



Dette værk er downloadet fra Danskernes Historie Online

Danskernes Historie Online er Danmarks største digitaliseringsprojekt af litteratur inden for emner som personalhistorie, lokalhistorie og slægtsforskning. Biblioteket hører under den almennyttige forening Danske Slægtsforskere. Vi bevarer vores fælles kulturarv, digitaliserer den og stiller den til rådighed for alle interesserede.

Støt Danskernes Historie Online - Bliv sponsor

Som sponsor i biblioteket opnår du en række fordele. Læs mere om fordele og sponsorat her: <https://slaegtsbibliotek.dk/sponsorat>

Ophavsret

Biblioteket indeholder værker både med og uden ophavsret. For værker, som er omfattet af ophavsret, må PDF-filen kun benyttes til personligt brug.

Links

Slægtsforskeres Bibliotek: <https://slaegtsbibliotek.dk>

Danske Slægtsforskere: <https://slaegt.dk>

SIDEN SAXO

UDGIVET AF STATENS ARKIVER • NR. 4, 12. ÅRG. 1995

FOTOGRAFI
FORTID OG NÆRVÆR



SIDEN SAXO

Magasin for
dansk historie

Nr. 4
12. årgang 1995

Udgiver:
Statens Arkiver

Gæsteredaktør:
Johanne Maria Jensen
Redaktør: Bent Blüdnikow

Øvrige redaktion: Henrik
Skov Kristensen, Poul
Olsen og Steen Ousager

Redaktionspanel:
Anders Bøgh (Aarhus Uni-
versitet), Søren Eigaard
(Odense Universitet), Erik
Gøbel (Rigsarkivet), Lotte
Hedeager og Gunner Lind
(Københavns Universitet)

Lay-out:
Kristin Wiborg

Tryk:
Nofo-Print, Helsingør

ISSN: 01 09 6028

Abonnement:
Tegnes ved henvendelse til
Rigsarkivet,
Rigsdagsgården 9,
1218 København K,
tlf. 3392 3310,
Gironr.: 640-1368.

Pris:
Årgang 1995 kr. 140,-.
Løssalg pr.nr. kr. 60,-.
Udlandsabonnement
årgang 1995: kr. 200,-.

Distribution:
Avispostkontoret, til hvem
flytning meddeles.

© Copyright:
Siden Saxo 1995

INDHOLD

Stemmer fra en glemt historie	2
<i>Af Mette Sandbye</i>	
At dø i pressen	11
<i>af Birna Marianne Kleivan</i>	
Livet og døden i familiealbummet	20
<i>Af Johanne Maria Jensen</i>	
Den nationale billedhukommelse	33
<i>Af Ingrid Fischer Jonge</i>	
Da fotografiet vandt ind på portrætmaleriet	39
<i>Af Solfrid Söderlind</i>	
Pas på, nu ta'r jeg fra hullet - om fotografiet i Norge	46
<i>Af Roger S. Erlandsen</i>	
På Kodaks præmisser	54
<i>Af Axel Bolvig</i>	
Historien i billedet	59
<i>Af Hans Bonde</i>	
Mad på papir	66
<i>Af Karen Klitgaard Poulsen</i>	

Forsidefoto: Shimon Attie, Installation i Børsgraven København i anledning af 4. maj 1995.

Bagsidefoto: Fotograf Peter Christensen i Helsingør, optaget i hans eget atelier ca. 1890.

FOTOGRAFI, FORTID OG NÆRVÆR



Hver gang vi ser på et fotografi, bliver et tidligere fastfrosset øjeblik nærværende for os. I aviserne øjner vi nutiden, og ældre fotografier fra album og bøger viser os glimt fra fortiden. Ustandseligt strømmer disse lysaftryk os i møde. De benyttes i så stor en mængde, at vi måske glemmer at undres og tænke over dem. Fotografier tages ofte for givet, og benyttes i værste fald som blikfang eller løsrevne illustrationer til det vigtigste - teksten.

