvetryk og en tofarvet brille. Der har siden været gjort mange forsøg på at gengive egentlige farvestereogrammer ved brug af *anaglyph*-teknikker. Fælles for disse teknikker er brugen af to sæt af farver, I og II, hvor II indholder to primitivfarver i henhold til *tristimulus*-hypotesen. Hvis F_S tillader alt lys af typen I at passere og intet lys af typen II, F_D *vice versa*, formodes hjernen at syntetisere både det stereoskopiske dybdeindtryk og det fulde farverum.

Fordelen ved monochrome anaglypher er bibeholdt ved farveanaglypher: billedfeltet er så stort som tryk- eller projektionsarealet, brillerne er prisbillige og metoderne kan anvendes på alle billedmedier. Ulempen ved farveanaglypher er, at de ikke virker.

Tre moderne metoder

Man kan give sig til at tælle signaler eller frihedsgader, hvor et signal er at ligne ved et gråtonebillede: ved den konventionelle gengivelse af farvestereogrammer, to selvstændige billeder side om side, stimuleres *begge* øjne med *alle tre* farvesignaler, altså seks selvstændige signaler i alt. At der vitterligt er tale om seks (grå)tonebilleder kan man måske mest illustrere ved at forestille sig billederne som klassiske lysbilledoptagelser adskilt i deres bestanddele.

Farveanaglypher stimulerer med ét signal i den ene øje, to i det andet. Da ét (konventionelt) farvebillede ikke kan indeholde mere end tre signaler, *halveres* antallet af signalstimuli altså i forhold til side-om-side fremvisning. Man kan på forskellig måde argumentere for, at i alt *fire* stimuli er det absolut mindste acceptable antal – og at farvekodning af farvestereogrammer derfor overhovedet ikke er mulig. Ét argument lyder omtrent som følger: der skal to gråtonebilleder til at give et gråtonestereogram; og når først billedet ”svæver derude” skal der, som ved sædvanlige lysbilleder, yderligere to (grå)tonebilleder til for at give det farver.

Ved DTU er der, i perioden 1999 til 2003, skabt såvel et teoretisk grundlag som i hvert fald dele af den praktiske implementering af tre metoder til at bryde den antydede barriere:

- 1) Ved at sammensmelte I- farvesignalet med et selvstændigt dybdesignal og samtidig gøre dette signal delvis synligt for II-øjet opnås en overraskende simpel og lige så overraskende effektiv farvekodning med et betydeligt større perceptuelt farverum end konventionelle anaglypher kan præstere. Metoden, der er udviklet af Svend B. Sørensen, Nils Lykke Sørensen og forfatteren, er beskyttet af et selvstændigt patent, og alle kommercielle rettigheder er overdraget til firmaet *ColorCode Aps*, der i dag (2004) ejes af et holdingselskab under

DTU Innovation A/S. ColorCode-metoden har været på markedet i nogle år og er bl.a. benyttet i Københavns Planetarium ved visning af filmen *3-D Mania*.

- 2) Ved at lade den ene af II-farverne ændre rolle fra at være et billeddannende signal, til at fungere som en formidler af farvernes indbyrdes sammenhæng i billedet, kan man opnå at øje-hjernesystemet vælger at fortolke det samlede billede som et farvelagt stereogram. (Dette stiller strenge krav til den spektrale transmission af filtrene relativt til lyskilderne). Metoden, der er udviklet af forfatteren, er beskyttet af et selvstændigt patent, og alle rettigheder til kommerciel udvikling og brug er overdraget til firmaet *United Exhibits MultiMedia A/S*. En variant af denne metode blev valgt til udstillingen *Dawn of the Human Spirit*, men retfærdigvis skal det nævnes, at den faktiske realisering kun er at opfatte som en tidlig prototype.
- 3) Ved at konstruere en særlig projektor kan man simulere tilstedeværelsen af fire separate signaler. Denne metode er endnu ikke afprøvet i praksis, men forventes at overgå alle andre farvekodingsmetoder, forudsat at selve farveberegningerne kan gennemføres. Den omfattes af patentet nævnt under pkt. 2)
- 4) Endelig har forfatteren med held overført erfaringer fra arbejdet med 1)-3) til den klassiske anaglyph og opnået en forbedring af farveoplevelsen i konventionelle grøn-magenta 'farve' anaglypher. Denne teknik har været benyttet i et udstillingsprojekt iværksat af Kalundborg og Omegns Museum. (Udstillingen har også været vist i Sønderborg Slots Museum og Helsingør Tekniske Museum). Varianter af teknikken har været brugt af Hillerød Bibliotek, hhv. i en række foredrag og præsentationer, bl.a. ved EVA2003-konferencen i London, VR-AP2003-konferencen i Leiria, Portugal, og i Dansk Fotohistorisk Selskab.

Fordelen ved metode 1) ligger i den relative simplicitet. Ulempen er, at den bedste praktiske version kræver et dyblåt I-filtre, der af betragteren kan opleves som 'meget mørkt', sammen med et ravfarvet II-filtre. Ved biograffilm af en vis varighed har øjnene rigelig tid til at vænne sig til forskellene mellem de to filtre, mens dette ikke (altid) er tilfældet ved andre anvendelser. Color Codemetoden arver i øvrigt en ujævn fordeling af fordele og ulemper fra konventionelle farveanaglypher:

- Ved blå-rav filterpar er forskellen i udnyttelsen af de to øjnes lysfølsomhed meget stor
- Ved grøn-mauve filterpar er forskellen i brugen af de to øjnes *nuancefølsomhed* meget stor. I øvrigt er gode grønne filtre svære at opnå
- Ved rød-navy blue filterpar optræder et fænomen, der også kendes fra klassiske anaglypher under navnet *colourbombardment*: pludselig afløses farvesamsynet af en voldsom oscillation mellem den rene røde og den nærmest klare (dvs. usynlige) lysblå

Fordelen ved metode 2) er først og fremmest, at der kan opnås et meget stort perceptuelt farverum og en meget detaljeret skelnen mellem sarte nuancer, hvis ellers filtre og display kan bringes i overensstemmelse. For visse kombinationer af filtre kan man desuden opnå, at opleves de almindelige omgivelser, væk fra billedet, opleves i deres naturlige farver. Ulempen er indkodningsmetodens kompleksitet: hvert billedpunkt beregnes selvstændigt på grundlag af et større område af billedet.

Metode 3) har som nævnt ikke været realiseret i praksis. Metode 4) er at betragte som en tilbagevenden til det kendte, men har ved flere lejligheder vist, at når blot kontrollen over billedets omgivelser er på plads, kan den implementerede omkodning af farvesignaler gøre en signifikant forskel. De fleste forudsætninger kendes fra almindelig fremvisning af lysbilleder: rummet må ikke være helt mørkt, for så mindskes kontrasteffekter i billedet; der må ikke være stærke lyskilder eller andre kontrastdannere til at stimulere periferisynet asymmetrisk; specielt må sådanne ikke kunne ses direkte eller reflekteret i den tofarvede brille.

Spektralfordelinger

Lys fra en given kilde opfattes som værende af én farve, men dette er et resultat af øjnens integration af et samlet bidrag: for næsten alle naturlige lyskilders vedkommende er det faktiske lysbidrag fordelt over hele det synlige område og i reglen ud over dette. For farver, der fremkommer ved refleksion af lyset fra en 'hvid' kilde er et resultat af dette fænomen velkendt: man bør bringe en farveprøve fra forretningen og ud i dagslyset, før man beslutter sig for et køb. Ét og samme billede skal derfor omkodes væsentligt, når det skal flyttes fra ét fremvisningsmedium til et andet, medmindre der designes separate betragtningsfiltre til hvert medium. Thi: effekten af filtrene skal beskrives ved deres ændring af *spektralfordelingen* af det fremtrædende lys, ikke ved deres virkning på 'farven'.

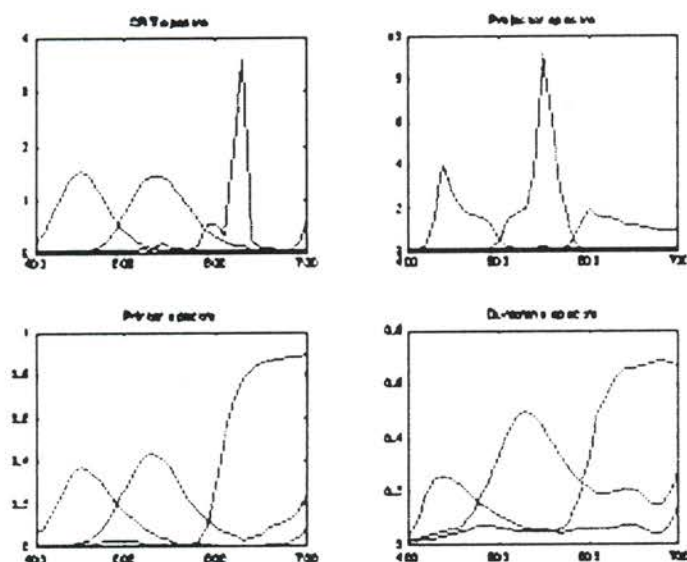
At en forelagt ting almindeligvis har så nogenlunde den samme farve uanset beskaffenheden af det omgivende 'hvide' lys beror på en psyko-fysiologisk mekanisme, der endnu ikke er forstået til bunds og som derfor bare har et navn, endda ikke et dansk navn: *discounting the illuminant*. Det mest acceptable 'hvide' lys er at finde på en skala der så nogenlunde modsvarer forløbet fra 'rødgldende' til 'hvidgldende'. Den beskrives faktisk ved temperaturer (der angives i grader Kelvin, snarere end grader Celsius).

Det typiske lys fra en elektrisk pære og mange (men ikke alle) lysstofrør, en forbavsende rødt, 2800K, mens lyset fra daghimmelen er mere 'rent hvidt' 5000K-6500K. Et moderne TV viser et blåligt hvidt lys svarende til 9300K – så om aftenen, på spadseretur i et villakvarter, kan man se de meget blålige TV-skærme rundt om i hjemmene. På nært hold virker de hvide, på afstand blå, især når betragteren befinder sig i elektrisk gadebelysning.

En anden, måske mere kendt, illustration af forskellen i farvevirkningen af 'hvidt' lys får man ved at forsøge at optage i dagslys med en indendørs film eller omvendt: film har ikke øje-hjernesystemets evne til omstilling og får derfor et farvestik.

Hvor forskellige, i henseende til spektralfordelingen af det udsendte lys, de typiske display-medier kan være, får man et lille indtryk af ved at betragte figur 1, der viser de reneste røde, grønne og blå farver der kan opnås på hhv. en typisk computerskærm

(katodestråle, som et TV, ikke LCD eller plas-maskærme, der er helt anderledes igen), en digital projektor, et tryk-medium og et specielt medium: bagbelyste transparenter (*duratrans*) trykt på en speciel, diffus 'dug'. Man skal i denne forbindelse huske på, at mens computerskærm og digital projektor er aktivt lysafgivende og derfor stort set uafhængige af øvrige parametre, varierer den faktiske spektralfordeling fra et trykt billede med det indfaldende lys, ligesom duratrans-billeder er stærkt afhængige af et korrekt valg af lyskilde bag 'dugen'.



Figur 1: spektralfordelinger for primærfarverne i fire display-typer.

Man kan løseligt beskrive de fire medier således:

Computerskærmen giver en nogenlunde adskillelse af de tre primitiver i henseende til farver og spektra. Den særprægede fordeling af det røde lys på skarpe toppe kan undertiden volde problemer, især i henseende til farvebalance.

Den digitale projektor er kendetegnet ved overdreven brug af grønt lys. Forklaringen er løseligt, at digitalt projicerede skærbilleder typisk skal kunne aflæses i konferencerum, hvorfor der lægges stor vægt på et ekstremt kontrastforhold (400:1, langt mere end f.eks. et fotografisk medium kan præstere, dvs. mere end i noget fotografisk billedmateriale). For at opnå dette udnytter man øjets store følsomhed for luminans og ringe følsomhed for nuancer i det grønne område og viser i virkeligheden billederne med et stærkt grønstik.

Den viste trykfarve-fordeling er blandt de bedste af sin slags. To karakteristika kan bemærkes: grund-

farverne er ikke længere så skarpt adskilt; og den røde farve begynder at dominere. Det første forhold kræver den ovenfor omtalte *masking* til undgåelse af *ghost images*; det andet varierer, som nys nævnt, stærkt med den valgte lyskilde. Trykte anaglypher og andre trykte farvekodede stereogrammer vil derfor være kontrastreducerede og vil ændre sig fra elektrisk lys til dagslys.

Duratrans-spektrene viser en stærk dominans af rødt (der igen vil afhænge af lyskilden bag 'dugen') og en ringere spektral adskillelse end de øvrige medier. Derfor vil duratrans-stereobilleder typisk have ringere kontrast end man måske lige straks skulle forvente efter at have set gengivelsen af et almindeligt farvebillede.

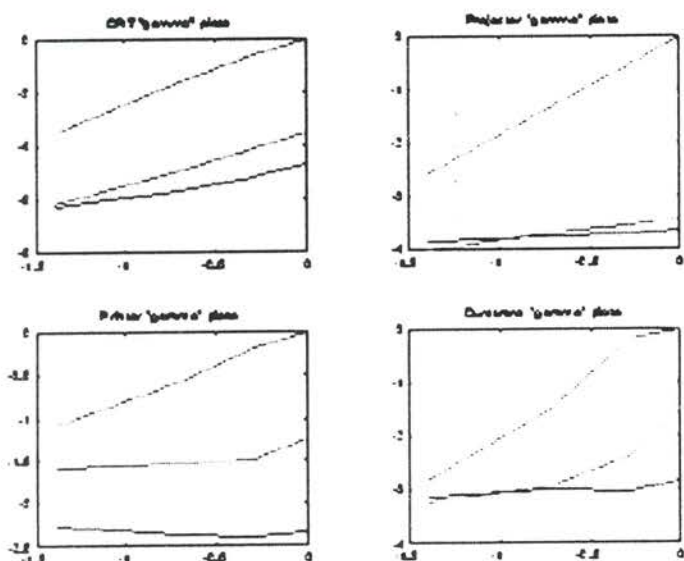
Om 'gamma'

Enhver salgsassistent i en TV-forretning vil med stor iver fortælle om en given skærms 'gamma', uden nødvendigvis at være klar over, at der er tale om et græsk bogstav eller hvad det egentlig repræsenterer. 'Gamma' er, i denne forbindelse, en koeficient der udtrykker relationen mellem værdierne i billeddefinitionen og den psyko-fysiske reaktion, altså den lyshed, øjet ser. Da skærme er forskellige indbyrdes, da skærme er forskellige fra projektorer og da skærme og projektorer er helt forskellige fra trykte eller fotografiske medier, er kontrollen over denne relation af stor vigtighed.

Lysafgivende medier, såsom skærme og digitalprojektorer, har i reglen en veldefineret 'gamma', og den har samme værdi for rød, grøn og blå. For de passive medier er sammenhængen mellem billeddefinition og perciperet lyshed langt mere kompliceret. For så vidt det overhovedet giver mening at tilforordne 'gamma'-værdier, vil disse typisk være forskellige for rød, grøn og blå. Dette betyder bl.a., at omregningen fra det ene medium til det andet ikke kun skal tage højde for mediernes spektrale forskelligheder, men også for de forskelle der skjuler sig i aflæsningen af de digitale filer, sådan som den foretages af f.eks. trykmaskiner.

'Gamma'-relationer for de fire forskellige medier er illustreret i figur 2 herunder:

- Skærm og projektor har veldefinerede 'gamma'-værdier, hældningerne af de rette linier
- For tryk og transparenter er der stadig tale om næsten rette linier, men der er en vis afbøjning, og hældningerne er ikke identiske.



Figur 2: illustration af gamma-værdierne for primærfarverne i fire display-typer

Begrebet gamut

Intet medium udspænder hele rummet af synlige farver. Det er almindeligt at tale om et *colour gamut*, altså den 'klump' i rummet af synlige farver, et givet medium i praksis kan præstere. Det er noget af en kunst at flytte et billede fra et medium til et andet under bevarelse af farveindtrykket. Selve denne gren af farvevidenskaben, hhv. -teknologien kendes undertiden som *gamut mapping*; og afbildningerne udføres i dag halv- eller helautomatisk. Dette er et problem for farvekodning af stereogrammer, idet farver i sådanne ikke skal overføres kulør-til-kulør, men under skyldig hensyntagen til de ovennævnte variable. Anderledes udtrykt: den gamut, der opfattes ved stereoskopisk betragtning gennem farvede briller, behøver ikke stå i nogen simpel relation til den konventionelle gamut; og den konventionelle farvestyring vil derfor typisk gøre mere skade end gavn.

Fotografiske medier

Fotografiske medier er de mest komplicerede at arbejde med, for så vidt angår farvekodning af stereobilleder. Ud over de allerede nævnte opgaver, dvs. kontrol med spektralfordeling af lyset, et håndterbart 'gamma'-begreb og en ikke-indgribende farvestyring, er det nødvendigt at tage hånd om en særlig kilde til dobbeltbilleder:

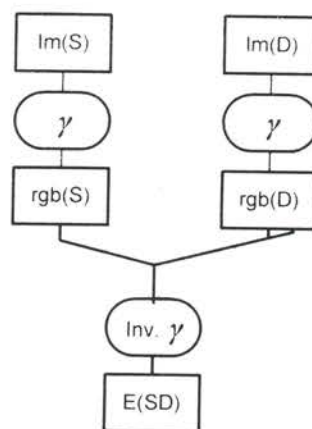
Når en fotografisk film eksponeres, reagerer filmens farvefølsomme lag med det indkommende lys. På nær at man i virkeligheden bør tænke i komplementærfarver og omvendeprocesser kan man forestille sig, at der er et rødt, et grønt og et blå lag. Desværre er disse lags følsomheder ikke skarpt afgrænset fra hverandre, dvs. et mere eller mindre svagt aftryk af 'det blå delbillede' tegner sig i det grønne, osv.

I forbindelse med fremkaldelsen sker der én eller flere omvendeprocesser, inden det færdige billede foreligger. Disse processer er ikke 100% reproducerbare (selvom teknikken efterhånden er udviklet meget langt), og de er i øvrigt vanskelige at modellere teoretisk. Sluttelig er der ikke nogen simpel sammenhæng mellem lysfølsomheder ved optageprocessen og spektral tæthed som den ytrer sig ved fremvisning. Den mest fremkommelige vej til et resultat lader til at være den pragmatiske: hvis en teknik er udviklet, der giver en acceptabel digital gengivelse af et sædvanlig farvefotografi, så skal udgangspunktet for stereoskopisk farvekodning være de digitale repræsentationer af hhv. venstre og højre billede, opfattet som billeder i sig selv.

De nye teknikker er altså uløseligt knyttet til opkomsten af det digitale billede.

Kodningen

Det matematiske formelapparat omkring en fuldstændig beskrivelse af kodningsprocesserne er lidt for omfattende i denne sammenhæng; men meget kan aflæses af et par simple figurer. Den traditionelle anaglyph kunne illustreres som i figur 3:



Udvidet anaglyph

Figur 3: kodningsprocessen for den klassiske anaglyph, her illustreret ved rød-cyan.

Forkortelser: S og D for venstre og højre, RGB for rød-grøn-blå, Im for billede (image), E for kodet billede (encoding).

Fra det venstre billede udtages bidraget i primærgruppe I, på figuren illustreret ved det røde delbillede. Fra det højre udtages tilsvarende bidrag fra gruppe II, her grøn og blå, dvs. cyan-bidraget. (ved trykte billeder og i omvendeprocesser er cyan en primær, og rød er sammensat af magenta og gul, men argunebtationen er ækvivalent). I princippet skal disse delbilleder underkastes en gamma-transformation førend de tillader liniære udregninger, i dette tilfælde simpel addition. I dette specielle tilfælde er dette dog uden betydning. Billederne lægges sammen, underkastes den inverse gammatransformation og bliver derved til det færdige stereogram.

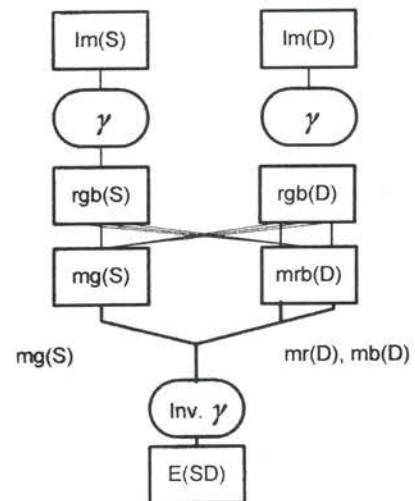
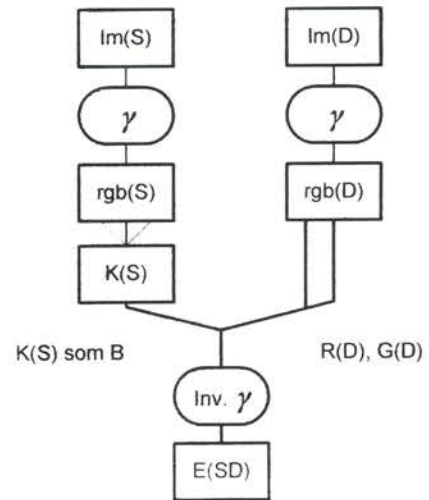
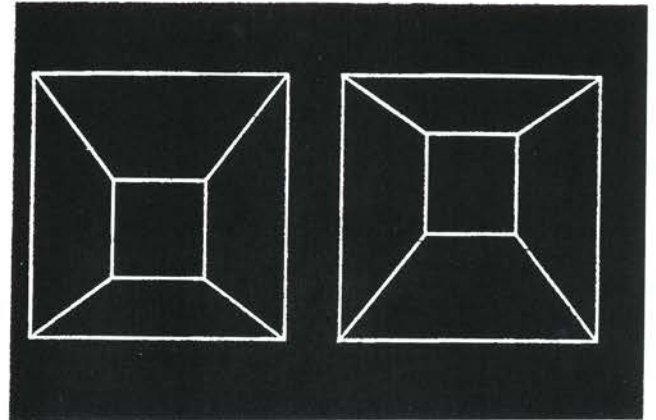
Noget mere omstændelig er processen, der resulterer i et ColorCode[®]-billede. Her skal alle tre bidrag fra det, der ellers ville være I-billedet, regnes sammen i form for gråtonerepræsentation, der så konverteres til I-primæren, mens II-billedet (i denneforenklede gengivelse) undergår den samme deling som ved en klassisk anaglyph.

I de kommercielleversioner indgår en lang række masking- og gamutoperationer, der er udeladt på figuren af hensyn til anskueligheden:

Figur 4: ColorCode[®]- processen, her illustreret ved en arvejdsgang af blå-gul typen. Forkortelser som i figur 3. Desuden er K brugt for et sort-hvidt billede, der dog ikke kan fortolkes som en direkte repræsentation af luminansnivauer. Metode 2) og 3) er endnu den sidste fase af patenteringen og derfor udeladt her.

Metode 4), udvidelsen af den klassiske anaglyph, kan tilsvarende illustreres ved:

Figur 5: udvidelse af den klassiske anaglyph med operationer, der sammenfatter afsmitningseffekter ('spøgelsesbilleder'), farve (om) fortolkning og de i teksten omtalte forskelle på øje-hjernesystemets følsomhed over for hhv. luminans og farve i rød, grøn og blå. (Bogstavet 'm' for 'modifieret').



Afslutning: vil farvekodning overleve?

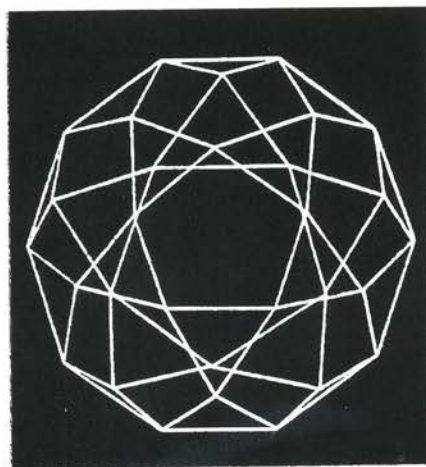
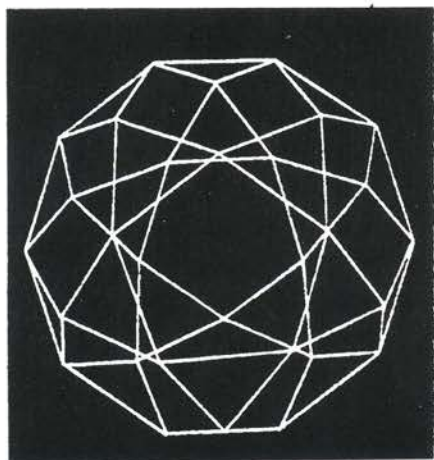
I forbindelse med præsentationer af teknikkerne er forfatteren ofte blevet spurgt: hvorfor anvender du ikke...?, hvor den spørgende så har præference for polarisation, veksellændesystemer eller andet.

Svaret er for så vidt simpelt nok: disse systemer er ofte bedre, undertiden endda signifikant bedre; men de har deres egne begrænsninger. Man kan ikke bruge dem på papir, de kræver ofte kostbart udstyr eller omfattende justering og vedligehold, det er ikke altid så nemt at tage betragtningsudstyret af og på og da slet ikke med sig, osv.

Med andre ord: man skal bruge farvekodningsteknikkerne, når de udgør den bedste løsning eller det bedste kompromis.

Det fremgår tydeligt af fagpressen, at der kommer flere digitale billedmedier (bøjelige letvægts-skærme, ganske små billeder med høj opløsning, meget store billeder i høj kvalitet, osv.). Hver af disse kan til visse formål have brug for simpel gengivelse af 3-D og dermed (måske) for tilpasset farvekodning. Det i mange henseender mest eksotiske medium, forfatteren endnu har arbejdet med, befandt sig i en meget kraftig MR-skanner (magnetisk resonans), hvor alt af metal er bandlyst. Dette betød, at veksellændeteknikker på forhånd var udelukket og et ikke-polariserende lærred en vanskelighed; men farvekodning var ligetil.

Arbejdet som det er refereret her, er altså ikke definitivt. På en måde er dets hovedfortjeneste, at det har anvist veje til forbedring af en 150 år gammel teknik og faktisk modsiger den del af faglitteraturen, der afskriver noget sådant som værende på forhånd umuligt. Der er således grund til at formode, at farvekodet stereoskopi vil tjene udvalgte formål en tid endnu.



Udvalgt baggrundslitteratur:

ColorCode®-patentet er meddelt som #763370 (Australisk) under titlen "A method for recording and viewing stereoscopic images in colour using multichrome filters". Flere associerede patentmeddelelser (én ansøgning) er under behandling. Patentet, der beskriver metode 2) og 3), behandles under designationen 00951279.9 "Methods and Apparatuses for Encoding and Displaying Stereograms".

Om stereoskopi:

Jac. G. Ferwerda, *The World of 3-D*, 1982, Nederlandse Vereniging voor Stereofotografie.
N.A. Valyus, *Stereoscopy*, 1966
The Focal Press.

Om farver og farveopfattelse:

M.D. Fairchild, *Color Appearance Models*, 1998, Addison-Wesley.
P. Gouras (red.), *The Perception of Colour*, 1991, MacMillan Press, v. 6 af encyclopædiværket *Vision and Visual Dysfunction*.
R.W.G. Hunt, *The Reproduction of Colour*, 1995, (5. oplag), The Fountain Press.

Om øje-hjernesystemet:

D. Regan (red.), *Binocular Vision*, 1991, MacMillan Press, v. 6 af encyclopædiværket *Vision and Visual Dysfunction*.
D. Regan (red.), *Spatial Vision*, 1991, MacMillan Press, v. 10 af encyclopædiværket *Vision and Visual Dysfunction*.

Forfatterens præsentation af emnet for Dansk Fotohistorisk Selskab fandt sted i april 2004. ●

BOG- & UDSTILLINGSOMTALE

Flemming Berendt

Storm P. som fotograf

- i al fortrolighed

Storm P. -Museet
Frederiksberg Runddel
2000 Frederiksberg
Tlf.: 3886-0523.
Post@stormp-museet.dk

Åbent maj – oktober, tirsdag-søndag, kl.10-16
November-april, onsdag samt lørdag/søndag, kl. 10-16
Søndag 27/11 kl. 11:00. Gratis omvisning.

Det er ikke blot Dansk Fotohistorisk Selskabs begrænsede skare af Billedgruppens deltagere, som værdsætter det fotografiske billede – vi har alle fornøjelse og glæde af familiealbummets erindrende oplevelse, om ikke før, så den dag, de fotograferede er gået hensides. Hver gang et album studeres, vækker det tanker og erindringer. Måske var det, som satte lederen af Storm P. museet, Elisabeth Bodin, i gang med at publicere tre private fotoalbum fra karikaturtegnerens bo.

Kunstakademiets Konservatorskole renoverede og registrerede i 1988 ca. 550 negativer under ledelse af fotograf Mogens Koch. 65 udvalgte billeder blev derefter professionelt forstørret og reproduceret af Martin Paldan fra Colorgruppen – et meget smukt og veludført arbejde. Billederne bliver på udstillingen præsenteret forstørret efter negativet i perfekt betragtningsformat.

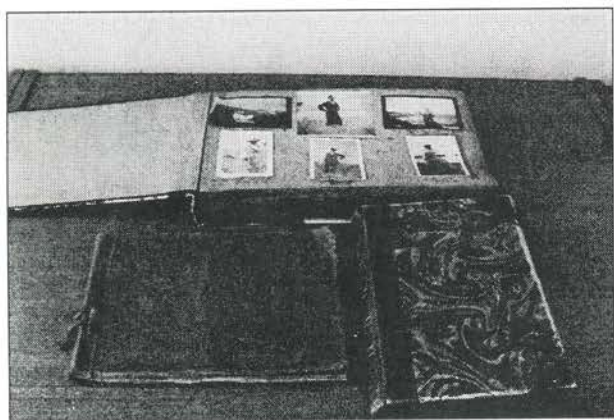
Storm P's egne billedtekster er for det meste fastholdt. Lys og ophængning virker naturlig og tiltalende.

Udstillingen har tre temaer: *I en badesæson, på Farten og Amerika-rejsen*, her er motiverne set med en turists øjne. Fotografierne omfatter tiden fra 1915-1920, en periode hvor Danmark undgik Den 1. Verdenskrigs gru. En tid hvor sommeren blev nydt på badehotel. De dejlige billeder af badende damer giver et sommerligt og friskt indtryk af glæden af friluftsliv. Bilvæddeløb, og prøveflyvninger på stranden, men ikke mindst cyklismens blomstringstid var in. Mange vidunderlige snapshot viser Storm P. og hans 23 år ældre hustru Lydia Clementine Angelica Sørensen kaldet 'Mads' sammen med nære venner bl.a. reklamemanden Jens Sylvester-Hvid og ikke mindst fhv. justitsminister Alberti. En del af billederne er eksponerede på 1/10 eller 1/25 del sekund, hvilket har givet en bevægelsesuskarphe d som ofte bibringer bevægelse og dynamik i billedet. Et af de anvendte kameraer, som Storm P. fik i gave fra Dania Film, har næstformand Leif Germann Jensen fra vort selskab udpeget som enten et tysk fabrikat af mærket Ica-Lloyd eller et Ica Nixe III, format 8x10,5cm.

Et morsomt billede af Reimert Kehlet fra 1916 siddende i en flaske (udført ved dobbelteksponering) viser Storm's interesse for de fototekniske muligheder ved fotografering.

Storm P. som fotograf
-I al fortrolighed
Format: 19x25,5cm heftet, 71 sider.
s/h illustreret. Kr. 60,-
ISBN 87-90154-02-9. Købes på museet.

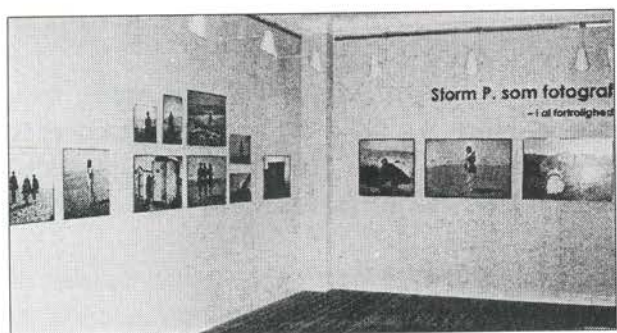
Undlad ikke at købe bogen *Storm P. som fotograf – i al fortrolighed*. For 60 kroner får man en velskrevet og informativ analyse af Storm P's liv og levned. Afsnittene er skrevet af Elisabeth Bodin og Martin Zerlang. De 55 fotografier og enkelte tegninger præsenteres nostalgisk på tonet papir. •



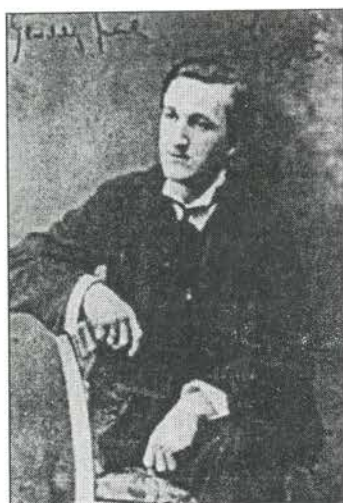
De tre helt almindelige familiealbum



B.T. 9. juli 1917



En enkel og sober ophængning



Ungdomsbillede af Storm P.



Storm P. med kamera



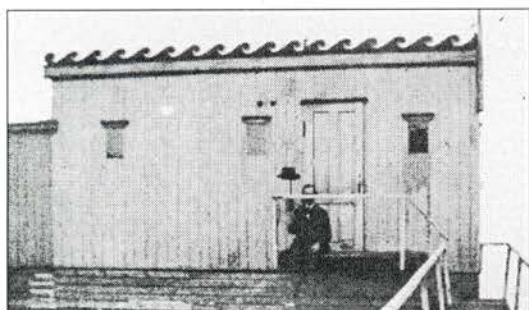
Storm P. i Brooklyn, New York 1919



'Mads' med parasol. Bornholm, 1916



Flv. justitminister P.A. Alberti, 'Mads' og fru Sylvester-Hvid, Lønstrup 1919



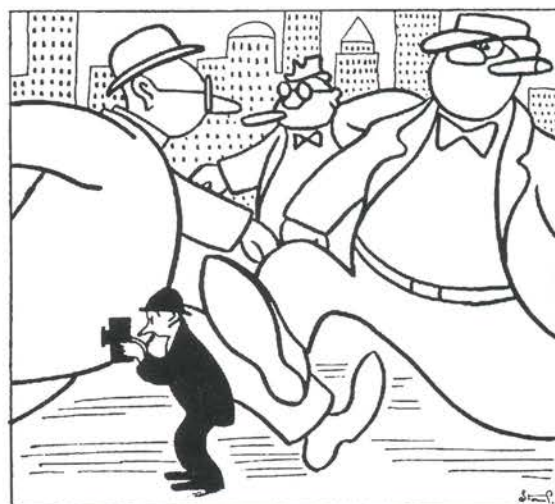
Storm P. på badeanstalt i Præstø, 1916



'Mads' og Ella Dyrberg, 1916



Storm P. på damperen USA, 1919



'Business' i Amerika, 1919



Amerika 1919



Storm P. i indianerreservatet Fort Calhoun, 1919

* SOLBILLEDER *

Mette Perregaard (1965-), Billedkunstner, fotograf, cand. phil i kunstformidling. Solbilleder, en fotografisk rejse fra Rom til Konstantinopel.

Tekster af H.C. Andersen, Thomas Borberg og Lars Kiel Bertelsen. Format: 16,5x24cm indbundet. 185 sider s/h & farveillustrationer, kr. 240,-

ISBN 87-89632-34-6. Tidsskriftforlaget Sfinx 2005.

Fotohistorisk set, i jubilåret for H.C. Andersen, er årets sensation denne bog med titlen Solbilleder, hvor vi føres ved eventyrdigterens hånd på en dannelsesrejse rundt i den antikke verden.

Turen begynder i Rom, varer i 6 måneder og ender i Konstantinopel (Istanbul) i 1840-41. De historiske daguerreotypier og kalotypier er for de flestes vedkommende ikke publiceret før. Billederne er blevet vækket til live af deres dybe søvn på *The National Museum of Photography* i Bradford, som vi takker for publiceringsret i Objektiv.

Mette Perregaard's smukke bog kan ses og tolkes på flere måder – hvilket gør den særlig spændende og fornyende. Vi lader HCA føre ordet i korte citater: (1) *Man ser strax en stor, smuk Plads med Obelisk og Springvand, elegante Hoteller, herlige Terrasser med nydeligt huggede Statuer og Basreliefs; unge duftende Akasier danne Alléer, den ene i Siksak over den anden; hele den store Verden ruller i prægtige Vogne forbi; det Eneste, der skulde forstyrre Billedet af det Moderne, var maaskee, om der kom forbi et Par af Cardinalernes rødmaalede, klodsede Karether, hvor Kudsk og Tjener har Paryk og trekantet Hat.* (En Digters Bazar).

Fra Piazza Barberini, Roms mest kunstneriske plads (2) må man svale sin tørst i Café Greco, hvor man dog må undlade at sidde i den museale sofa som HCA skænkede stedet.

(3)...*Var at see Pantheon staae under Vand; dels Regn gjennem den aabne Kuppel, dels Vand fra Tiberen, der her trænger gjennem en Kloak, da dette Sted er det laveste i Rom, har sat Gulvet under Vand.*

(Dagbog 7. Januar 1841).

Ved Colosseum gør man holdt og dvæler. (4)

Ved Fuldmaanens Lys bør man første Gang træde derind, det er en Tragedie, formet af Steen, vi da opfatte. Ved Fakkelfluis bør man gennemvandre disse mægtige Buer, stige op til den øverste, hvor ikke Stene, men Klippe-Blokke danne Murene.

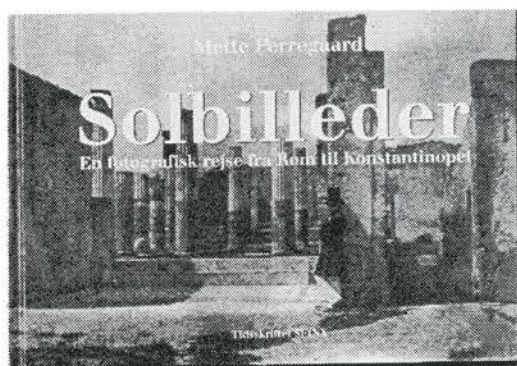
Hvilken Dødsstilhed! Hvilken Storhed! (En Digters Bazar).

Fra Italien går rejsen til Grækenland og Athen mod endnu et mål - Akropolis.

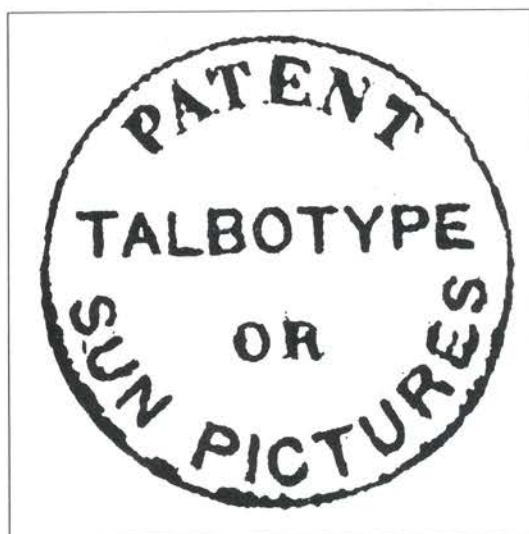
(5) *Gedernes Port, det hvide Marmor var i Tiden blevet guult, kun hvor Søilerne var itu skinnede det hvidt. Grækerpigerne gaee med lange Haarflætning lagt uden om den røde Grækerhue; enkelte have violette Fløjels Kaftaner.* (Dagbog 27. marts 1841).

Ankomst Konstantinopel – her skriver digteren:

(6) *Gik hen til Pera-Taarnet og mellem Gravene. Paa flere Liigstene er udhugget en Ranke med Druer og forgyldt i blaa Grund.* (Dagbog 26. April 1841).