Men her tages illustrationerne ikke for givet. SIDEN SAXO har valgt at lave et temanummer om fotografier, hvor danske og nordiske forskere med interesse for billedmediet giver deres forskellige bud på væsentlige sider af fotografiet og dets rolle i historien.

Ny forskning i ældre fotografihistorie har vi måttet søge i nabolandene. I Norge og Sverige er der skrevet flere afhandlinger og bøger, hvor især egne landes portrætfotografer behandles. Mens egentlig ny fotografihistorisk forskning omkring danske fotografier og deres billeder er yderst sjældent her i landet. Nordmanden Roger S.

Erlandsen og Solfrid Söderlind fra Sverige viser hver sit inspirerende eksempel på, hvordan daguerreotypiet ankom til Norden, kort efter Daguerres offentliggørelse i 1839, og udviklede sig til en fotografisk profession, mens nye teknikker kom til, og portrætmaleriet blev påvirket.

Mette Sandbye beskæftiger sig med den jødiske fotograf Shimon Atties foruroligende og bevægende installationer, der kunstnerisk sammenkæder jødernes skæbne under anden verdenskrig med nutidens erindring og tilbageblik. Birna Marianne Kleivan behandler mediernes dødsbilleder og katastrofeskildringer. Pressefotografers jagt på sensationen kan ses i modsætning til beskyttelse af ofrene og de pårørende ifølge

presse-etiske regler. Johanne Maria Jensen viser to sider af familiefotografiet - ældre arrangerede fotografier, hvor døden forekommer, og en række tidstypiske og fortællende opstillinger foran kameraet.

Ingrid Fischer Jonge giver os et indblik i Det Kongelige Biblioteks billedsamling, der i omfang og kvalitet hører til blandt verdens fineste fotografisamlinger. Der ligger en rigdom af materiale for kommende forskning i fotografi. Hans Bonde har benyttet fotografier og andre billeder som kilder i sin idrætsforskning og opstiller en billedtypologi. Han er fortaler for, at fotografier i langt større omfang benyttes seriøst som kilder i historieforskningen. Aksel Bolvig argumenterer for, at de stumme billeder gøres til genstand for en metodediskussion. Fotografier er levn af en proces i et mørkekammer, ofte som erstatning for de originale kilder. De er ikke dokumentarisk neutrale, så hvorfor ikke tage skridtet fuldt ud, og acceptere at fotografier kan manipuleres?

Til slut gennemgår Karen Klitgaard Povlsen damebla-

denes madbilleder, der har udviklet sig til en selvstændig genre i fotografiet - fra de første instruktioner til anretninger i 1920'erne, hen til nutidens stilsikre dobbelttydige madfotografier, hvor eksempelvis liv og død, hvor kvindeligt og mandligt kommer til syne i en billedanalyse.

Dette særnummer af SIDEN SAXO er udgivet med gavmild støtte fra Landsdommer V. Gieses Legat, Konsul Georg Jorck og Hustru Emma Jorck's Fond, Carlsson-Lange's Legatstiftelse og Illum Fondet.

Så hermed en åbning mod større opmærksom over for de mange fotografier, der dagligt strømmer os i møde. Billeder der gør fortiden og nutiden nærværende.