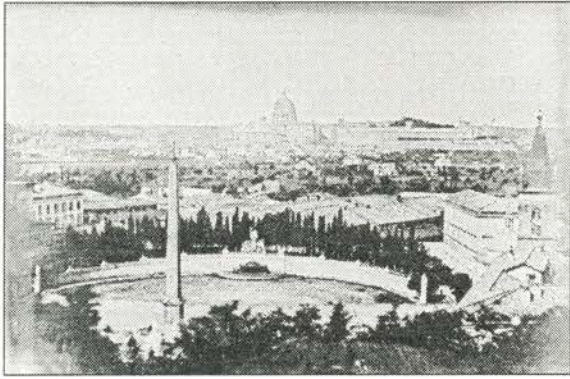


Mette Perregaard præsenterer sin bog

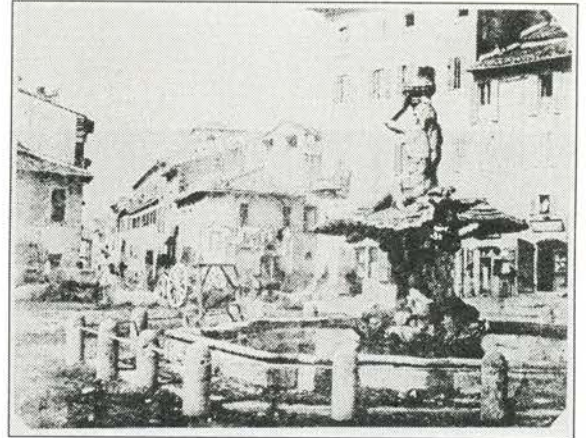


Når man er nået igennem Mette Perregaard's Odysse er læseren blevet beriget ikke blot med HCA's udødelige ord, men også med en oplevelse af forne tiders utrolige fotografiske strabadser i gloende hede og uvejsomt terræn. Målet er dog nået gennem forfatterens ildhu for at berige os med helt nye billeder fra en glem, men berigende verden. Måtte andre tage idéen op, arkiverne er fyldt verden over. En stor julegave er i hus. ●

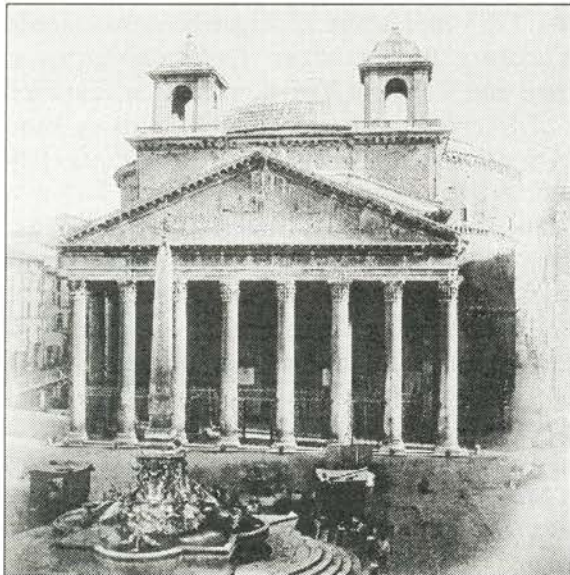
Solbilleder



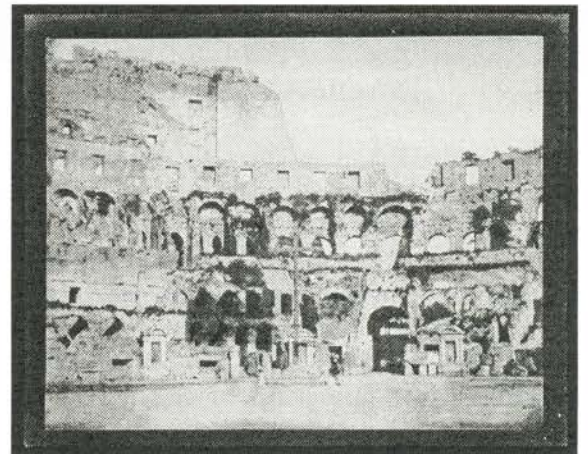
(1) Udsigt over Piazza del Popolo, 1841. Daguerreotypi af John Ellis. NMP Bradford



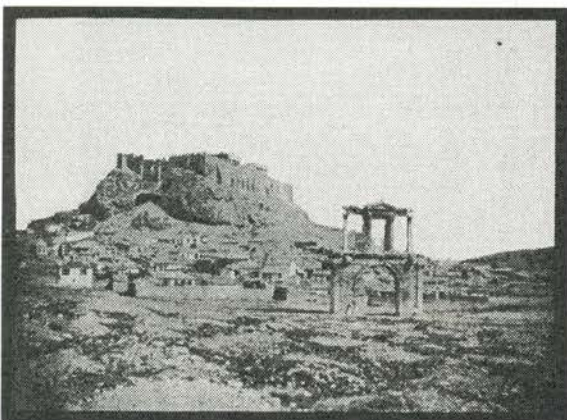
(2) Piazza Barberini, ca. 1847. Kalotypi, ukendt fotograf. Thorvaldsens Museum



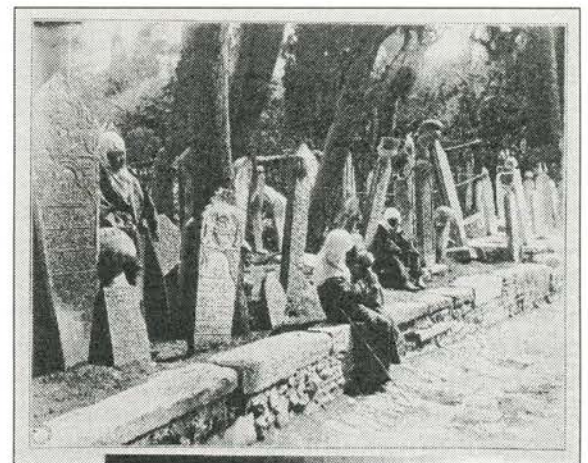
(3) Pantheon, ca. 1855. Våd kollodium af James Anderson. Fratelli Alinari



(4) Colosseum, ca. 1846. Kalotypi, Reverend Calvert. NMP Bradford



(5) Akropolis, Hadrians bue 1851. Kalotypi af George Bridges. NMP Bradford



(6) Kirkegård ved Eyüp, ca. 1860-80. Våd kollodium? Af Pascal Sèbah. Musée d'Orsay

TIDLIGE UDENLANDSKE FOTOGRAFER PÅ DET KGL. BIBLIOTEK

Bjørn Ochsner



Bjørn Ochsner. Foto: F.B 1987

Det kongelige Biblioteks Kort- og Billedafdeling samler, som bekendt, bl.a. på fotografier. I større udstrækning er dette først sket de sidste tredive år, efter at man havde gjort sig klart, at den dokumentariske samling af billeder af personer, steder og begivenheder, man skulle opretholde, ville få en stadig faldende tilbagegang, hvis man nøjedes med det, man fik ved pligtaflevering og tilfældige gaver. Fotografier er nemlig ikke omfattet af den danske pligtafleveringslov. Kun i lande, hvor eneretten til fotografier, der udbydes til salg, er afhængig af en indregistrering af disse billeder, der gælder f.eks. Frankrig og U.S.A., erhverver nationalbiblioteket automatisk og gratis eksemplarer af de pågældende fotografier.

Kort- og Billedafdelingen havde indtil midten af 1940'erne ikke haft noget selvstændigt indkøbsbudget. Ville man foretage et køb, der ville være nok så lille, måtte sagen forelægges til bevilling hos rigsbibliotekaren. Nu fik man en annuum. Samtidig foretog man henvendelser til billedredaktioner, jurister, auktionsfirmaer og bad om at få lov til, med kassationsret, at få de billeder, man ellers ville skille sig af med fra redaktioner, boer o.s.v. Ydermere henvendte man sig til personer, man burde have portrætter af, og bad om deres fotografier. Samtidig gik man i gang med at identificere flere kasser gamle, ubenævnte fotografier, indsamlet og skænket af den københavnske August Dedenroth-Berg (1857-1936). Derved viste sig nødvendigheden af at skaffe sig besked om, hvornår og hvor de tidlige danske fotografer havde virket, en

opgave, der søgtes løst med undertegnede 'Fotografer i og fra Danmark indtil 1900'. 2. Udg. 1969. Men desuden gav man sig til at undersøge, hvad afdelingen og biblioteket i øvrigt, rummede af lødige fotografier, danske som udenlandske. I denne eftersporning havde man en effektiv støtte fra samleren, ejendomskonsulent Erich Bier, der også som kartografkyndig var en flittig gæst, og i 1951 indvilligede han i, for et nærmest symbolsk beløb, at overlade biblioteket sin samling af fotografiske inkunabler. Denne erhvervelse plus det, man ved forannævnte undersøgelser fandt frem til, gav anledning til, at man sammen med Kunstakademiets Bibliotek i 1957 med støtte af Rigsbibliotekarembetet og Ny Carlsberg Fondet udgav 'Early Photographs of Architecture and Views in Two Copenhagen Libraries', redigeret af Henrik Bramsen, Marianne Brøns og Bjørn Ochsner. Kunstakademiet havde helt tilbage fra 1854 ladet Wilhelm Marstrand købe fotografier i Italien til brug for dets undervisning. Det kongelige Bibliotek har, ligesom Kunstakademiets Bibliotek, også i de følgende år fortsat sin opbygning af en fotografisk samling og nævnes i Peter Castle: 'Collecting and Valuing Old Photographs', London 1973, som havende en af verdens 'Important Photographic Collections'.

Foranlediget heraf skal i det følgende nævnes nogle af de besiddelser, som kan have givet lederen af Victoria & Albert Museum's fotografisamling anledning til denne omtale. Vi kan dapassende begynde med de britiske fotografer.



Frugtsælgerne. Fox Talbot 1843

Af Henry Fox Talbot (1800-1877), en af fotografiens pionerer, en velstående privatmand, der allerede i 1834 begyndte at eksperimentere med fotografi og senere patenterede sin i september 1840 endeligt udformede

metode til fremstilling af papirpositiver efter papirnegativer, har vi tolv aftryk fra 1843 til 1846 fra forskellige engelske og italienske lokaliteter og desuden hans med originalkalotypier, som han kaldte sine aftryk, forsynede, i hæfter udkomne, værk 'The Pencil of Nature', London 1844.

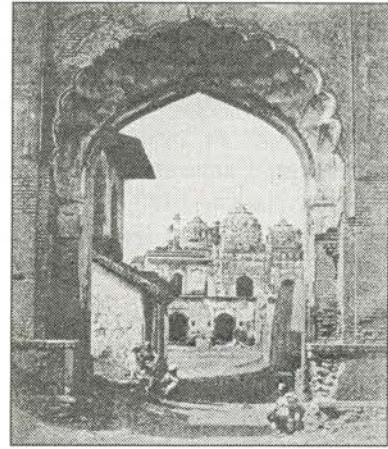
Af David Octavius Hill (1802-1870), der sammen med Robert Adamson tog ca. 1.500 kalotypier, dels som forlæg til et kæmpemaleri, han i 1843 havde påtaget sig at udføre af den skotske frikirkes første General Assembly, dels af egnens befolkning, har vi portrætter af præsterne George Craig og dr. Laird.



General Dacres med stab

Fra Krimkrigen har vi 38 af Roger Fenton's optagelser, flest af officerer, men også fra slagmarken og feltlejrene samt havnebyen Balaklava, Fenton (1819-1869) havde været på malerskole i Paris og der lært fotografien at kende samt begrænsningen i sit kunstneriske talent. Han vendte hjem til England og blev jurist, men fortsatte med fotografien. I februar 1855 indskibede han sig med to mand og en stor mørkekammervogn til Krim, hvor han fotograferede fra midten af marts til slutningen af juni. Fotografierne, der gav en mildere skildring af krigen end de skriftlige beretninger, blev udgivet i mapper fra november 1855 og det følgende halve år. Også George Shaw Lefevre's fotografisk mindre vellykkede optagelser fra Sebastopol umiddelbart efter russernes tilbagetrækning i september 1855 findes i afdelingen.

Af den italienskfødte, senere engelske statsborger, A.F Beato haves fire fotografier fra den indiske opstand 1857-1858 og af skotten J. Robertson, der allerede 1850 samarbejdede med Beato på Malta, og som i september 1855 havde optaget godt 60 billeder fra Krimkrigens valpladser, hvoraf vi har et enkelt, har vi værket 'Grecian Antiquities' med bl.a. 48 stk. 25x30 cm's fotografier af Athen i 1850'erne. Robertson, der var medaillør, var på det tidspunkt chefgravør ved mønten i Constantinopel, hvorfra vi har hans optagelse af sultan



Moské i Delhi. J. Robertson, DKB

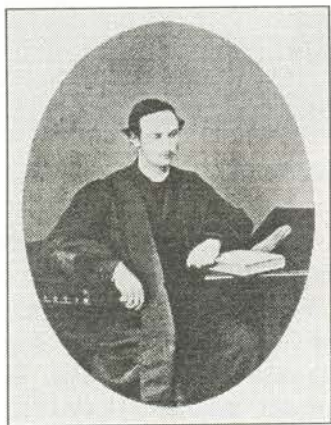
Solimans grav. Af Francis Frith (1822-1898), en af de førende landskabsfotografer, har vi talrige store fotos fra Ægypten, Sinai, Palæstina og i bogform, Langfellow's 'Hyperion' med 24 indklæbte fotografier fra Rhinegnene, Schweiz og Tirol. Fra Indien har vi optagelser af Samuel Bourne (1834-1912), som rejste derud ca. 1860 og blev nedstifter af firmaet Bourne & Shepherd, Simla og Culcutta, der i hvert fald eksisterede endnu for en halv snes år siden.



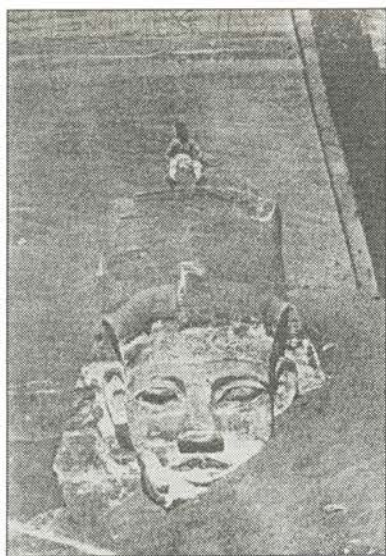
Tre piger. Lewis Carroll

Da prinsen af Wales, den senere Edward VII fra marts til juni 1862 skulle se Ægypten, Det hellige Land, Syrien, Constantinopel, Athen m.v., lod man bl.a. vicepræsidenten for Photographic Society, Francis Bedford (1816-1894), ledagede ham. Han tog 212 fotografier, hvoraf 172 signerede og daterede blev udgivet samme år i tre dele fordelt på fire bind. Vi har dem i bedste stand. Edward VII var amatør fotograf og det er måske ham, der har sat sin svoger, den senere Frederik VIII, i forbindelse med den meget kyndige amatør C.L. Dodgson, bedre kendt som Lewis Carroll,

der elskede at fotografere sin model til 'Alice's Adventures' og andre småpiger, men som også tog fotografier af Frederik i Oxford 18. november, tre dage efter at han var blevet kronprins. Vi har den ene af disse optagelser. Endelig kan af tidlige britiske fotografer nævnes Julia Margaret Cameron (1815-1879), af hvem vi har tre portrætter fra ca. 1870, af Aubrey de Vere, Valentine Prinsep og af en lille pige, Margie, alle i folio.



Frederik VIII. L. Caroll



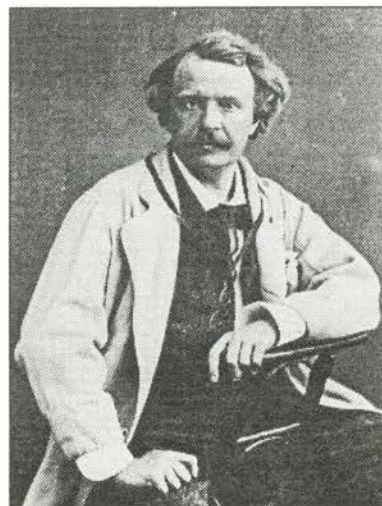
Ibsamboul kolossen. M. Du Camp. DKB

Fortsætter vi over kanalen til Frankrig, fotografiens hjemland, kan nævnes tre kalotypier fra Rom, et fra 1849 og to fra 1850, optaget af F. Flachéron, der af den eminente fotohistoriker Helmut Gernsheim kaldes 'comte' men som ikke er til at finde, hverken under fransk adel eller på anden vis. Særdeles navnkundig er derimod Maxime Du Camp (1822-1894), en velstående forfatter og videnskabsmand, der, før ham sammen med Gustave Falubert i 1849 gav sig ud på en treårig rejse til Ægypten, Palæstina, Nubien og Syrien, tog et kursus i kalotypiering.

Af 174 optagelser udsendes 126 indklæbde i rejseberetningen 1852-1854. Billedafdelingen har et

eksemplar af denne indbundet i grønt maroquin og med Du Camp's dedikation til Mathilde Bonaparte. Derudover haves de fleste af fotografierne løst.

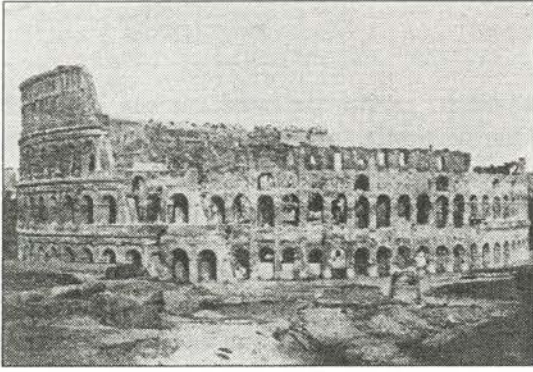
Den i Westfalen fødte franske fotograf Edouard Baldus (1820-1882) fik tidligt i officielt opdrag af fotografer historiske bygningsværker, og senere særlig broanlæggene på de nyanlagte banestrækninger Paris-Lyon-Méditerranée og Chemin de fer du Nord. Mens Kunstakademiets Bibliotek har optagelserne af den førstnævnte strækning, har Det kongelige Bibliotek dels et kæmpefoto (56x77 cm på karton 70x90 cm) af triumfbuen på den ret nyanlagte Place de l'Etoile, dels en række optagelser af franske kirker og, fra midten af 1860'erne, parisiske prospekter.



Felix Nadar, 1865

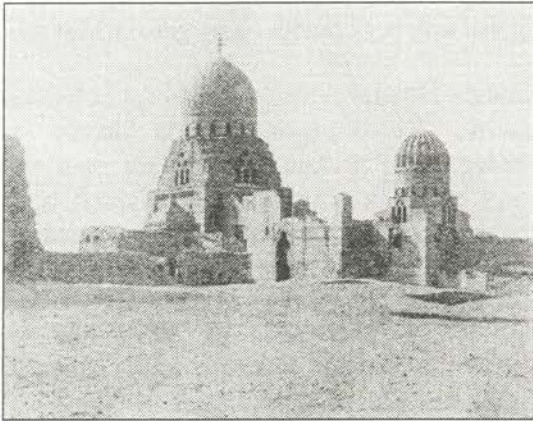
Af den mangfoldige begavelse og flittige bohème Felix Nadar (1820-1910), der efter at have lidt ved teatret, lidt maler, journalist og karrikaturtegner i 1852 etablerede sig som fotograf, har vi dels et fortræffeligt stort signeret fotografi fra 1854 af dramatikeren Legouvé, dels talrige visitkortfotos og endelig en del woodburytypier fra 1860'erne.

Brødrene Bisson (f. hhv. 1814 og 1826) er repræsenteret med ni detailoptagelser af Notre-Dame i Paris og et prospekt af Place de la Concorde set mod Madeleinekirken, alle fra midten af 1850'erne. Den franske sprog lærer i New Orleans Désiré Charnay (1828-1915) deltog 1857-1861 i en ekspedition til Yucatan halvøen, hvor han med et kæmpe stort, uhåndterligt apparat og hovedsageligt på våde plader, der måtte eksponeres og fremkaldes hurtigst muligt, optog en række fremragende billeder af Maya-ruiner. Vi har storfoliobindet med 49 plancer, der 1863 udsendes med beretningen. Charnay fortsatte i øvrigt den arkæologiske løbebane og kom vidt omkring bl.a. til Madagascar.



Colosseum i Rom. F. Flachéron

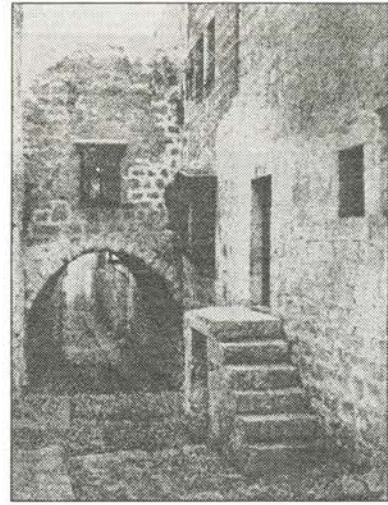
En fortræffelig fotograf, om hvem så og sige intet vides, er Fèlix Teynard, virksom i Ægypten og Nubien i begyndelsen af 1850'erne. Vi har 56 af hans optagelser fra disse egne, der i 1858 udkom i to foliobind. Den franske oldsagssamler og senere politiker



Sultanens palads. Félix Teynard

Louis de Clercq (1817-1901) foretog 1859-1860 en rejse i Middelhavsegnene og udsendte bagefter 6 albums i 5 bind med 222 af sine fortræffelige optagelser fra Syrien, Palæstina, Ægypten og Spanien. Alle 5 bind findes hos os. Af Adam-Salomon (1818?-1881), der optog sine portrætter i 12 meters afstand med objektiv af en halv meters brændvidde på plader i størrelsen 25x30 cm, haves et par komponistportrætter i wooburytypi.

Af den produktive Adolphe Braun (1811-1877) haves prospekter i alle formater og tilligeste stereoskopoptagelser. Étienne Carjat (1828-1906) karrikaturtegner, skribent og fotograf, er bl.a. repræsenteret ved store woodburytyper af Jules Verne, Rosini, Halèvy og Gambetta samt mindre portrætter fra begyndelsen af 1860'erne. Endelig kan af tidlige franske fotografer nævnes Achille Quinet af hvem vi har en del store billeder fra Paris og omegn optaget ca. 1867.



Jerusalem. Louis de Clercq

Fortsætter vi med de italienske fotografer, kan fra slutningen af 1840'erne nævnes to saltpapiraftryk af henholdsvis Colosseum og det såkaldte Vesttempel optaget af Eugène Constant, Giuseppe Coen's (1812-1856) saltpapirfoto fra Venezia af Palazzo Ducali's cortile, Carlo Ponti's (ca.1828-ca.1900) optagelser fra begyndelsen af 1850'erne, også af Venezia, Leopoldo Alinari's florentinske fotografier fra slutningen af 1850'erne, P. Pozzi's milanesiske arkitekturoptagelser fra ca. 1860, Altobellie compagni's store fotos af Colosseum. Den spanske Trappe, Caracallas Bade og Constantinsbuen ca. 1865. Tom-maso Cuccioni's La fontana del Mascherone fra ca. 1865 og talrige stereoskopoptagelser samt A. Perini's to venezianske prospekter fra ca. 1860 og ca. 1870.

Af andre nationaliteter kan nævnes tyskeren August Lorent (Charlestown 1813-Meran 1884) med to prægtige kalotypier fra 1853 af Piræusløven ved Arsenalet i Venezia, hans landsmand Moritz Lotze med prospekter fra Verona i 1850'erne, østrigeren A. Groll med mange fotos fra Krakau ca. 1860 og et enkelt fra Wien 1869, grækeren Peter Moraitis med bl.a. et af to ark sammensat foto fra ca. 1865 af Videnskabernes Akademi i Athen under opførelse. Arkitekten var søn bekendt Theophilus Hansen. Længere væk har vi W.P. Floyd's 22 fotos af tyfonen i Hong Kong 23. September 1874.

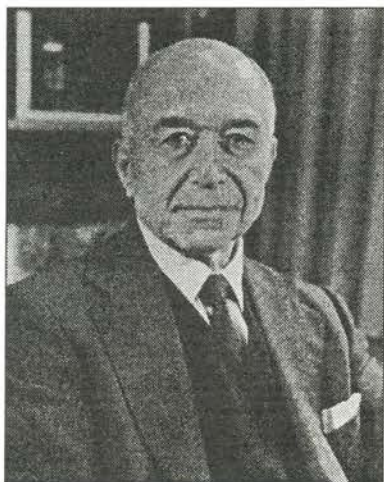
De nævnte er kun udvalgte udenlandske eksempler. Går man ikke efter fotograferne men efter billeder af personer, steder og begivenheder siden 1840, vil man finde mangfoldige andre fascinerende fotografier, danske og udenlandske, i Det kongelige Bibliotek.

Note:

Artiklen har været trykt i Meddelelser fra rigsbibliotekaren. 25. Årg., nr.1, 1974, s. 9-15.
Enkelte billeder er ikke fra
Det kgl. Biblioteks billedsamling.

FRA FOTOGRAFIENS BARNDOM

Bjørn Ochsner



Bjørn Ochsner. Foto: FB 1987

Man har med nogen ret kaldt vor tid for billedalderen. Sammenlignet med forholdene for hundrede år siden er det fantastisk, hvad et moderne menneske ser af billeder. Tænk blot på, at aviserne dengang var uillustrerede og hovedparten af de få og uanselige tidsskrifter ligeså, mens vi nu daglig støder på nye billeder i snesevis i dags- og ugepressen, samtidig med at filmen flourer og fjernsynet er i anmarch.

Fotografien og de med den forbundne moderne reproduktion har en forhistorie så langt som et ondt år, og opfindernes og opfindelsernes mængde er så stor, at det i høj grad bliver et definitionsspørgsmål, hvornår fotografiet er blevet til. Man er dog ret enige om, at det må være 1822, da det lykkedes Niépce at benytte syrisk asfalts lysfølsomhed til at fastholde et camera obscura-billede, og 1839, da den franske stat stillede Daguerres stærkt forbedrede udformning af Niépces arbejde til rådighed for publikum. I hvert fald blev fotografiets hundredår fejret med en række bøger og udstillinger i 1920'erne og 30'erne. Selv om man eksempelvis kan komme ud for, at en monsieur Umbeck roses for sine udmærkede tidlige fotografier, der ved nøjere undersøgelser viser sig at være betegnet Umbek i et tysk billedværk, hvor den pågældende franske forfatter åbenbart har sin viden fra, så må det siges at ikke mindst den kulturhistoriske undersøgelse af fotografien er blevet betydelig fremmet ved jubilæumshalløjet, og de mange billedværker med gengivelser af forrige århundredes optagelser har vagt interesse for de gamle fotografier.

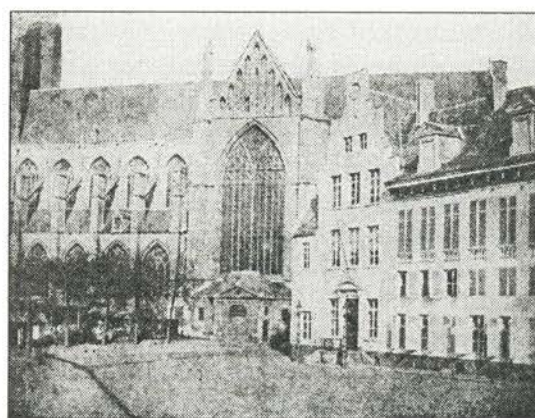
I de forløbne hundrede år må der være blevet kasseret oceaner af fotografier, og ikke mindst i begyndelsen har man nok været tilbøjelig til at vrage ældre billeder for

nye optagelser, særlig når talen var om byprospekter. Herved har de særlig smukke fotografier dog haft størst chance for at blive bevaret, og det kan i nogen grad forklare, at de ældste fotografier, som vi kender dem, er imponerende gode. Der i disse dage lejlighed til at se en interessant udstilling af gamle udenlandske fotografier i dansk eje.

Den findes på Kunstindustrimuseet i Bredgade og er arrangeret af Eric Bier.¹ Billederne kommer stort set kun fra to samlinger, nemlig dels Eric Biers egen og dels Akademiets. Sidstnævnte samling er grundlagt af Wilhelm Marstrand, (1810-1873) som i 1854, mens han boede i Venedig, og fik bevilget 100 rdl. til køb af arkitekturfotografier. 1862 gjorde maleren Jørgen Roed (1808-1888) et større indkøb af fotografier til Akademiet og endelig overførtes 1871 ca. 300 fotografier fra Den Kongelige Malerisamling dertil.

Biers samling er med beundringsværdig sporsans skabt væsentlig ved køb her i landet og på ganske kort tid.

De udstillede billeder er overvejende fra halvtredserne og tresserne. Udviklingen til da havde været eksplosionsagtig. 1839 kunne man kun med yderste besvær tage nogle få portrætdaguerreotypier; besværet var særlig modellens, som måtte sidde ubevægelig i henvend en halv time med solen i øjnene. 1840 oprettedes portrætatelierer i de store hovedstæder. 1841 var belysningstiden normalt nede på tre minutter eller mindre. 1842, i november, kom den første annonce om, at fotografier var velegnede til julegaver.



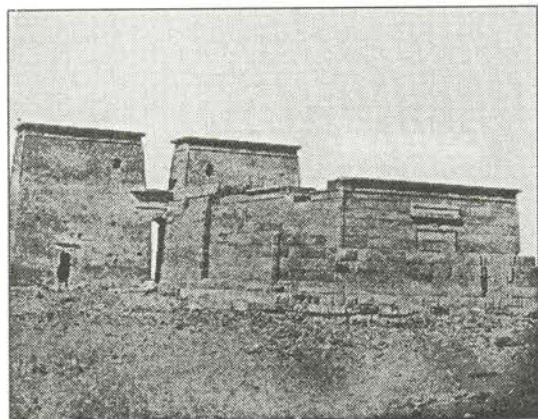
Et Fox Talbot kalotypi

1841 havde Talbot offentliggjort sin fotografiske metode, hvor der i stedet for daguerreotypiets positiv på forølvet kobberplade arbejdedes med et papirnegativ der blev gjort gennemsigtigt med voks og kunne give så

¹ Erich Bier, privatsamler og kartografkyndig.

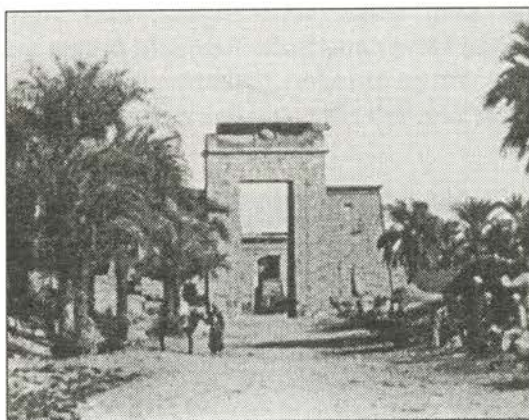
mange aftryk, man ønskede. Når talbotypien ikke slog daguerreotypien ud, skyldes det bl.a. Talbot's licenskrav. Begge metoder blev i løbet af 1850'erne fortrængt af en i 1851 offentliggjort, hvor der brugtes glasplader overhældt med kolloidum.

Mens de professionelle fotografer særlig tog sig af portrætterne, forsøgte amatørerne sig med de noget nemmere optagelser af arkitektur og landskaber. I øvrigt var sondringen mellem amatører og professionelle ikke skarp, hvad fagets nyhed jo også hindrede. Allerede fra 1840'ernes begyndelse kom et par fotografiske billedværker. Hvor forlæggene var daguerreotypier måtte disse ved ætsning eller gravering omdannes til trykforme, eller man brugte dem blot som forbilleder for stålstik og litografier, mens papirnegativerne gav ren fotografiske aftryk. Men kopieringen tog tid. Først ca. 1851 fik Blanquart-Evrard (1802-1872) den fremskyndet så meget, at der i større udstrækning kunne blive tale om, at illustrere bøger med fotografier enten i teksten eller i særlige placebind. Også store oplag af serieoptagelser blev nu offentliggjorte.



Bakkeh-templet i Nubien. Maxime Du Camp 1849-51

Udstillingen viser eksempler på Blanquart-Evrards aftryk, bl.a. fra den suite på 126 fotografier som forfatteren og videnskabsmanden Maxime Du Camp (1822-1894) udgav i 1852 fra sin rejse 1850 sammen med Flaubert til Ægypten, Nubien og Syrien. Billeder optaget af Francis Bedford (1816-1894) på en elleve år senere rejse til de samme og omkringliggende lande viser fotografiens tekniske fremskridt i de mellemliggende år. Dels er aftrykkene bedre, dels viser bl.a. gruppeoptagelserne, at man har fået et langt hurtigere negativmateriale. Du Camp var ganske vist også en mand med de fleste af sine billeder som staffage- og målestok, men når denne nubier, Hadji-Ismaël, som han hed, står så klart på billeder, skyldes det, at Du Camp havde bildt ham ind, at kameraet var en kanon, der ville gå af ved Hadji-Ismaëls mindste bevægelse. Det kunne Du Camp ikke forstene Flaubert med, og denne forekommer ikke på nogen af billederne.



Vejen til en Sfinks i Karnak. Beato 1853-56

Også en stor del af de øvrige udstillede fotografier er fra Middelhavslandene. Til de bedste hører Felice Beatos og Henry Robertsons (1830-1901) optagelser. Sammen fotograferede de på Malta ca. 1850. Under Krimkrigen ledsagede Robertson og tre andre fotografer de britiske tropper, mens Beato kom med ved nedkæmpelsen af Den Indiske Opstand 1857-58. Robertson var chefgravør ved Mønten i Konstantinopel og har taget vidunderlige billeder fra denne by og Athen.

Hvad er det, der giver disse fotografier og de mange andre af Flachèron, Bisson. Baldus med flere, som der bliver umuligt at omtale enkeltvis her, deres store charme? Det er dels deres enkle skønhed, selv om den kan være lidt svær at opfatte på denne udstilling. Det skyldes at museet, hvis montre og inventar ellers er af udsøgt kvalitet, ved denne lejlighed har fundet nogle rammer frem, der ser ud som de var lavet af ribber fra en gymnastiksal. Det skyldes desuden, at billederne hænger lovligt tæt og at en del mindre lødige ting er kommet med og forringer helhedsindtrykket. Men ser man på billederne hver for sig uden at lade blikket forvilde sig ud over billedranden, glædes man gang på gang over fotografiernes stilfærdige udadvendte holdning, de naturlige synsvinkler, som dengang ikke var så forslidte, at man søgte de sære, og en dejlig farvetone, som mange fotografier havde deres specielle, hemmelige opskrift på. Man vil lægge mærke til kalotypierne, altså papirnegativbilledernes, lidt grove struktur, som senere efterlignedes i bromolietryk, men dengang ikke var tilsigtet og dels skyldtes papir-negativets struktur, dels at billedet synker lidt ned i papiret, man kopierede på, før Blanquart-Evrard 1850 havde fundet på at lade en hinde af æggehvide bære de lysfølsomme stoffer oppe på papirets overflade. Foruden på den æstetiske virkning, der altså her er noget afdæmpet, beror de gamle fotografiers tillokkelse i eminent grad på deres dokumentariske karakter. Netop fordi dette træk ved fotografien er så iøjnefaldende, har man været ivrig til at fremhæve, at også fotografiet kan lyve. Og givet er det, at der har været lavet meget hokus pokus med synsvinkler, sammenkopiering m.m.. Men i fotografiens første tid var man meget begejstret for dens mulighed

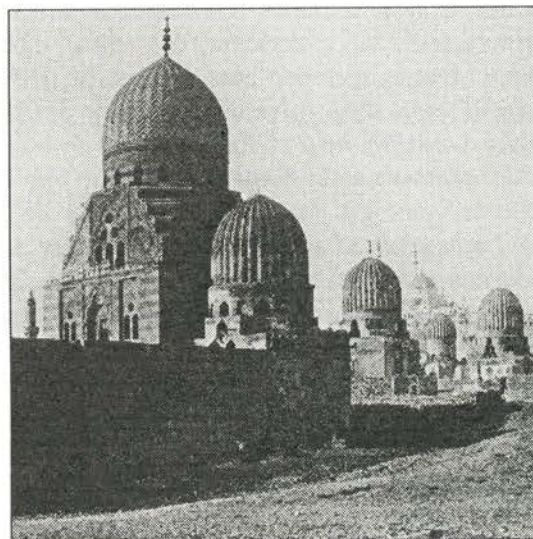
for at give rigtig besked og kendte desuden kun få af trickene. Man beskar ikke engang, men afgrænsede motivet ved selve optagelsen. Retouche brugte man nok, men efter mange kvinders opfattelse ikke tilstrækkelig, når det var dem selv, der blev forevigt.



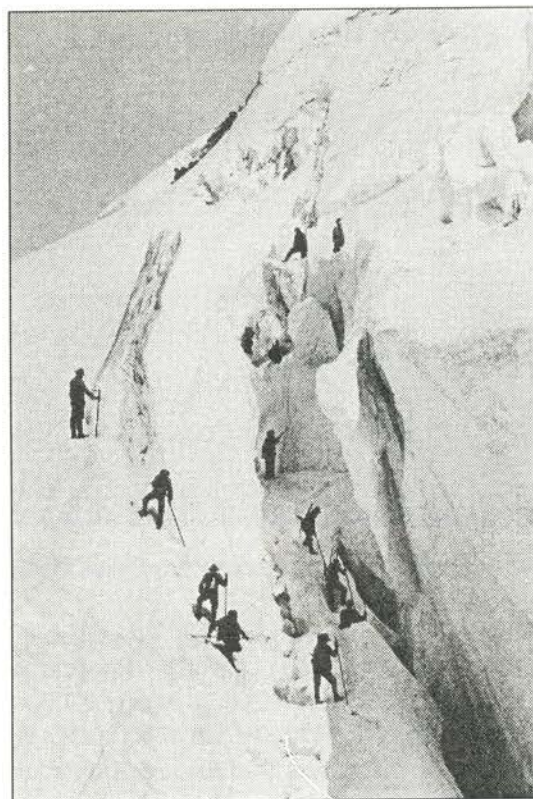
Den unge Sarah Bernhardt. Felix Nadar

Den berømte Felix Nadar (1820-1910) nægtede oftest at portrættere kvinder med den begrundelse, at de var for smukke til at fotograferes. Denne undskyldning brugte han dog ikke overfor Sarah Bernhardt, men tog allerede 1850 et uforglemmeligt billede af den da knap 16-årige meget dramatisk udseende pige. Dette fotografi er dog ikke med på udstillingen, det hører i udpræget grad til dem, der er gået dollarvejen, og som det er svært at opdrive i Europa. Men udstillingen byder på en række andre første klasses portrætter, særlig fra Østen, der har det meste af en sal. Også her er det dog arkitekturbilleder, der dominerer, flertallet åbenbart optaget under rejser. Man mindes herved om, at det gamle 'Galathea', da det for hundrede år siden stak ud på sin store rejse, medførte et daguerreotypiapparat og udstyr dertil. Det har ikke været muligt at få opklaret, hvor de hermed optagne billeder er blevet af. Skulle nogen af læserne kunne opklare gåden, ville jeg være glad for besked.

I de forløbne hundrede år er der sket afgørende ændringer med de genstande, de gamle fotografier viser os. Ikke blot er de mennesker, der levede dengang, længst døde, men de huse de boede i, er ofte revet ned, eller, havde der måske er værre, restaureret i firserne. Gaderne og deres liv er totalt ændret, og selv landskaber kan være svære at kende igen. Det er derfor, betragningen af de gamle fotografier kan give den



Calips grave i Cairo. F. Bedford, 1869



På Monte Bianco. A. Bisson, 1861

følelse af sindets udvidelse, der skyldes, at man får et indblik i en anden verden, der samtidig rummer så meget til forståelse af vor egen. Næ, der er ikke tvivl om, at de gamle fotografier er fængslende. Gå selv hen på udstillingen og se. ●

Note:

Artiklen er gengivet i avisen Nationaltidende 29. juni 1950, samt i bogen Fotografi på tryk DKB 1996. ISBN 87-7023-087-0.

De viste billedeksempler er ikke fra Det kgl. Biblioteks billedsamling.

Hauchs Fysiske Cabinet renoveret og indviet



Medlemmer af Dansk Fotohistorisk Selskab har taget opstilling foran Sorø Akademi den 9. maj 1992. Foto: Tune Laug.



*F. Berendt, T.Laug og HemmingAndersen studerer et ægte daguerreotypikamera med isat forsølvet kobberplade.
Foto: Niels R. Jensen.*



*Lektor Jørgen From Andersen indvier dronning Margrethe i de tekniske mysterier.
Foto: Se & Hør.*

Den 9. maj 1992 drog medlemmer fra DFS ud på en af de mest interessante ekskursioner i 1990'erne. Godt 20 personer rejste med tog til Sorø Akademi for at opleve en ellers lukket verden. Sagen gjaldt humanisten og videnskabmanden A.W. Hauchs store samling af fysiske rariteter, deriblandt historiske fotografika. Blandt de klenodier, som daværende lektor Hemming Andersen demonstrerede og fortalte om, var bl.a.: Svery's damp-maskine, 'Mechanical Powers', Newtons prismeforsøg, Camera Obscura, Beyers glober og de tidligste elektriske maskiner. Hemming Andersen fortalte, med gråd i stemmen, at samlingen var ved at gå i forfald og fremtiden var meget usikker omkring dens fremtidige placering m.m.

Det er nu 13 år efter lykkedes at fremskaffe de fornødne 5 millioner kroner til en total renovering og nyopstilling i Sorø Akademi's egne lokaler. De godt 750 fantastiske fysiske instrumenter, som A.W. Hauch (1755-1838) indkøbte, står i dag udstillede blanke og strålende i egenskab af håndbyggede eksperimentalinstrumenter. Samlingen demonstrerer den tekniske udvikling frem til vor tid. I Malmöhus Museum findes i øvrigt en lignende samling.

I oktober dette år inviede dronning Margrethe samlingen, som blev præsenteret af formanden for Stiftelsen Sorø Akademi Nick de Neergaard og Jørgen From Andersen, der har været primus motor i det store vellykkede forarbejde. En af deltagerne, Hemming Andersen, kunne med stolthed se tilbage på et langt livs arbejde med at arbejde på en løsning som nu er faldet på plads.

DFS påtænker at gentage vor ekskursion fra 1992 i 2006. ●

Nattens fotograf

- Brassai (1899-1984)

Louisiana-Museet viser 250 fotografier
i perioden 17. december 2005 – 19. marts 2006.



Når museet blænder op for en af det 20. århundredes mest markante sociale fotografer følges en konsekvent linie i bestræbelserne på at videreføre tidligere udstillinger med fotografier af Robert Capa, Arnold Newman, Robert Frank og Cartier-Bresson m.fl.

Brassai var ikke kun fotograf, han var tillige et forbillede for en generation af billedkunstnere på mange planer. Museet viser da også eksempler på hans tegninger og skulpturer.

Her i Danmark og specielt indenfor vor kreds er Brassai bedst kendt for sine eminente natoptagelser af det parisiske natteliv, hvor han med sit 'natkamera' evnede elegant og ubemærket at afsløre nattens mange behagelige og ubehagelige skumle gerninger. Billederne blev samtidig en ætsende afsløring af de sociale uligheder i det franske samfund, ikke mindst nøden i 1920'erne og 30'ernes samfund.

Brassai er født i Brasso, Ungarn (i dag en del af Rumænien). Brassai gik på kunstnerskole i sit hjemland og Tyskland. Som 24-årig rejste han til Paris, hvor han udelukkende beskæftigede sig med at male og fremstille skulpturer.