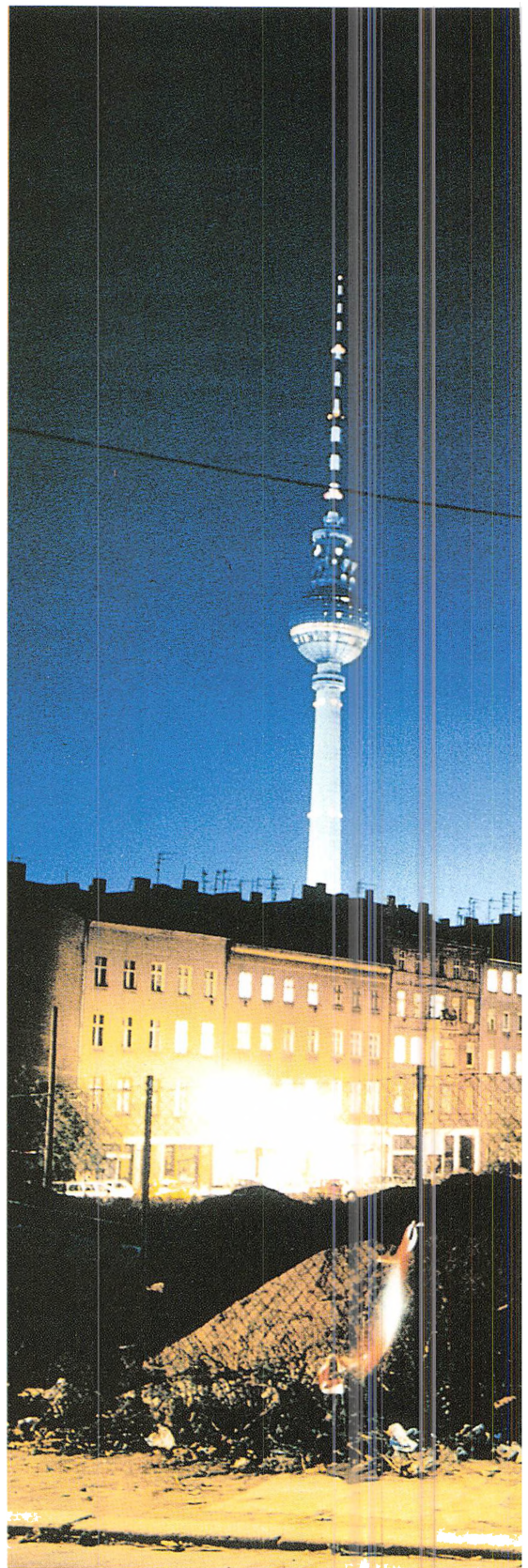


Den amerikansk-jødiske kunstner Shimon Attie (født 1957) giver den usynlige fortid en stemme i sine installationsprojekter, hvor fotografisk arkivmateriale altid indgår som en væsentlig del. Han bringer fortrængte sider af historien frem i lyset og konfronterer dem med nutiden. Mette Sandbye, der er forskningsstipendiat i fotografi på Københavns Universitet, beskriver denne æstetiske bearbejdning og personlige fortolkning af historien, erindringer og erfaringen.