Venskaber med Picasso, Giacometti, Sartre og Henry Miller fik stor betydning for hans kunstneriske udvikling – Picasso var yderst begejstret for hans tegninger

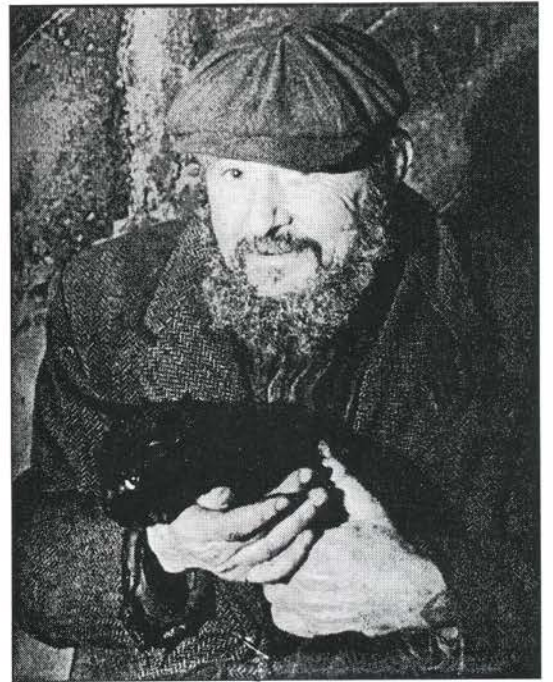
I den franske hovedstad traf han fotografen André Kertész, der overbeviste sin ven om, at fotograferingen ville være hans bedste udtryksmiddel. Det skulle hurtigt vise sig, at nattens Paris var stedet, hvor den unge fotograf forløste sin trang og evne til at skabe fotografier af blivende værdi. Brassai's første bog fik da også titlen 'Paris de Nuit', den udkom i 1933 og gjorde ham internationalt kendt. På Museum of Modern Art i New York deltog han i udstillingen 'Photography 1839-1937'.

Under Anden Verdenskrig fik Brassai forbud mod at fotografere, hvorefter tegnekunsten blev hans udtryksmiddel. Først i 1950'erne begyndte fotograferingen at optage ham igen, hvor det nymodens graffiti blev et hans hovedmotiver. Flere rejser til Sydfrankrig og Spanien blev grundigt dokumenteret af kameraet.

Udstillingen er skabt af Alain Sayag/Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne og Centre de Création Industrielle, Paris. ●



Skæbnen



-kameraten



-fortvivlelsen



-glæden



-hygiejnen



-samværet

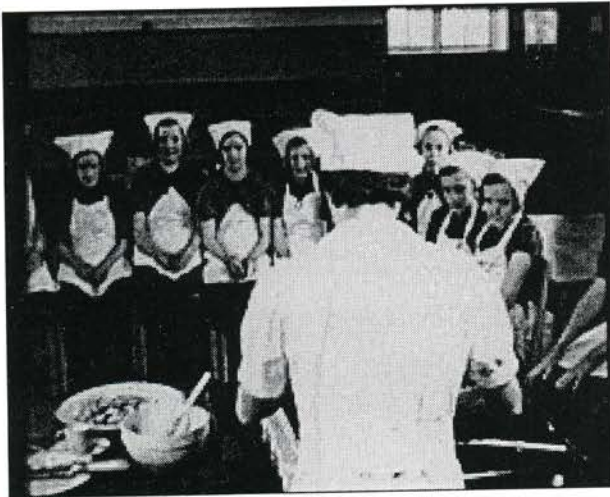


-det intime

Danskerne på skolebænken gennem 100 år



Danskernes egen Historie (Danskerne på Skolebænken gennem 100 år): Produceret af Substanz i samarbejde med Dansk Skolemuseum. HVS/DVD, varighed 1 time og 50 minutter. Forhandles af boghandlere og større supermarkeder. Se Objektiv nr.107, s.45.

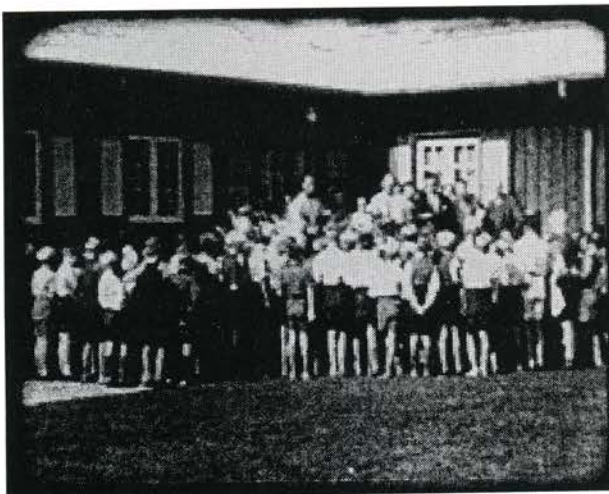


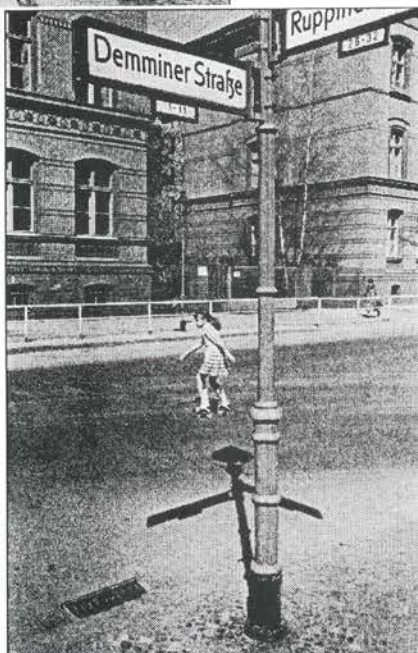
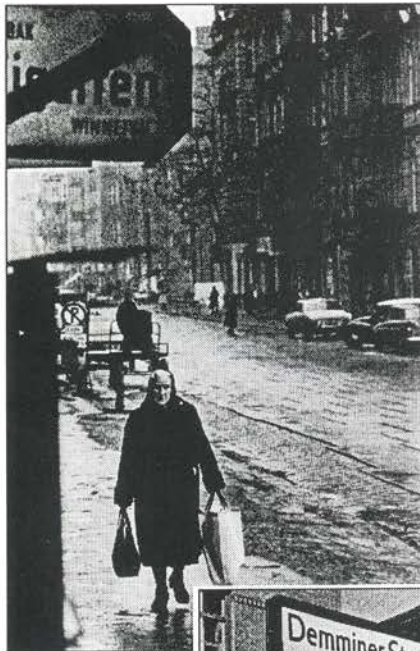
Når man som folkevalgt repræsentant foreslår, hvorvidt der skal være mere social ulighed i vort samfund, begynder man at forstå de unges voksende interesse for socialhistoriske tilbageblik. Med salget af mere end 200.000 VHS og DVD'er i serien Danskernes egen historie har forlagsredaktionen på Substanz præcist ramt et behov. Denne gang har man valgt temaet den danske skole gennem 100 år, produceret i samarbejde med Dansk Skolemuseum.

I næsten to timer får man et dokumentarisk indblik i vort samfunds demokratiske og sociale udvikling, ikke blot gennem skolelivets 'briller' og forandringer, men også hvorledes vort samfund har bestræbt sig på, at skabe udvikling ikke blot for de få, men for alle.

Danskerne på skolebænken bygger på dokumentariske filmoptagelser fra lokalhistoriske arkiver i hele landet. Man oplever tiden fra den 'sorte' skole, da eleverne skulle stå ret, hver gang læreren kom ind i klassen. Filmafsnittene er krydret med dagbogsskildringer og øjensvidneberetninger, som man hører med undren. Livet i skolegården, den uglesete, der skal have buksevand, skolefesterne og ikke mindst det helsebringende møde med skoletandlægen på Frederiksberg, hvor 25.000 børn fik tandeftersyn i perioden 1910-1935.

1930'ernes krisetider viser skoleeleverne indtage de såkaldte 'Oslo-frokoster', en diæt, der bestod af fire stykker smørrebrød, et æble og ¼ liter mælk. Den tekniske udvikling går så stærkt, at man føler et behov for at følge med. Hvorledes kan vi vide, hvilken vej vi skal gå, hvis man ikke ved, hvor man kommer fra? Se disse gamle filmklip og du vil få noget af et svar. DVD'en er den sidste udgivelse i serien Danskernes egen Historie.●





Krass Clement: BERLIN notat. Format 31x25cm indbundet. 205 sider s/h illustreret, kr.350,- ISBN 87-02-03797-1. Gyldendals forlag.

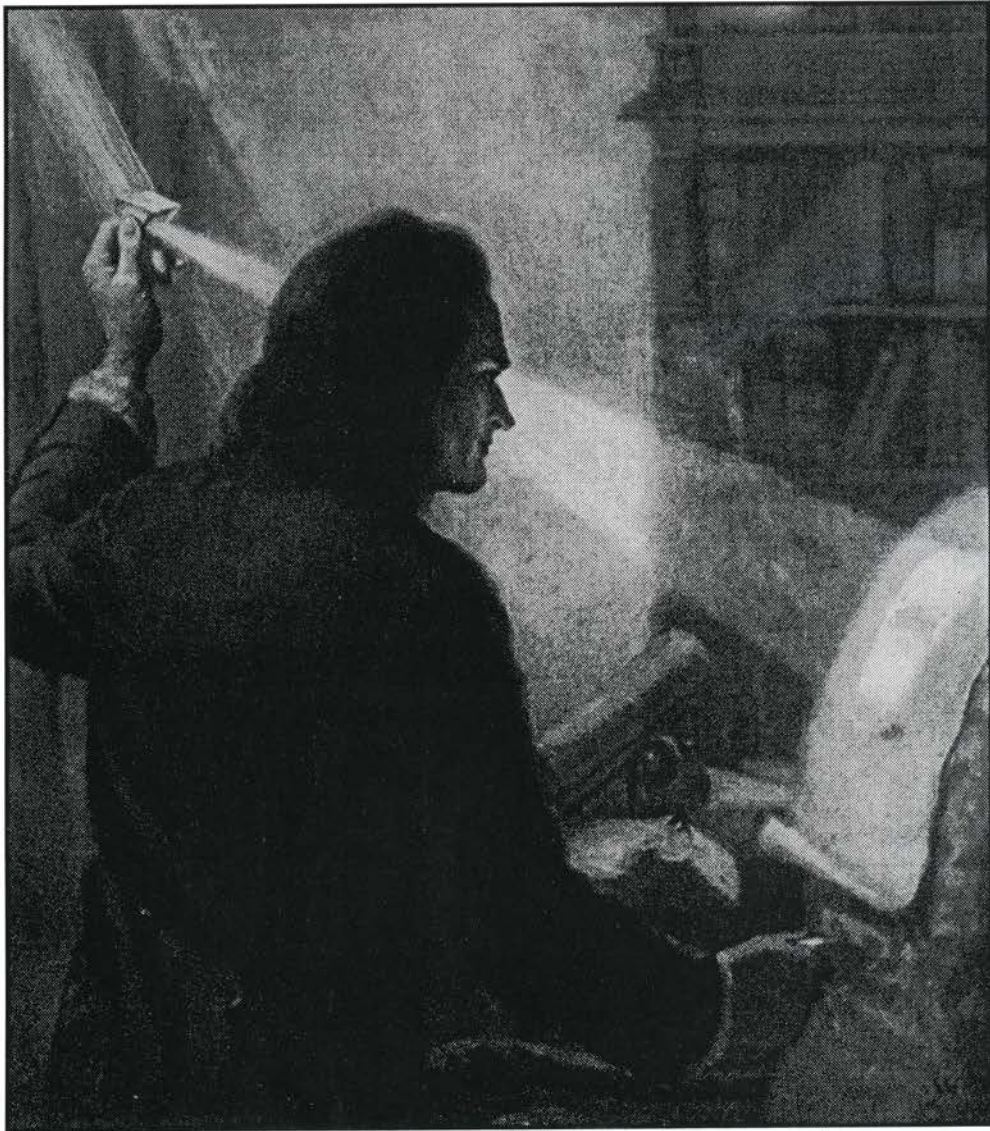
Dokumentaroptagelserne er fra tidsperioderne 1963 og 1967, 2002-03 i Vest Berlin, enkelte fra omkring 'Murens' fald i 1989.

En bog uden ét eneste ord er sjælden, men utrolig facinerende. Krass Clement, søn af et kunstnerpar, medfødt talent - kræver ingen kommentarer. Som en af de få barske, voldsomme og ærlige dokumentarister kan netop Krass skildre uden forklarende tekster. Hans præcise tryk på udløseren fastholder fortid og nutid med lysets hast.

Hvad har denne, Tysklands hovedstad ikke gennemgået af lidelse, gru og ødelæggelse. Prisen aflæser man i Krass Clements billeder, trykt af Narayana Press i Gylling, og præsenteret i et ypperlig tryk, hvor de grå/sorte nuancer har fået den rette gengivelse i forhold til motivet.

Berlins puls på godt og ondt gennem 40 år er skildret i en blanding af poesi og smertefuld dokumentarisme, hvor de enkelte optagelser afslører menneskets ukuelige vilje til at ville genrejse deres by – ikke som den var, men som et nutidsmenneske ønsker at leve i. Med en psykologisk dybde og sjælelig gransken i den 'tabte tid' fanges vi i hans spejl. Tidens symboler: tøj, lyset, bilmærker og hverdagsting vækker minder om andre dokumentarister, ikke mindst Viggo Rivad.

Det er en stor flot bog som ikke bør mangle i reolen – et tidsdokument også for næste generation. Berlin, en by som i dette århundrede bliver en metropol mellem vest og øst. Krass Clement skal have tak for en øjenåbner af stor karat – endda uden at sige ét eneste ord! ●



Den engelske fysiker og matematiker Isaac Newton (1642-1727 fremlagde den 9. December 1675 i Royal Society, London, sine eksperimenter om lysets gang gennem et prisme – grundlaget for den optiske videnskab.

GLAS & OBJEKTIVER

Carl E. Aagaard

Artikel fra Dansk Fotografisk Tidsskrift maj 1925.

Et stof, som fotografer stadig har med at gøre, ja er ganske afhængig af, er glas. Vi har det i vore ateliervinduer, vi bruger det for en stor del i vort negativmateriale, det vigtigste værktøj i vor daglige gerning. Objektiver er tildannet af glas, og vore kemikalier og opløsninger opbevarer vi i glas. Desuden har vi, som alle andre mennesker, af og til brug for et lille glas, og bliver vore øjne svage, bruger vi slebne glas til at se igennem. Det er alt sammen noget selvfølgeligt og velkendt, så vel kendt, at de fleste ikke tænker over den sag. Men ville man spørge: hvad er glas?

Hvorledes fremstilles det? Så ville sikkert mange komme til kort med svaret.

Glas er en amorf, det vil sige ensartet, ukrySTALLINSK blanding af kiselsyreforbindelser. Kiselen kender vi fra naturen, som bjergkrystal eller som rent kvarts-sand og de øvrige vigtigste stoffer, der indgår i glasset, er kali eller natron, kalk eller blyilte og desuden i mindre fint glas lerjord og jernforbindelser. Sammensætningen af glasmassen er forskellig, alt efter brugen, man vil gøre af glasset. Natronglas er svagt grønt, kaliglas ufarvet, kalk gør glasset hårdere, medens bly giver større brydningsevne og glans. Til kali-blyilte-glas hører det optiske flintglas og strass, der er grundmassen for kunstige ædelstene. Crowglas, der også anvendes til optiske instrumenter, er kali-kalk-glas. Farvet glas fås ved forskellige tilsætninger; mælkeglas kan f.eks. indeholde tinsyre eller kobber i meget små mængder, og gult glas indeholder organiske stoffer som kul, savspåner o.l. Det matterede glas, som vi benytter til indstillingsglas i fotografiapparaterne, er klart glas, hvis overflade gøres mat enten ved at ætzes med flusyre eller ved at sandblæses, idet en meget kraftig luftstrøm, der river sandkorn med sig, rettes imod det og sliber overfladen mat.

Råstofferne, man bruger, kan være meget forskellige, de retter sig efter det produkt, der skal fremstilles. Kiselsyren anvendes som rent eller mindre rent sand og flint, kalken som kridt og kalk-

sten, kali som kulsurt, (potaske) natron som kulsurt natron, (soda) og blyilte som mønje og sølverglød. De enkelte bestanddele og blanding-forholdet er fabrikationshemmeligheder, der navn lig for de mere kostbare glassorters vedkommende våges strengt over. Fælles for alt glasset er det, at de bestanddele, hvoraf det fremstilles, ser meget uanselige og uigennemsigtige ud; først ved passende blanding og sammensmeltning får man det smukke, klare materiale, med den alsidige anvendelse, som vi nu til dags slet ikke kunne tænke os at undvære, og uden hvilken alle fotografer jorden over pænt kunne pakke sammen og søge sig en anden næringsvej.

Bestanddelene til glasset (satsen) blandes omhyggeligt og smeltes derefter i digler (potter) eller på herden af en flammeovn (kummeovn), og ved hvidhvidglødhede flyder de smeltede dele sammen og danner glasmassen. Denne behandles forskelligt efter den anvendelse, man gør af den. Ved en bestemt temperatur, der er forskellig efter de forskellige glassorter, er glasmassen tykflydende, og i denne tilstand formes de fleste glasgenstande ved blæsning, ved presning o.s.v., hvorefter glasstandene skal afkøles langsomt. Til optisk glas stilles der overordentlig store fordringer, og da en fotografs hele virksomhed er afhængig af denne slags glas, må det vel interessere de fleste fotografer at få et indblik i, hvorledes de glasinstrumenter, objektiverne, som vi daglig bruger, fremstilles. Efterfølgende beskrivelse af fremstillingen og videre bearbejdelse af optisk glas er udarbejdet efter et foredrag af dr. Kaftan, hvori doktoren beskriver arbejdet i Sendlinger Optische Glaswerke i Zehlendorf ved Berlin. Dette glasværk lå før 1914 i nærheden af München, og til det er knyttet navne som Carl August Steinheil og Fraunhofer, der var blandt glasværkets grundlæggere. Allerede 1826 beskæftigede C.A. Steinheil sig med den opgave, at fremstille en fuldstændig ensartet glasmasse, og dette arbejde fortsattes af hans søn Adolf Steinheil og hans sønnesøn Rudolf Steinheil.

Da dr. Goerz indtrådte som interessent i virksomheden, var der sikret anvendelse af det glas, som Sendlinger optiske glasværk kunne fremstille. Under krigen flyttede glasværket fra Sendlingen ved München til Zehlendorf ved Berlin. Vi vil nu i store træk gennemgå fremstillingen af det optiske glas. Det første, der fordres, er en beholder, hvori bestanddelene kan smeltes sammen til det flydende glas. I glasindustrien kalder vi disse beholdere for potter, og der udvises stor omhyggelighed ved fremstillingen af disse. Potterne skal være ret store, da vi ellers let ville få et altfor uensartet produkt, når der kun fremstilles meget lidt glas ad gangen. Dog må de være stærke og kunne tåle at blive opvarmede til glassets smeltepunkt, til 1400-1500 graders C. Til sammenligning kan nævnes, at jern smeltes ved 1050-1280 graders C., støbestål ved 1380 graders C., platin ved 1780 C og guld ved 1060 C.

Materialet til potterne må derfor være meget ildfast, og det må ikke angribes af de kemikalier, glasset indeholder, og de må på den anden side heller ikke afgive urenheder til glasmassen. Potterne fremstilles som oftest af ildfast ler, der må være så rent som muligt, og som i hvert fald ikke indeholder jern. Frisk, fed ler blandes med knust materiale af gamle potter, og dette plastiske materiale fyldes i forme, der er dannet af brædder eller gips; dette sidste suger hurtigt fugtigheden fra lermassen.



På fig.1 ser man en sådan gipsform blive fjernet fra en potte, og man ser, hvorledes disse dækkes med sække for at hindre, at de tyndere pottewægge tørrer hurtigere end den tykkere bund, hvad der ville forårsage revner. Potterne anbringes derpå i lagerrum med næsten tropisk varme, for at de helt kan gennemtørres, og her opbevares de i måneder, inden de anvendes. Efter denne tids forløb er det med leret indblandede vand fordampet, men endnu

er der det kemisk bundne vand, der skal fjernes. Dette sker i temperovnen. Heri sker opvarmningen langsomt gradvis i løbet af otte dage til temperaturen er oppe på 800 C., og ved denne temperatur uddrives også det kemisk bundne vand, og porerne i materialet lukker sig. Se, alt dette arbejde må foretages, inden man overhovedet kommer til selv glasfremstillingen, og resultatet af dette første arbejde er en smeltedigel, som kun skal bruges én gang. De nøjagtigt afvejede bestanddele, hvoraf det blivende glas består, blandes omhyggeligt i blandingstromler, og for at uvedkommende ikke skal kunne lære fabrikens hemmelige sammensætning af glasset at kende, går de forskellige grundbestanddele ofte under fingerede benævnelser. Blandingen kommes i de i ovnen allerede anbragte og opvarmede potter, og nu begynder indsmeltningen, under hvilken der stadig må efterfyldes råmateriale. Temperaturen stiger til 1500 C., og ved denne vældige varme foregår de forskellige kemiske omdannelser, hvorved råmaterialet omdannes til flydende glas. Medens denne smeltning står på, udtages der fra tid til anden prøver af glasmassen, der undersøges.

Er blandingen god nok, afskummes alle de på overfladen samlede urenheder, og glasmassen viser nu en lysende, spejlende overflade. Nu gælder det om at befri glasmassen fuldstændig for de luftblærer, der dels dannes ved tilfældig tilført luft og dels stammer fra de kemiske processer, og endvidere at få hele glasmassen fuldstændig homogen, det vil sige fuldstændig ensartet. Både luftblærer og uensartethed ville foranledige gal lysbrydning og derfor gøre glasset ubrugeligt til optisk brug. For at fjerne disse to fejlkilder, giver man glasmassen en stærk opbrusning f.eks. ved at jage en kartoffel eller et stykke fugtigt træ ned i den glødende masse. Gentages dette et par gange, vil den heftige opbrusning jage de fine luftblærer med sig. Endvidere må glasmassen omrøres godt, hvilket sker ved hjælp af en elektrisk røremaskine, hvis gang reguleres af smelttemesteren. Vi kender alle analoge tilfælde, hvor en blanding af flere stoffer ikke er jævnt sammenblandet. Opløser vi således fiksernatron i vand i en flaske, og lader denne henstå nogen tid med fiksernatronet liggende på bunden, vil vi se, når vi holder flasken op for lyset og bevæger den lidt, at der i flasken er to lige vandklare opløsninger, der har forskellig lysbrydning; foroven er den tynde opløsning af fiksernatron, forneden den mere koncentrerede og mere vægtfyldige; først ved grundig omrystning bliver det hele til en homogen opløsning.

mere vægtfyldige; først ved grundig omrytning bliver det hele til en homogen opløsning. Et lignende forhold finder vi i glasmassen, og desværre kan man først konstatere uensartethed i glasmassen måneder efter smeltningen, så lang tid tager de forskellige processer i fabrikationen.

Når smeltemesteren anser smeltningen for at være tilendebragt, udtages den glødende potte ved hjælp af et særligt apparat, varmen tæt ved den glødende potte og ophedede ovn er jo næsten uudholdelig for mennesker. Vægten af den med flydende glasmasse fyldte potte er omkring 2000 kilo, så den elektriske maskine, man bruger til udtagningen af potten, må have gode kræfter. Potten afkøles nu langsomt i løbet af 14 dage, og da glasset ved afkølingen trækker sig sammen, fremkommer der i glasmassen spændinger, der forårsager revner i glasset, så at pottens indhold ikke består af een gånklump, men af mange større og mindre. Dette er imidlertid netop godt, da den uligevægtige spænding i glasset derved er ophævet. Skulle det en enkelt gang på grund af fejlagtig afkøling ske, at glasklumpen ikke gik i stykker af sig selv, er dette glas uanvendeligt til optisk brug; et kraftigt hammerslag er nok til at udløse en sådan glasbloks spænding på en eksplosiv måde, så den sprænges fra hinanden i ganske fine dele.



Dersom afkølingen er foregået rigtigt, slås potten i stykker fig.2, og glasstykkerne brydes fra hinanden med stemmejern og køres ind i et sorteringskammer fig. 3. Her undersøges hvert stykke for sig. Stykker med mange luftblærer, bølgelinier og andre fejl kastes på affaldsbunken, hvis man da ikke kan hugge de dårlige steder fra, hvad der ofte fordrer en betydelig øvelse. Hvert eneste brugbart stykke glas fra én smeltning mærkes ved hjælp af en diamant med smeltningens nummer; da der altid vil være en lille

forskel på de forskellige smeltninger, selv om der arbejdes nok så omhyggeligt.



Men dermed er glasset ikke færdigt til slibning. Dels er glasklumpernes form altfor uregelmæssig og dels er afkølingstiden 14 dage altfor kort til, at man kan være sikker på, at der endnu ikke er spænding i glasmassen, der kan forårsage revner. Et passende stort brudstykke lægges i en form, kun eet stykke i hver, for at man ikke skal indføre luftblærer, og formene sættes ind i en ovn.

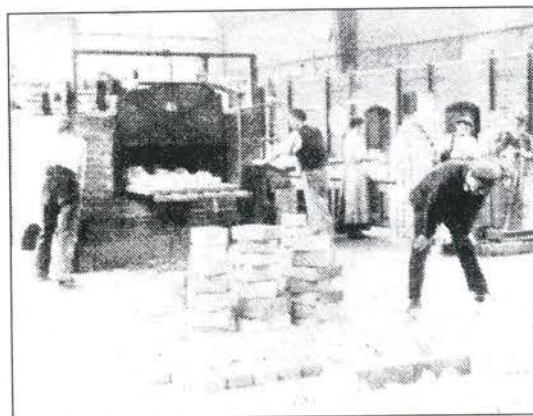


Fig.4 viser i forgrunden en del i fyldte forme, bag disse en stabel tomme forme og i baggrunden ovnen, hvori de fyldte forme skydes ind. Ovnens er en meget lang tunnelovn, i hvilken formene med glasset bevæges fremad. De opvarmes efterhånden mere og mere, hvorved glasset bliver plastisk, synker langsomt sammen og udfylder formene. Når formene har passeret hele ovnens længde, tages de ud og anbringes i køleovnen. Heri forbliver de i 4 til 6 uger eller endnu længere.

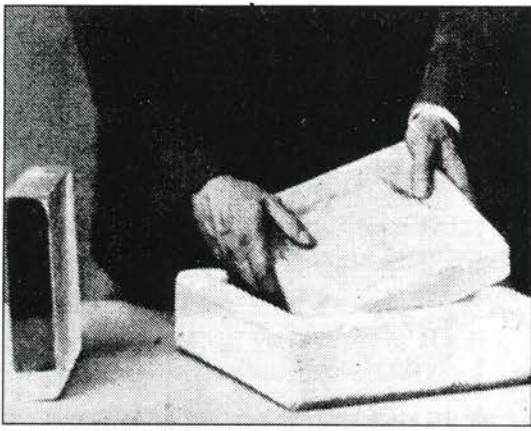
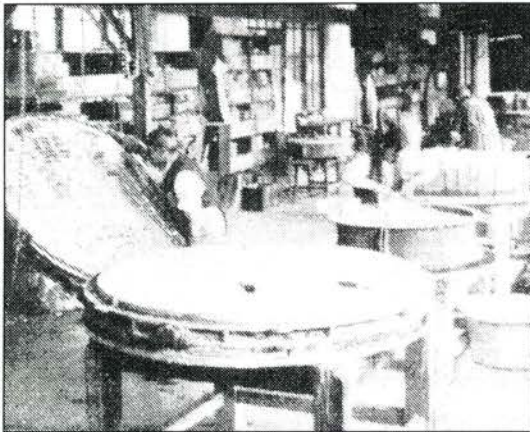
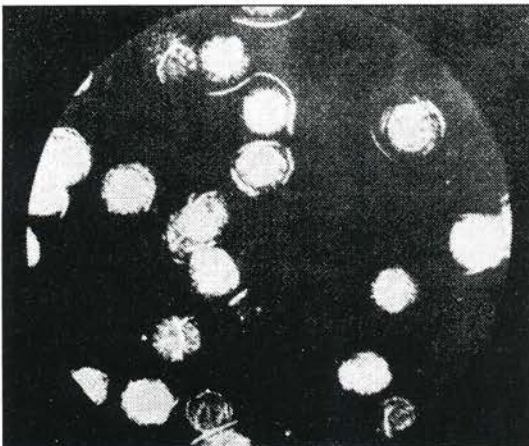


Fig.5 viser en færdig glasblok, der tages ud af formen. Disse glasblokke skal, inden de undersøges videre, slibes på begge sider, og de fastgøres i dette øjemed ved siden af hinanden ved hjælp af gips i et stort låg, som **fig.6** viser, der kan lægges ned over en roterende slibesten, hvorved alle de i låget fastgjorte glasblokke slibes på en gang.



De slibes med finere og finere slibemiddel på begge sider og kommer derpå ind i finsortereriet, hvor de undersøges meget grundigt. De undersøges for dobbeltbrydning, der kan hidrøre fra spænding i glasset, og først ved denne undersøgelse kan den tidligere omtalte mangel på ensartethed i glasmassen konstateres. Endvidere undersøges, om der har dannet sig glaskrystaller i massen under afkølingen **fig.7**.



Ved disse undersøgelser kasseres der en masse glas, og fabrikken er godt tilfreds, når 20% kan klare denne skærsild-undersøgelse. Og endda skal det stå for flere undersøgelser endnu. Hver enkelt pottes indhold må prøves, om glassets fysiske egenskaber er i orden. Dets lysbrydningsevne skal undersøges, og her stilles forskellige fordringer, alt efter det, glasset skal anvendes til.

Nu er glasset endelig udsøgt og prøvet nok til, at man kan tage fat på anvendelsen af det, men man forstår, at glasset, hvoraf vore objektiver skal fremstilles, efter al det her nævnte arbejde ikke kan blive nogen billig råvare. Vi skal nu følge arbejdet ved fremstilling af objektiver. De på to sider slebne og polerede glasblokke udskæres ved hjælp af en diamantsav i passende stykker, og på disse tegnes cirkler, der er lidt større end den linse, der skal fremstilles af vedkommende glasstykke. Ved hjælp af en diamant, en hammer og en tang grovformes glasstykket, og der foretages en grovslibning af omkredsen. Derpå skal hvert glasstykke slibes for sig, idet man dertil anvender slibeskåle af jern.

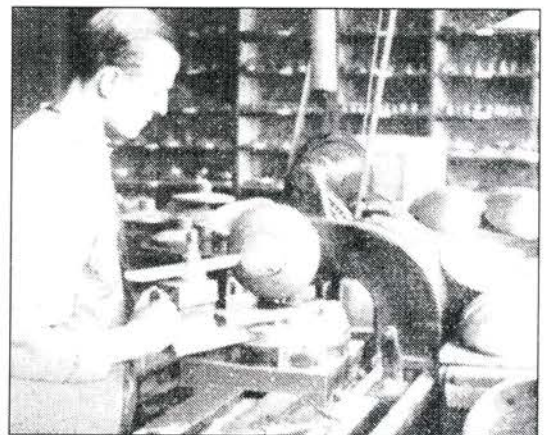
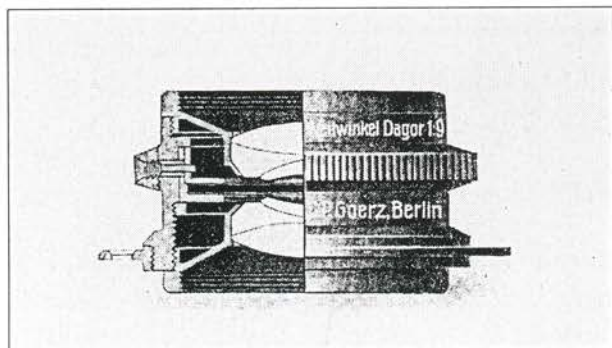
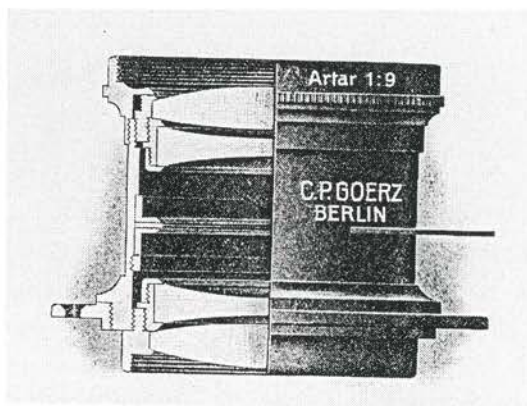


Fig.8 viser, hvorledes disse slibeskåle laves på en drejebænk. Til fremstilling af samlelinser benyttes konkave (hule) slibeskåle, til spredelinser benyttes konvekse (udbuede) slibeskåle. Ved at trykke glasstykket mod den roterende slibeskål samtidig med, at der strømmer vand og sand til, grovslibes linsen. For at slippe for denne deling og grovslibning af glasset, kan man også forme glasset ved at presse det i forme, efter at glasset i en ovn er opvarmet så meget, at det er bleven plastisk. Disse pressede linser må naturligvis også afkøles meget langsomt og omhyggeligt.

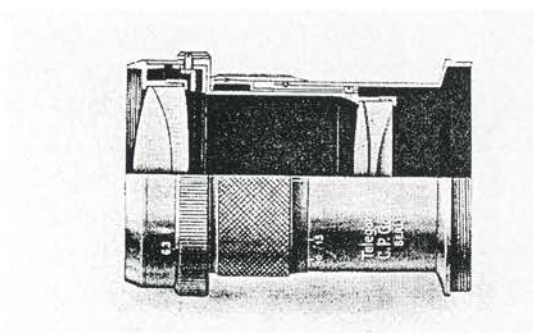
Berømte Goerz objektiver



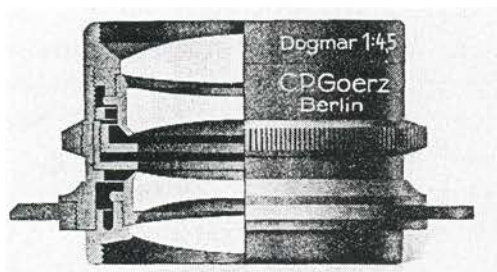
Goerz Weitwinkel – Dagor 1:9



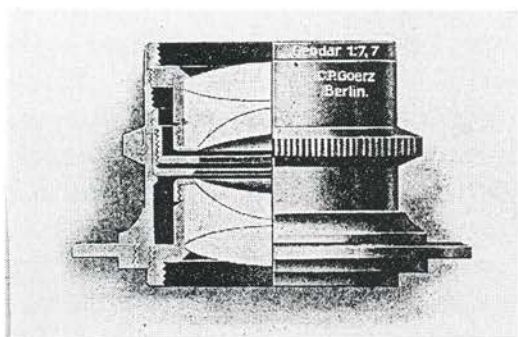
Goerz Doppel – Anastigmat Artar 1:9 til 1:12,5



Goerz Tele – Anastigmat Telegor 1:6,3



Goerz Dogmar 1:4,5 og 1:5,5



Goerz Geodar 1:7,7

Nu skal den finere slibning af linserne foretages og derpå poleringen. Ved hjælp af segllak fastgøres linserne på et slibehoved eller i en slibeskål, og under omdrejning og tilførsel af smergelpulver sker slibningen. Poleringen foregår ved hjælp af polerrødt. Stadig må der kontrolleres med et nøjagtigt prøveglas, der presses ind mod den linse, der er under arbejde, og her kan man komme op på en nøjagtighed af 1:5.000 mm. For hver enkelt linseform må fabrikken naturligvis eje et aldeles nøjagtigt prøveglas. Er linsen færdig på den ene side, må hele slibe- og tilpasningsprocessen derpå gentages for den anden sides vedkommende.

Ved slibning af meget små linser; hertil fordres der stor dygtighed af arbejderen. Er slibningen tilendebragt, skal hver linse prøves omhyggeligt og centreret, det vil sige, at der bortslibes så meget af kanterne, at den optiske akse går nøjagtigt gennem midten af linsen. Er det et sammensat objektiver, der skal fremstilles, samles de enkelte linser, eventuelt sammenkittes de med kanadabalsam, og bringes til slut i metalfatningen, hvis fremstilling repræsenterer en hel fabriksafdeling for sig.

Vi har her fulgt fremstillingen af et objektiver i de store træk, og vi forstår derigennem bedre, at et godt objektiver ikke kan leveres for en slik. Tilmed får man at se, hvor mange mennesker og hvor mange maskiner, der har været i virksomhed ved fabrikationen. Det giver respekt for det stykke værktøj objektivet er, af hvilket fotografernes hele virksomhed er afhængig. ●

'DREJ & SE – FILM'

DANSKE FILMFOTOGRAFER:

Hellwig F. Rimmen

Marguerite Engberg

Den danske filmfotograf Hellwig F. Rimmen fødtes den 20. juli 1884 og døde i 1960. Han begyndte sit professionelle liv med i oktober 1897 at stå i lære hos fotograf Johannes Hauerslev, Fælledvej 9, i København. I oktober 1901 var han udlært; fra november samme år til oktober 1902 var han medhjælp hos hoffotograf Carl Sonne. Fra november 1902 til december 1903 var han i Amerika, hvor han bl.a. optog nogle korte reportagefilm. Fra april 1904 til juni 1906 aftjente han sine værnepligt. Fra juni 1906 til juni 1907 var han første medhjælp i Atelier Moderne, Købmagergade 9. Fra juni 1907 havde han sit eget fotografiske atelier i Griffenfeldsgade. Den 1. juli 1912 blev han angageret af Nordisk Films Kompagni, hvor han arbejdede indtil den 15. januar 1919. Han begyndte i selskabets tekniske afdeling i Frihavnen, hvor han beskæftigede sig med at fremkalde og kopiere film. Fra 1914 og til udgangen af 1916 var han filmfotograf på Mosedalsvej ved selskabets spillefilm. Han nåede at optage 21 film for Nordisk. Her må først og fremmest nævnes 'Hjertestorme' fra 1915, instrueret af August Blom og med Clara Wieth (Pontoppidan) i hovedrollen. Efter at have fotograferet 10 film i 1916 for instruktøren Alexander Christian, ophørte H.F. Rimmen at være kameramand på selskabets spille film og indskrænkede sig til reportagefilmene. I januar 1919 ophørte hans arbejde på Nordisk, der på grund af de dårlige økonomiske betingelser, i nogen grad forårsaget af Den Første Verdenskrig, måtte indskrænke.

I 1919 arbejdede Rimmen ved Svensk Palladiums filial på Katrine i Hellerup. 1920 var han teknisk leder ved Politikens fotoafdeling i Boghallen. I april 1921 var han af filmselskabet Fotorama engageret som filmfotograf på Eduard Schnedler-Sørensens film: 'Den store Grønlandsfilm', filmen var en lang reportagefilm med en spilletid på ca. halvanden time. Alle sejl var sat til at skabe en stor fim. Forfatteren Hans Hartvig Seedorf Pedersen havde skrevet filmens manuskript. I 'Den store Grønlandsfilm', der skildrer optakten til Knud

Rasmussens berømte 5. Thuleekspedition, følger vi ekspeditionsskibet fra det forlader Københavns havn og til det når op til Thule i Nordgrønland. Her møder vi Knud Rasmussen, der skal over til U.S.A. for at begive sig ud på den store slæderejse, hvor han i en hundeslæde ville tage over Alaska for at ende på Amerikas vestkyst i nærhed af Seattle. Turen var beregnet at skulle tage ca. to et halvt år. 'Den store Grønlandsfilm' blev det største filmarbejde i Rimmens karriere. Filmen var færdigproduceret i slutningen af 1921 og dens præmiere fandt sted i København i februar 1922. Herefter arbejdede Rimmen først og fremmest i Sverige, hvor han i 1923 grundlagde et filmselskab med navnet 'Skånefilm'. Selskabets første film hed 'Studerterne på Tröstehult'. Den var instrueret af den deputerende Edward Persson, som havde skrevet manuskriptet og spillede hovedrollen. Den var lang, næsten 2.000 m. Optagelserne fandt sted i Skåne, først og fremmest ved Hjuläröd Slot og i Lund og Malmö. Det var et elskværdigt lystspil. Filmen fik præmiere i 1924. Flere af Stockholms kritikere, bl.a. Bengt Idestam-Almquist var positive overfor filmen. Han fremhævede Edward Perssons spil og instruktion. Andre fremhævede filmens smukke naturbilleder. Men nogle syntes, at filmen manglede humor, og at studenterne i filmen ikke virkede overbevisende.