STEMMER FRA EN GLEMT HISTORIE

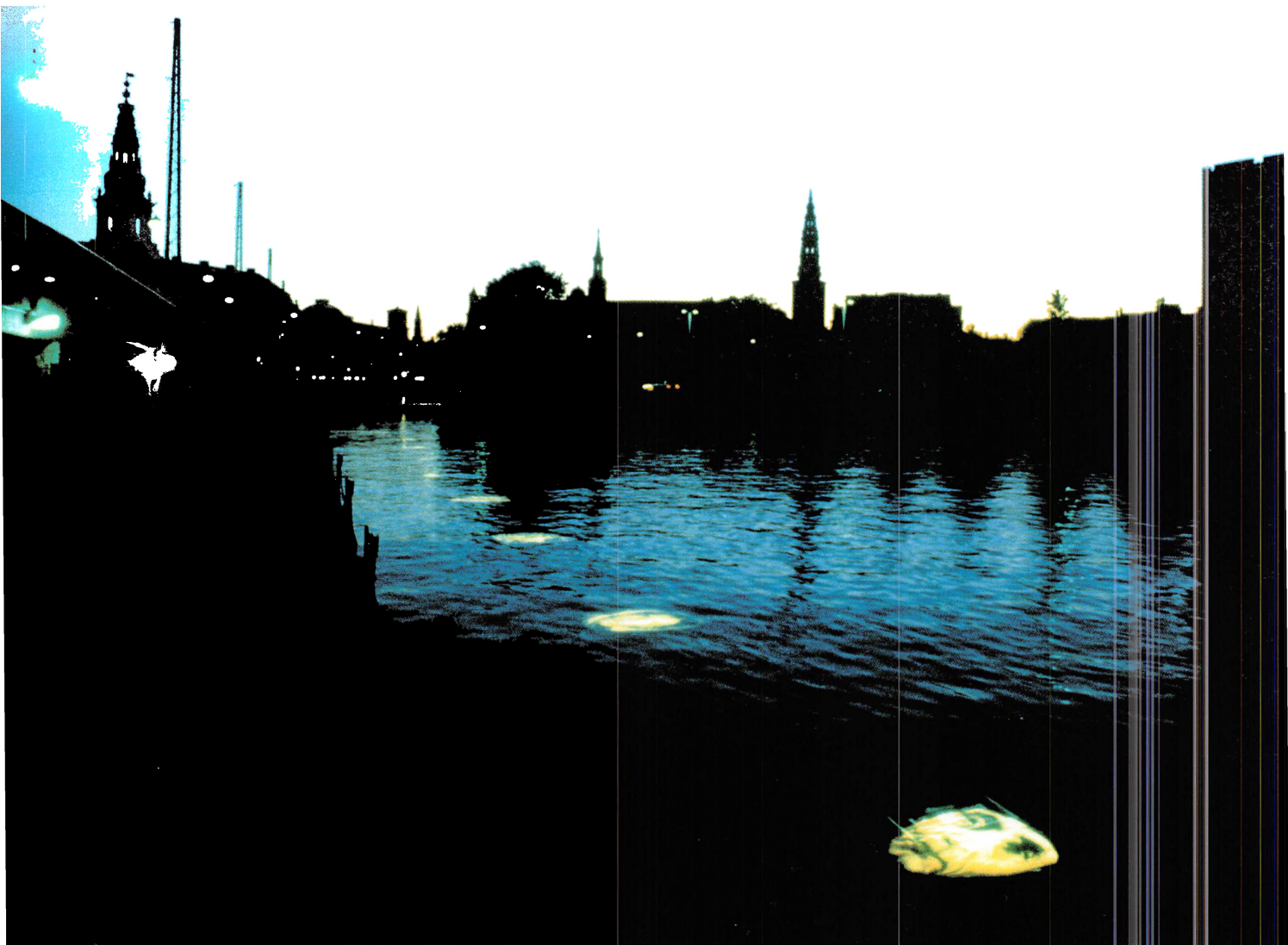
I 1995 mindedes man i Danmark og den øvrige verden 50-året for afslutningen af 2. Verdenskrig. Især første halvdel af 1995 bød på et hav af mindehøjtideligheder, udstillinger, historiske bogudgivelser og meget andet. Ikke mindst den lange og følelsesladede 'laserlysdebat', der i månedsvis bølgede i medierne, viser, at krigen stadigvæk er både dybt traumatisk og ganske sprængfarligt stof. Spørgsmål dukkede op om, hvem der har ret til at fortolke historien. Er det de, der selv oplevede den, eller de, der er for unge til selv at have oplevet den – men som lever i en nutid, der på en gang selvfølgelig og udefinerbart er præget af fortidens hændelser.

I et par af sommermånederne var kanalen ved foden af Knippelsbro mellem Børsen og Nationalbanken i København rammen om en undervandsinstallation, der i en æstetisk form mindedes krigen ved at konfrontere fortiden med nutiden. "Portraits of Exile", som værket hed, var skabt af den amerikansk-jødiske fotograf Shimon Attie i samarbejde med den tyske scenograf Mathias Maile og den københavnske kunstgruppe BizArt. Det bestod af 9 store lyskasser på 150 x 180 cm. nedsænket i vandet over en strækning på 120 m. I lyskasserne sås transparente sammenkopieringer af arkivbilleder af de danske jøder, der af ikke-jødiske danskere blev hjulpet





*Shimon Attie:
The Writing on the
wall, Berlin 1991-92.
Mudackstraße 37, dias-
projektion af jødiske
indbyggere (ca. 1932).
(Foto udlånt af Museet
for fotokunst).*



Shimon Attie, Mathias Maile og BizArt: Portraits of Exile, Børsgraven, København, sommeren 1995. (Foto: Bent Ryberg/Planet Foto).

til at flygte til Sverige under den tyske besættelsesmagts razzia natten mellem d. 1. og d. 2. oktober 1943, og så fotografier af nutidige flygtninge fra Balkan, Cypern, Afghanistan og andre steder. Hver lyskasse var domineret af et portræt, men under portrættet anedes vage billeder af f.eks. søkort, passtempler og fiskerbåde. Det ekstremt nærværende portræt lyste betragteren i møde fra vandet, især hvis man så installationen efter mørkets frembrud. Samtidig blev de personlige træk ikke blot levende i kraft af vandets skvulpen hen over billedet, men de blev også almengjort gennem vandets sløring af ansigtets detaljer.

Billederne forestillede individuelle skæbner, men der blev samtidig åbnet op mod det fællesmenneskelige. Installationen byggede bro mel-

lem en fortid, der er blevet til en myte i den danske historie, og en meget konkret og nutidig virkelighed; nemlig de flygtninge, der i dag banker på vores dør, og som vi har et langt mere ambivalent og for manges vedkommende negativt og restriktivt forhold til end vort eget lands flygtningehistorie. Installationen skabte en æstetisk dialog med publikum om tid og historiefortrængning. Denne fortrængning viser sig dels i en manglende evne til at indoptage 2. Verdenskrigs folkedrab på jøder og andre minoriteter som en erfaring, vi kan lære af i nutiden, fremfor som et isoleret historisk tilfælde - se bare på den etniske udrensning på Balkan. Dels kommer den til udtryk i det moderne samfunds stadige fortrængning af de problemer og fremtidsperspektiver, flygtningespørgsmålet peger på.

Fire europæiske storbyer

I alle sine værker konfronterer Shimon Attie os i en æstetisk form med de sider af historien, der er så forbundne med skyld og sorg, at de er fortrængt i den kollektive bevidsthed. Installationen er en del af projektet "Acts of Remembrance", hvor Attie i 50-året for krigens afslutning har skabt ialt fire installationsprojekter i København, Köln, Krakow og Amsterdam, der alle tager udgangspunkt i jødernes skæbne under 2. Verdenskrig, og som alle gør brug af og bearbejder historisk arkivmateriale i en æstetisk form. Hver af disse byer repræsenterer et forskelligt aspekt af det jødiske liv før og under nazismen og 2. Verdenskrig, og hver af disse byer er i dag stillet over for nye problemer og udfordringer, såsom flygtninge og deraf følgende fremmedhad. I dagens Europa dukker brandbomber mod asylcentre, fremmedhad, etniske og nationale stridigheder op med accellererende hyppighed, værst selvfølgelig i krigen i ex-Jugoslavien. Europa behøver måske mere end nogensinde før at blive mindet om og at lære af sin egen historie.