I 1924 og 1925 fortsatte Rimmen med at arbejde i Sverige, i 1924 var han instruktør og kameramand på en kort studentikos film optaget under karnevallet i Lund. Filmen havde titlen 'Högsta Vinsten'. Den var et lokalt skuespil og blev efter sigende aldrig vist udenfor Skåne. Foruden disse svenske film arbejdede Rimmen også for dansk film. I 1924 optog han således i sommermånederne scener i København og provinsen til Udenrigsministeriets Danmarksfilm, produceret af Palladium. I resten af sin karriere fortsatte Rimmen som free lance fotograf og instruktør af reportagefilm. Indenfor denne genre sondres sjældent mellem fotograf og instruktør. Fra slutningen af tyverne er der især to af hans film, der er bemærkelsesværdige. De er



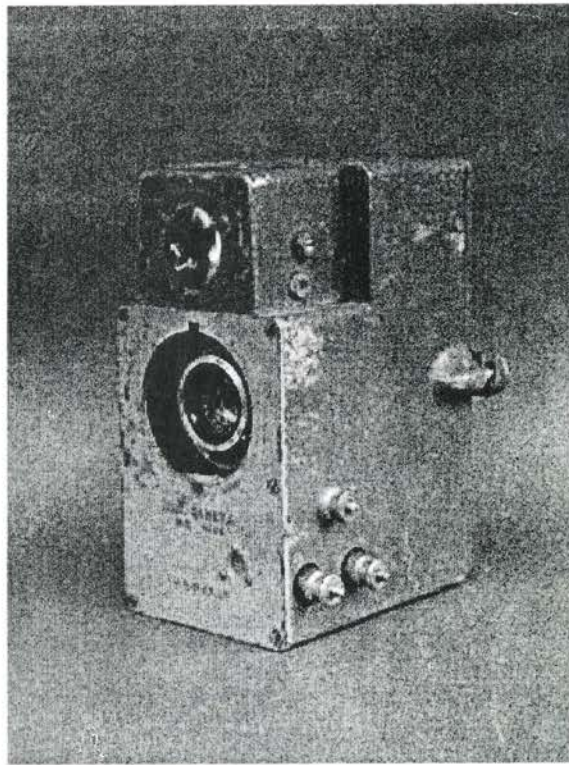
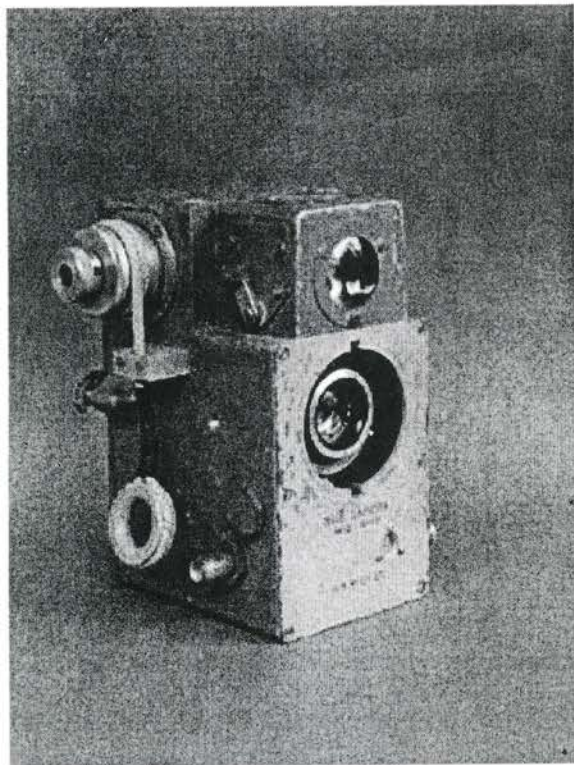
Knud Rasmussen på sin grønlandsfærd i 1932

begge fra 1928. Den første hedder: 'Fra 'Mørke til Lys' og har undertitlen 'Filmsblade af Københavns kommunale Historie' og var produceret af Socialdemokratisk Forbund. Det var en tre akts film og havde premiere den 10. oktober 1928. Om denne film udtalte statsminister T.H. Stauning i et brev;at Hr. Filmsfotograf F. Rimmen paa en særdeles Tilfredsstillende maade har udført den af os bestilte Agitationsfilm 'Fra Mørke til Lys'. Rimmens anden betydelige film fra 1928 er en reportagefilm, der hed: 'Kejserinde Dagens Bisættelse den 19. oktober 1928'. Den tidligere russiske kejserinde, der var dansk af fødsel, døde i Danmark og blev bisat her. Denne film vakte stor interesse i udlandet og det lykkedes f.eks. Rimmen at sælge kopier af den til Frankrig.

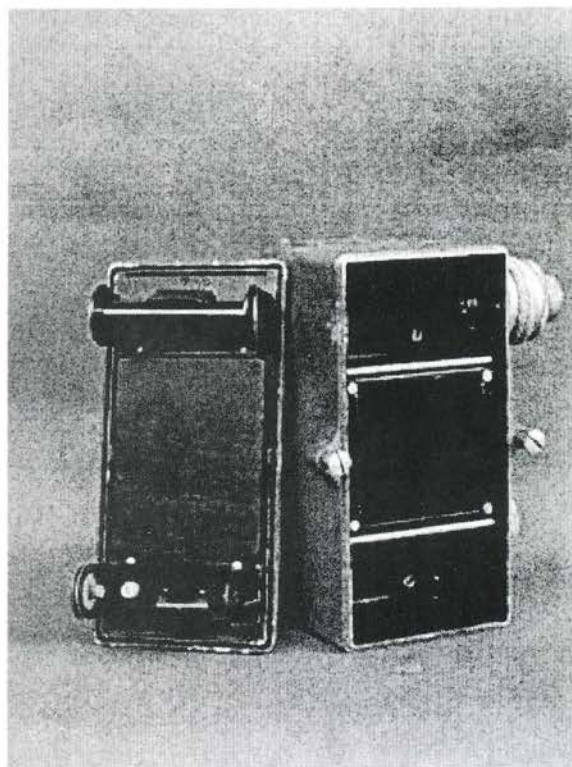
I 1930'erne fortsatte Rimmen sin karriere som

reportagefilminstruktør. I 1932 var han i Østgrønland, hvor han var fotograf på den 7. Thuleekspedition. I 1936 var han hjælpefotograf på instruktøren Holger-Madsens film 'Sol over Danmark'. Filmen der havde spillefilmslængde, var en blanding af en reportagefilm og en spillefilm, idet filmens hovedformål var at vise den smukke danske natur. John Olsen havde produceret filmen og skrevet manuskriptet, og den var beregnet på de 200 danske foreninger i U.S.A. Filmen fik en positiv modtagelse herhjemme, hvor bl.a. Georg Wiinblad i sin anmeldelse fremhævede de skønne naturoptagelser. Disse optagelser må vel i nogen grad tillægges Rimmen. Hvad Rimmen lavede efter 1936 ved vi ikke meget om. Vi ved heller ikke, hvornår han stoppede sin karriere. •

'SAMLERDILLEN'



Lars Rønnow Larsen fra Bruxelles har på et af Belgiens mangfoldige loppemarkeder fundet denne filmoptager af muligvis militær oprindelse. Det er fremstillet af det engelske firma Houghton And Butcher Mfg Co Ltd (ensign).



Navnet er Dial Camera og vejer flere kilo. Kan udløses med knap eller elektrisk. Filmfrmføringen foregår ved at trække i snoren på højre side. Lukker: T/B 25 & 50. Afstandsindstilling og søger med parallaxeudligning. Hvem har set, hørt eller ved noget om dette kamera bedes kontakte: lars.larsen@skynet.be eller redaktionen.

BILLEDGRUPPEN

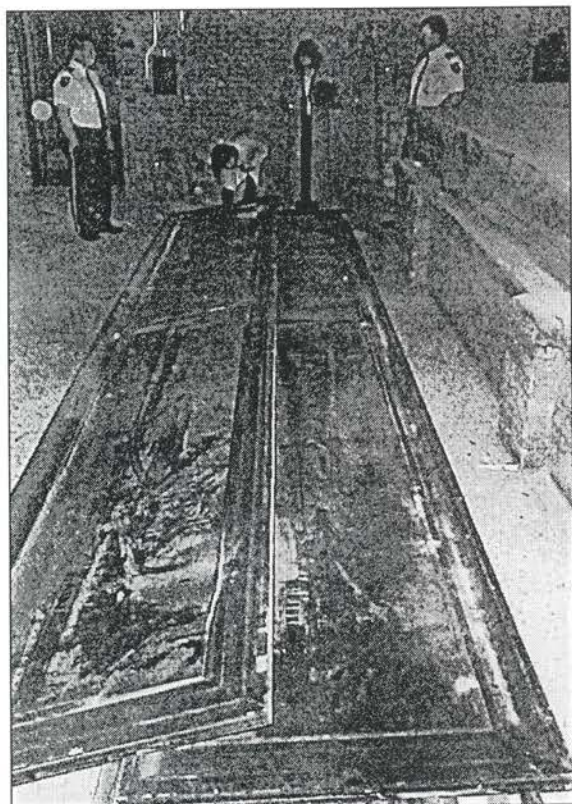
Mødedatoer: 30/3 & 18/5 - 2006
Østerbrohuset – Århusgade 103, København Ø
Mødetid kl. 19:30

Torsdag 30. marts.

Aftenens emne: **Skibsfart.**
Medbragte emner præsenteres.
Billedauktion
Der byttes og handles fotografier.

Torsdag 18. maj.

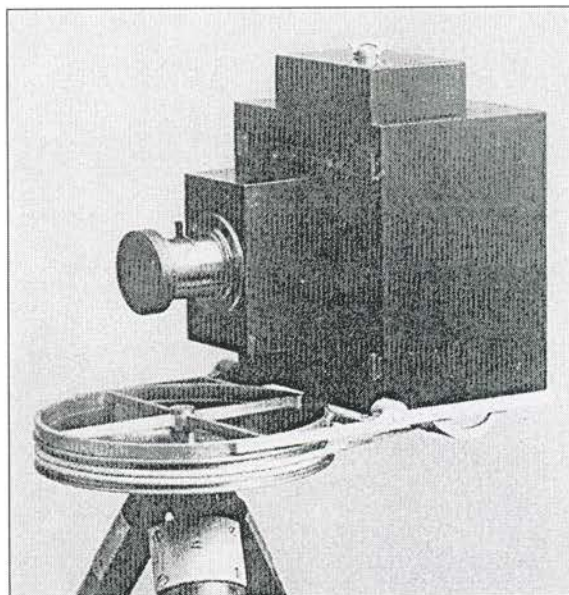
'Ordensmesteren' sørger for den aftalte procedure for aftenens forløb.
Aftenens emne: **royale billeder.**
Man bedes medtage billedværker der indeholder kongelige, fyrstelige og adelige billeder.
De enkelte værker præsenteres for forsamlingen.
Der byttes og handles fotografier.
**Vi mødes i Østerbrohuset
Århusgade 103, kl. 19:30.**



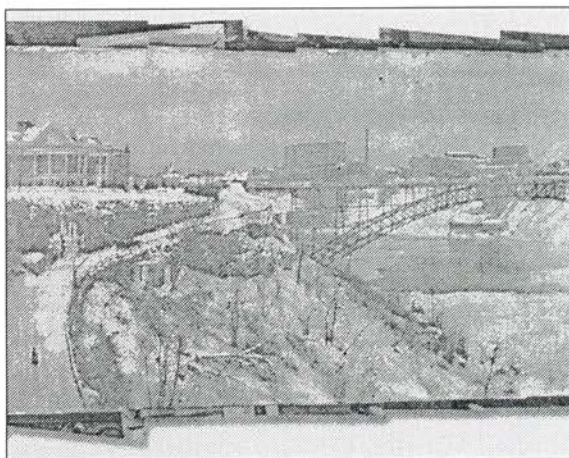
I 2003, under renovering af byen Ontarios rådhus fandt man under gulvbrædderne på loftet to panoramabilleder af Niagara vandfaldene. De målte henholdsvis 7 og 5,6 meter. Billederne var optaget i november 1912 og juni 1913. Desværre var de i meget dårlig stand, men vil nu blive renoveret af kyndige konservatorer.

I Kunstcentret Silkeborg Bad udstiller i perioden fra 1. oktober – 22. december (2. Silkeborg Classic Monochrome Salon)

Den internationale fotoudstilling omfatter udelukkende monokrome billeder fremstillet ved analog teknik. Udstillingen omfatter også værker ved gamle teknikker, bl.a. palladiumtryk, gummitryk og cyanotopi.
The Art Centre Silkeborg Bad.
www.silkeborgbad.dk (Lars Erik Bräuner, tlf.: 8680-1480.



Kameraet som er benyttet til optagelserne er et Cirkut panorama konstrueret af John R. Connon i 1887.



Et udsnit af det enorme panoramabillede.



Mon tendre cœur a fait naufrage.



Il faut me garder le secret.



On croit à ce que l'on espère.

Man skal ikke tro, at den mindre kendte Billedgruppe bare forlyster sig med hvad som helst. Det fremgår tydeligt af de fotografiske postkort, hvor seriøst man studerer tingene.

Den stakkels matros er fjernt fra sit hjemland. Tilsyneladende har han været ude i naturen for at plukket blomster i den hensigt at lære om faunaen under sydlige himmelstrøg. Den unge sorthårede dame er ikke helt uerfaren i blomster og bier har intet imod at lære fra sig om den viden, hun har fået i skolen. Se sådan kan man blive meget klogere af at studere fotografier.



Denne aften er vi samlet omkring noget meget mere alvorligt. Krigen står måske for døren. Den stakkels soldat er udstationeret fjernt fra hjemmets arne.

Morgendagen er uvis, farer truer i horisonten – så lidt trøst må man da have.

Et uskyldigt glas, en kanon på afstand, som kan knalde!

Det sidste billede fortæller alt for tydeligt, hvilken sorg der venter dem begge, når han drager bort. Endnu et fuldgyldigt bevis på mødeaftenernes berettigelse.

Kom og vær med.

Enhver form for reklame er utilsigtet!



Billedgruppen's aftenmøde havde temaet: Skuespillere. Blandt de mange dejlige billeder dukkede dette usædvanlige op, hvor fotografen desværre er ukendt, men det er pigen derimod ikke – navnet er Ulla Poulsen.

Den unge dame begyndte som balletelev i 1913 og blev solodanserinde i 1919. Hun blev gift med tidens store skuespiller og instruktør Johannes Poulsen. Hendes største rolle var som Ofelia i Hamlet fremført på Det kgl. Teater.

'DIT & DAT'

Foreningsmeddelelser, anvisnings- og orienteringsnyt

MØDEREFERAT

Torsdag 15. september

Klaus E. Riess holdt endnu et interessant foredrag om den kære mekanik. Denne gang var foredraget delt op i to afsnit: Det japanske firma Nikon's historie og Nikonkameraet F3's 25-års jubilæum. Kameraets utallige færdigheder blev nøje gennemgået og analyseret. Tungt stof at kummunikere og opfatte, hvis man aldrig har åbnet et sådant kompliceret apparat. Klaus fremviste samtidig en lang række dias, som hermed støttede foredraget. Aftenen sluttede med det herligste 'isenkram' man kunne ønske sig.

Søndag 18. september

Efterårets loppemarked & anvisningssalg blev som sædvanlig en hyggelig sammenkomst.

De fremmødte medlemmer fik endnu engang mulighed for at handle, bytte og sælge deres vidunderlige og ubetalbare klenodier. Anvisningssalget bød på mange gode sager, som på denne måde fik et nyt 'hjem', hvor støvet langsomt med garanti vil lægge sig.

Det fornøjelige samvær har givetvis skaffet nye kontakter, hvor vor fælles hobby kan trives. Desværre vil der blive tale om en ny residens næste gang. Omsætning kroner. 8.930,-

Torsdag 20. oktober

Jens Mathiesen var ikke mange minutter om at præsentere de fremmødte samlere om deres egne hensigter, mål, profitbegær og havepsyge efter effekter som man i realiteten godt kunne undvære.

Jens havde i ungdomsperioder skiftet mellem damer og alverdens skræmmel. Som oplæg til en dokterafhandling blev mulighederne opremset linie for linie, vi kendte alle argumenterne og kunne hver især more os over Jens Mathiesen's ærlige optræden på slap line. Fra indsamling, opsætning og støvlag til at konen løb skrigende bort.

Det var et hyggeligt causeri hvor samling på fotografika fik sin velfortjente vinkel.

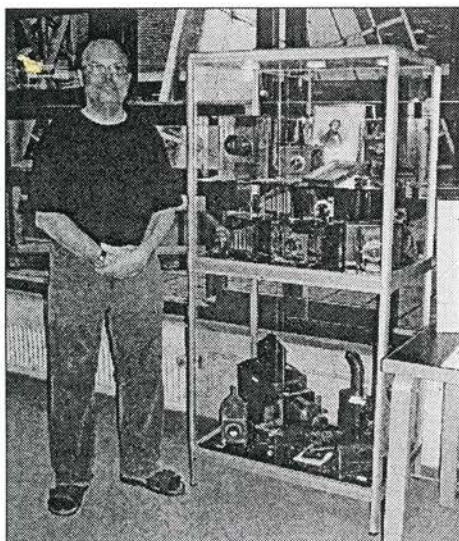
Præsentationen af vort nye højtaleranlæg var en ubetinget succes – nu kan selv de 'døve' hører med. Et mindre udbud af 'skidt & kanel' kom under hammeren. •

Anvisningssalgslisten til søndag d. 18.09.05 kl.10.30-16.00 i Aarhus

Anvisningssalgssalgslisterne sælges som besat, og Dansk Fotohistorisk Selskab påtager sig intet ansvar for eventuelle fejl og mangler og den enkelte tilstandsbeskrivelse. Køber og sælger erklærer hver 12,5% til D.F.S. Der afregnes kontant på stedet med såvel køber som sælger. Kredit gives kun til medlemmer, der ikke er til stede ved anvisningssalg. Ved kommissionskøb vil effekterne blive sendt pr. postopkrævning. Den, der afgiver bud for tredemand hæfter for budet. Medlemmer kan indsende bud pr. telefon, e-mail eller brev til anvisningssalgslederen: Lolf Germann Jensen, GL Kongevej 172 C, 2. sal, 1850 Frederiksborg C. tlf. 33 21 43 67 e-mail: leif.gj@webspeed.dk

Nr.	Beskrivelse	Stand	Limit	H.slag
1	MINOX HP24 diaprojektor, m. Minogon 2,7/35, fjernbetj., kasse m.m.			160
2	Olympus AF zoom lens 3,5-4,5/70-210mm, m. dæksler og skindpose			200
3	Nikkor Q.C. 3,5/13,5cm. (no.256630), (M39 gevind) + div. filtre m.m.			800
4	Div. brochurer og blade (Leica, Nikon og Hasselblad), (i alt 18kg)			100
5	Retina IIC, m. Schneider-Kreutznach Xenon 2,8/50 og BT			170
6	Retina sportssøger i etui			50
7	Kodak EK8 Instant (topmodellen)			10
8	Krauss Rollette, m. 6,3/9cm.			50
9	2 stk. Pentax autofocus: "PC 35 AF-M DATE" + "Mini sport 35 AF"			100
10	Kodak Retina Ia, m. Xenar 3,5/50			40
11	Kodak Retina Mehrfachsucher samt nærindstillingsæt i etuier			110
12	Zeiss Ikon Baby Box, m. Frontar og taske			150
13	Nagel Vollenda, m. Anastigmat 6,3/10,5			110
14	Voigtlander VITO BL, m. Color-Skopar 2,8/50 samt BT m.m.			110
15	Contessa Nettel Cocarrette, m. Anastigmat 6,8/13cm. og Compur			70
16	Kodak Vestpocket (defekt bælg) + griffel			30
17	Ica Lloyd 575, m. Dagor 6,8/150			150
18	Ica Teddy148, m. Novar 6,8/13,5			50
19	C. Permutt: "Collecting old Cameras" + Clarke: "Space Sightseeing"			70
20	Rodekasse			40
21	Topcon B, m. Auto Topcor 1,8/5,8cm.	B		50
22	3 stk. fotobøger			10
23	Zeiss Ikon Contaflex Super, m. Tessar 2,8/50 og Synchro-Compur			100
24	Zeiss Ikon Contaflex I, m. Tessar 2,8/45 og Synchro-Compur			60
25	Zeiss Ikon Ikonta 521, m. Nettar 4,5/7,5cm og Klio			30
26	Voigtlander Vito II, m. Color Skopar 3,5/50 og Prontor-S			80
27	Certo Dolly, m. Corygon-Anastigmat 3,5/7,5cm	C		50
28	Zeiss Ikon Ikonflex Ia, m. Opton Tessar 3,5/75			130
29	Zeiss Ikon Contina II, m. Novar 3,5/45 og Prontor-SV			80
30	Retina Ila, m. Heligon 2/50, BT og sportssøger			370
31	Kodak Vestpocket, m. griffel og taske			50
32	Kodak Retina IIC, m. Heligon 2,8/50			200
33	Kodak Retina 2S, m. Reomar 2,8/45			10
34	Kodak 620, m. Kodak Anastigmat Angenieux 6,3/105			30
35	Pentax 9x20 (minikkert)			80
36	Pentax Bx42 DCF (stor, gummiermeret kikkert)			350
37	Croy: "Das Retina Buch"			40
38	Russel & Lockton: "Price Guide to Collectable Cameras"			20
39	2 Pentaxbøger: "Pentax Pentastich" & "The Asahi Pentax Way"			30
40	Minox ME1 elektronblitz			90
41	Minox magnifier/cutter			90
42	Minox negative-viewer			90
43	Div. Minox-litbeher: Filtersatz + AG1-flash + cubo-flash			100
44	Morris Moses: "Spy Camera, The Minox Story"			70
45	Minox fremkaldertank			90
46	Ernermann Heag 0, (9x12), m. Detektiv Aplanat 6,8/13,5cm			60
47	6 stk. diverse fotobøger			50
48	Minox 35AF i æske			120

Nr.	Beskrivelse	Stand	Limit	H.slag
49	Voigtlander Vitomatic I, m. Color Skopar 2,8/50			50
50	Nikon AF F401X, m. AF Nikkor 3,3-4,5/35-70			310
51	Polaroid Portrait Land Camera "Big Shot"			100
52	Sekonic Handy Lumi, Model 246, (lysmåler i æske)			10
53	Tamron AF 4,5-5,6/80-210 (til Nikon AF)			120
54	Kodak Instamatic 500			40
55	Kodak Mini-Instamatic S40			10
56	Kodak Retina bordstativ til næroptagelser 1:1			130
57	Mahogni-kamera 18x24 cm., defekt, uden optik			60
58	Minox 35 EL I original æske, inkl. Minox FC 35 blitz			100
59	Zeiss Ikon Nettar, m. Novar-Anastigmat 4,5/75mm.			40
60	Zeiss Ikon Ikonta 520/2, m. Novar-Anastigmat 6,3/10,5cm.			10
61	Kodak Retina Ia, m. Xenar 3,5/50mm.			40
62	No. 2C Kodak Junior			20
63	Ica Volta 105 (6x9) pladekamera, m. Novar-Anastigmat 6,8/10,5cm.			30
64	Projektionsbord med 2 hylder			30
65	Minolta Hi-Matic 9, m. 1,7/45			40
66	Nikon EM, m. Nikon E 1,8/50			180
67	Ferrania Duplex Box, grå			10
68	Kodak Retina Automatic I			50
69	2 stk. gamle lysmålere			40
70	Mamiya Sekor 500 DTL, m. 2/50			40
71	Altix Altissa, m. Trioplan 2,9/50			90
72	Yashica TL Electro, m. 2,8/28 og Avonar 2,8/135			60
73	Minolta XG2, m. Tamron Macro 4,5/85-210			140
74	Rolleiflexbogen			20
75	1-bens Bolexstativ m. trækugle som håndtag			60
76	Fotobog: "Special effects in the camera"			50
77	Leica mini zoom, i orig. æske med brugsanv. og skindetui			200
78	Leitz Elmar 4/135 til M3			600
79	"Lenses" af Clyde Reynolds			40
80	Rolleinar 1-2-3 til bajonet 1 og Rolleikin			320
81	"Rolleiflexfamily" 75 års jubilæumsbog			140
82	Stor samling Leitz brochurer og brugsanvisninger			220
83	Fotobøger: "U.S. Camera 1941" (I + II) samt "FOTO" 1933 - 1935			100
84	En samling dansk fotolitteratur, (12 stk. bøger/hefter)			150
85	2 bøger om Zeiss			150
86	Stor samling "OBJEKTIV"			60
87	Contaflex I, m. Teleskop 1,7x og standard		350	+
88	Leitz Prado 250, m. Colorplan (lampe OK)			20
89	Leitz næroptagelsesudstyr (grå), 1:1 til 1:3, for Leica M		400	+
90	Fotitz 6x6 kamera, m. Foicar 4,5/75			30
91				
92	Benefico-lot, uden salær			10
93				
94				
95				
96				



Fotohistorisk Museum i Nykøbing Falster fortsætter med vandrestillinger på Sjælland, Lolland og Falster. 7 montre med historiske kameraer har været udstillet på Gladsaxe Hovedbibliotek i august måned. I oktober blev udstillingen vist på Næstved Bibliotek og i hele december måned vises den på Holbæk Hovedbibliotek.

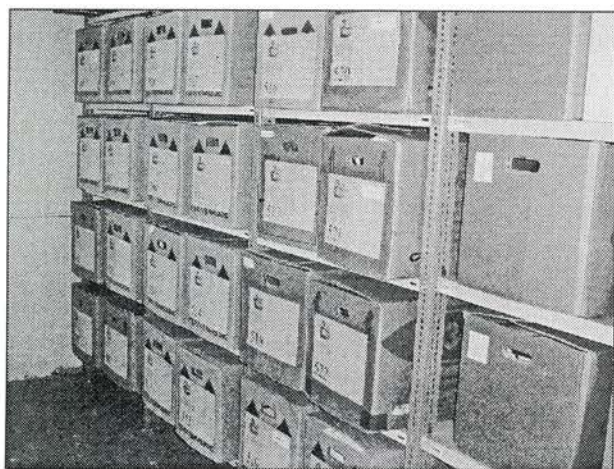
Det er Alex Steinbach's planer at vandrestillingen skal fortsætte videre rundt på Sjælland. Medlemmer af DFS som måtte have idéer om, hvor udstillingen kan vises, bedes kontakte Alex Steinbach, på **tf.: 4078-8503 eller: e-mail. d-a.steinbach@get2net.dk**



Gode sunde interesser forlænger livet. Flemming Berendt overrækker den 90-årige Jørgen Gregersen gyldne dråber fra Norditalien.

Vi ønsker alle hjertelig tillykke!

Støt Danmarks Fotomuseum
bliv medlem af venneforeningen
på www.fotomuseum.dk



Nordisk Film's donering på plads!

Efter lang tids arbejde er de mange filmhistoriske effekter blevet registreret og anbragt i Danmarks Fotomuseums arkivreoler. De store apparater bl.a. en samling projektører optager megen plads. Museumsleder Bjarne Meldgård har allerede fyldt et par montre med et udvalg af de mange interessante ting.

Anvisningssalgslisten til torsdag, d. 08.12.05 kl. 19 i København

Anvisningssalgseffekterne sælges som beset, og Dansk Fotohistorisk Selskab påtager sig intet ansvar for eventuelle fejl og mangler og den anførte tilstandsbetegnelse. Køber og sælger erlægger hver 12,5% til D.F.S. Der afregnes kontant på stedet med såvel køber som sælger. Kredit gives kun til medlemmer, der ikke er til stede ved anvisningssalget. Ved kommissionskøb vil effekterne blive sendt pr. postoprævning. Den, der afgiver bud for tredjemand hæfter for budet. Medlemmer kan indsende bud pr. telefon, e-mail eller brev til anvisningssalgslederen: **Leif Germann Jensen, Gl. Kongevej 172 C, 2. sal, 1850 Frederiksberg C.**

tlf. 33 21 43 67 - e-mail: leif.gj@webspeed.dk

Nr.	Beskrivelse	Stand	Limit	H.slag
1	Zeiss Ikon Ikonflex II, m. Albada søger og Tessar 2,8/8			
2	Retinette IIB, m. Reomar 2,8/45 (topmodellen)			
3	Retina Reflex III, m. Xenar 2,8/50 (lukker sidder fast)			
4	Schneider Kreuznach Symmar 5,6/210 i æske			
5	Retina IIIc, m. Rodenstock Heligon 2,0/50 og Mehrfachsucher 35/80			
6	Rodenstock Retina-Heligon 4,0/80 + nærindstillingsudstyr			
7	Kodak Duo 620 (4,5x6), m. Xenar 3,5/7,5			
8	Kodak Retina I, type 149, m. Xenar 3,5/5			
9	Voigtländer Bessa (tidlig model), m. Voigtar 6,3			
10	Stort kuglehoved: Inka Ball II			
11	Kodak Vestpocket, m. Anastigmat 7,7/84 + griffel og etui			
12	Solidt fotostativ: Horizon F1RST			
13	Kodak Vollenda 620, m. Anastigmat 4,5/10,5			
14	Hasselblad 500 EL/M (cutaway model uden objektiv)			
15	Sekonic System Meter, model L-428, i kuffert			
16	Pentax 10x42 DCF (stor, gummiarmeret kikkert)			
17	Pentax 8x24 UCF WR (gummiarmeret kikkert)			
18	"Agfa Photoblätter" fra 1930-erne, indbundet i 7 bind			
19	Zeiss Ikon Contaflex Super, m. Tessar 2,8/50			
20	Zeiss Ikon Contaflex Super BC, m. Tessar 2,8/50			
21	Carl Koch: "Foto Know How" (om Sinar storformat)			
22	Minox filmrup i æske			
23	Minox 35AL (hvid), m. taske			
24	2 stk. Minox-etuier + Minox stativadapter			
25	Minox 35GL i æske			
26	Minox 35PE			
27	Minox 35AL + FA35 flash			
28	Minox fremkaldertank i æske			
29	Pentax 7x20 minikikkert i taske			
30	Pentax 10x24 UCF kikkert i taske			
31	BITZA udlæggerarm m. tanddrev			
32	Pentax FA 4-5,6/70-200 autofocusobjektiv			
33	Retina Ia, m. BT + diverse			
34	Kasse med Sinar-dele (bælge m.m.)			
35	Zeiss Ikon Contaflex IV, m. Tessar 2,8/50			
36	"Amatørfotografen" 1912 - 1917			
37	13 colorerede 8x8 glasdias "Ned's Helper" + 11 s/h + 4stk. 8x10			
38	16 stk. produktblade fra Hasselblad			
39	2 ferrotypier 4½ x 6 og 7,5 x 8,5cm.			
40	2 Polaroid Miniportræt, 2- og 4-linset, m. kass.			
41	Daguerreotypi ("Teenager"), (rammestørr. 11x13cm.)			
42	Daguerreotypi ("Far, mor og barn"), (rammestørr. 12,5x15cm.)			
43	Kodamatic 970L instant camera, sjælden			
44	5 årg. indb. "Foto" på svensk, 1944 - 1948			
45	Voigtländer Vitessa, m. Ultron, 1953, funktionsdygtigt			
46	Holographie "Agern", indrammet, 13x17cm.			
47	Super Ikonta 530 (4,5x6cm.), m. Tessar 3,5/7 og Compur			
48	Mamiya 645, m. Sekor C 2,8/80			

Anvisningssalgslisten til torsdag, d. 08.12.05 kl.19 i København

Anvisningssalgseffekterne sælges som beset, og Dansk Fotohistorisk Selskab påtager sig intet ansvar for eventuelle fejl og mangler og den anførte tilstandsbetegnelse. Køber og sælger erlægger hver 12,5% til D.F.S. Der afregnes kontant på stedet med såvel køber som sælger. Kredit gives kun til medlemmer, der ikke er til stede ved anvisningssalget. Ved kommissionskøb vil effekterne blive sendt pr. postoprævning. Den, der afgiver bud for tredemand hæfter for budet. Medlemmer kan indsende bud pr. telefon eller skriftligt til anvisningssalgslederen: **Leif Germann Jensen, Gl. Kongevej 172 C, 1850 Frederiksberg C.**

tlf. 33 21 43 67 - e-mail: leif.gj@webspeed.dk

Nr.	Beskrivelse	Stand	Limit	H.slag
49	Super Ikonta 532/16 (6x6cm.), m. Tessar 2,8/8, Compur Rapid og BT			
50	Voigtländer Virtus (1932), m. Skopar 3,5/7,5 og Compur			
51	Zeiss Ikon Super Nettel I, 536/24 L, m. Tessar 3,5/5			
52	Super Ikonta 531/2 (6x9cm.), m. Tessar 3,5/106 og Compur			
53	Leica III C, m. Elmar 2,8/5			
54	Zeiss Ikon Tenax II, 580/27, m. Sonnar 2/40 og Compur Rapid			
55	Voigtländer Stereoflektoskop (4,5x10,7cm), m. Heliar 4,5/65, Compur			
56	Super Ikonta 531/16 (6x6cm), m. Tessar 3,5/75 og Synchro Compur			
57	2 gamle lysmålere: General Electric og Weston Cadet			
58	Penti II, Guld/sort, m. BT			
59	Pentax Spotmatic SP, m. Super-Takumar 1,8/55			
60	Petri TTL, m. 1,8/55 + 2,8/28 + 2,8/135			
61	Yashica TL-Electro, m. 1,7/50			
62	Nikon Motor Drive MD-4 samt Quick Charger MH-2			
63	Agfa Cine 16mm Viewer			
64	Gl. neg. 9x12 + div. Vignetter/masker samt fotos fra Jernbaneskolen			
65	Olympus Trip 35	A		
66	Zeiss Ikon 6x9 hus m. spaltelukker			
67	"OBJEKTIV", komplet sæt.			
68	Bell & Howell 640 sound, 16mm-projektor i transportkasse			
69	Visitkortalbum med fotos			
70	Leitz Prado 150, m. Hektor 2,5/8,5cm. + kuffert			
71	Carl Zeiss Jena kikkert: "Marineglas", 6x, lædertaske m. kompas			
72	Agfa Family super-8 kamera	A		
73	Rulle-jalousi-lukker	B		
74	Kodak No.3 Folding Pocket, Model G	B		
75	Williamson flykamera (fra Spitfire)	A/B	600	
76	Stereoskopbetragter, almindelig	A/B		
77	103 stereoskopbilleder (blandet), 9x18 cm.	A-B-C		
78	71 stereoskopbilleder, 6x13 cm.			
79	4 bøger			
80	"Foto & Smalfilm", årgang 67-77 indbundet			
81	"Foto & Smalfilm", årgang 78 -88 indbundet			
82	Mahogany rejsekamera (16,5x22cm) m. 4 dobb.kass.+ Dallmeyer optik			
83	Topcon RE2, m. RE-Auto-Topcor 1,8/5,8cm. og BT			
84	Pentax 8x42 kikkert			
85	The OM system lens handbook (OLYMPUS)			
86	Kadlubeks Kamera Katalog 96/97 med Taschenpreisführer			
87	Div. Leica-brochurer			
88	"Farbe im Photo" (Kunsthalle Köln)			
89	Braun Nizo 2056 Sound + div. smalfilmbrochurer			
90	Div. fotolitteratur, bl.a. Eisenstaedt			
91	16 stk. Kodak-hefter og -bøger			
92	4 stk. div. fotoårbøger			
93	Lidt Canon-litteratur m.m.			
94	"Photo Magazin 1951", indbundet			
95				
96				

MØDERÆKKEN:
19/1 – 16/2 – 26/2 (Silkeborg) - 16/3
BILLEDGRUPPEN: 30/3 – 18/5
Østerbrohuset - Århusgade 103, København Ø.
Mødetid i Østerbrohuset kl. 19:30

Torsdag 19. januar
'Den tekniske spionage og
fotografiets rolle'

Secret Service blev grundlagt i 1568. Hans Elfelt Bonnesen vil føre os igennem spionagens verden frem til vore dage, hvor www.googleearth sætter menigmand i stand til at lave sine egne billeder fra rummet!

Afslutning med 'skrotsalg'.

Torsdag 16. februar
photokina 50-års jubilæum

Klaus E. Riess fortæller om de enorme fotomesser som gennem tiderne er blevet afholdt i Köln. Her blev nyhederne præsenteret, til tider så fotoverdenen var rystet i sin grundvold. Klaus har været tæt på, og vil gerne øse af sin viden.

'Skrotsalg' er obligatorisk som afslutning!

Torsdag 16. marts
Oprydning!

Vi begynder med at medtage det fotografika som der blev ud af en effektiv pulterkammerrydning – med stort 'skrotsalg' for øje, uden salær.

Først skal vi dog høre aftenens foredragsholder, som endnu i skrivende stund er ukendt – det har ihvert fald intet med fodbold at gøre. Velkommen til sæsonens sidste mødeaften!

Jyllandsmøde

Søndag den 26. februar 2006

***** NYT STED *****

Lunden

Vestergade 74
 Silkeborg

Loppemarked og 'skrotsalg'

Program:

Kl. 10:30 Vi mødes i 'Lunden' i Silkeborg og stiller op til loppemarked.

12:30 Middagspause.

13.15 Kulturelt indslag. Måske nyt fra Fotomuseet.

14:00 Skrotsalg.

15:00 Oprydning og rengøring!

Foreningen vil være vært for en kop kaffe/the og småkager.

Vi vil igen i år afslutte med 'skrotsalg':

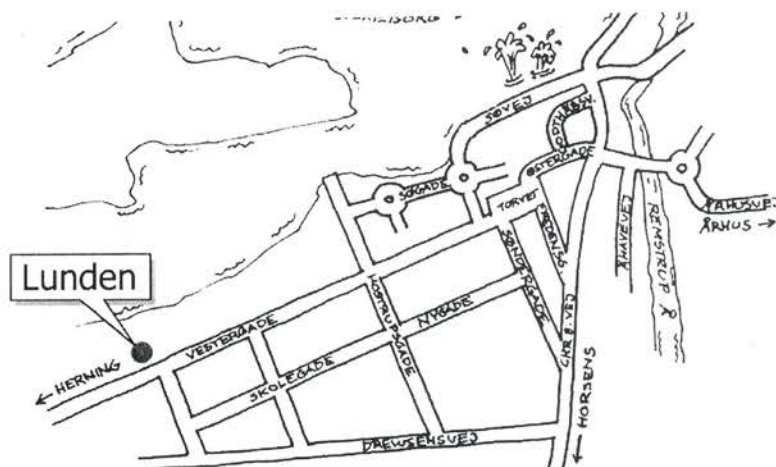
Tilmelding af effekterne på selve dagen.

Sælges uden salær. Ryd op i gemmerne - så vi har lidt at handle med!

Kjeld Jensen. Tlf.: 9733-5816.

E-mail: popteknik@hotmail.com

Vel mødt.



Generalforsamling & Landsmøde i Middelfart
Lørdag den 22. april 2006



Kodak A/S
Lautruphøj 1,
2750 Ballerup



FABRIKSVEJ 7,
DK-6270 TØNDER
Telefon 7372-3211

Goecker
 Professional imaging

Hejrevej 37
2400 København NV
www.goecker.dk
tlf. 35 82 11 00

Christianshavns Foto
 Torvegade 55
 v/ Preben Holst,
 1400 København K. 32 57 78 71

Brugt fotoudstyr købes
 Vurdering • køb • salg • bytte
 Sælg Deres
 frimærkesamling her

CHRISTIANSHAVNS
Foto & Frimærkehandel

32 57 78 71

NIVÅ FOTO
Nivå Center 88 • 2990 Nivå
49 14 18 04

NJAL FOTO 
NJALSGADE 22 - 2300 KØB. S. 3254 5590
Foto LADLI
Fax: 3254 3858

NORTHERN LIGHT GALLERY
 Køb & Salg: Fotografier 1839-2003
 Salg af: Opbevaringsmaterialer, fotobøger

www.nlg.dk • tlf: 38605942 • adaneman@nlg.dk

Platan Foto

VESTERBROGADE 179 • **Åbent: ma.-to. 9-17.30, fr. 9-19, lø. 9-13**
Telefon 3321 4476 • **50% RABAT PÅ FOTOGARBEJDE - POSTORDRE**
Fax: 3131 1416

BESTYRELSEN – REDAKTION & ANVISNINGSSALG

Formand:

Svenn Hugo
Orebyvej 27,
4990 Saksøbing.
Tlf: 5470-5595
vildmanden@email.dk

Næstformand & anvisningssalgsleder:

Leif Germann Jensen
Gl. Kongevej 172c.II,
1850 Frederiksberg C.
Tlf: 3321-4367 (helst 10-11)
leif.gj@webspeed.dk

Redaktør:

Flemming Berendt
Postboks 49
3050 Humlebæk.
Tlf: 4919-2299
dfs@post.tele.dk
www.objektiv.dk

Objektiv udsendes i april,
september og december +
temanummer.

Konstitueret kasserer:

Svenn Hugo
Tlf.: 5470-5595
vildmanden@email.dk
Giro konto nr. 1 50 64 47
SE nr. 17807676.
SWIFT-BIC: DABADKKK
IBAN: DK35 3000 0001 5064 47

Bestyrelsesmedlem:

Allan Bunton
Vanløse Allé 70, II, tv.
2720 Vanløse.
Telf: 3871-0091

Jyllands/afdeling:

Kjeld Jensen
Høbrovej 19, Hvingel
6950 Ringkøbing.
Tlf: 9733-5816
popteknik@hotmail.com
Møder: Jylland
Oktober/januar/februar

Webmaster:

Flemming Lamberth
Tlf.: 3250-6367
flberth@hotmail.com

*

DFS hjemmeside:
www.objektiv.dk

Indholdsfortegnelse for
Objektiv:
www.objektiv.dk/berendt/index

Danmarks Fotomuseum
hjemmeside:
www.fotomuseum.dk

*

Møder: København:
3. torsdag i måneden kl. 19:30
I perioden september-april.
Østerbrohuset. Århusgade 103.
Tlf.: 3538-1294

Æresmedlemmer:

John Philipp
Kurt Petersen
Flemming Berendt

Følgende har bidraget med materiale og andet:

Danmarks Fotomuseum – Det kgl. Bibliotek – Storm P. museet –
Produktionsfirmaet Substanz – Mette Perregaard – Hauchs Physiske Cabinet .

Indsendt materiale er underlagt bladets almindelige layout.

*

Økonomi & adresseændring:

Konstitueret kasserer: Kontingent: Danmark kr. 350,-. Norden og det øvrige Europa kr.375,-
(Medlemsperiode: 1. januar til 31. december. Girokort fremsendes i december)

Indmeldelse pr. 1/10 eller efter kr. 85,-

Anvisningssalgsbetingelser:

Henvendelse: Leif Germann Jensen.

Tilmelding af fotografika pr. post eller e-mail senest 1. marts, 10. august og 1. november.
Gl. Kongevej 172C.II, 1850 Frederiksberg C. Telf: 3321 4367 (helst 10-11). leif.gj@webspeed.dk
Medlemmer kan fremsende BUD pr. tlf, brev eller E-Post.

Medlemskab af DFS er obligatorisk for deltagelse i anvisningssalg. Sælger og køber betaler hver 12,5% i salær til DFS.
Skriftligt bud fremsendes til anvisningssalgslederen. Anvisningssalg afholdes ved generalforsamlingen i Middelfart i april,
og september i Jylland. Desuden i oktober og december i København. Derudover afholdes loppemarked i januar/februar,
april, september og oktober.

Alle rettigheder forbeholdes. Mekanisk, fotografisk eller anden gengivelse af skriftet samt dele deraf er KUN tilladt efter skriftlig tilladelse
fra Dansk Fotohistorisk Selskab. ISBN 0107-6329 Denmark

No part of this publication may be reproduced in any form without permission in writing from DFS. ©. 2005.

Tryk: PE Offset, Tømrervej 9, 6800 Varde.



*Mickey Mouse figur i plast som stereoskopbetragter var i ca. 2001-2003
Mc.Donald's gave i deres restauranter ved bestilling af en børnemenue.*

Samling: Danmarks Fotomuseum.

PHOTOGRAFICA

SKINDERGADE 41 • 1159 KØBENHAVN K • TEL 33 14 12 15 • WWW.PHOTOGRAFICA.COM