Allegori og montage

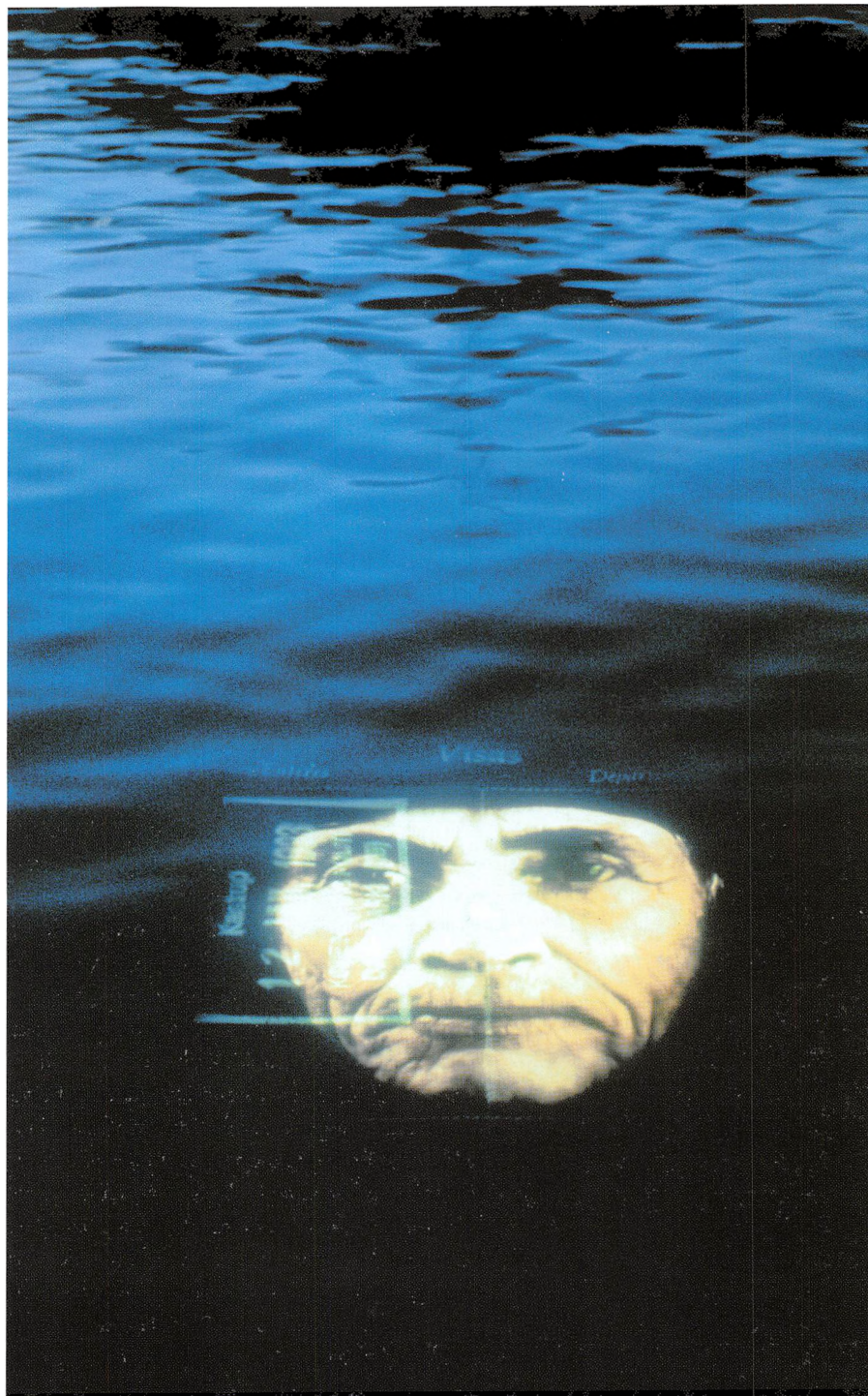
Den tyske filosof og kritiker Walter Benjamin har beskrevet, hvordan det sværeste problem for historikeren - og for kunstneren - er at undlade at se fortiden som en række fastlåste punktnedslag, som man via sin kildereseach kan rekonstruere 'som det virkelig var'. Det, man må indse, er, at vores viden om fortiden altid hører til i og er filtreret gennem nutiden, og at den fastholdelse af erindringen, der ligger i historieskrivningen, kan være forbundet med en magtudøvelse. De, der har magten i et samfund, har også magten til at nedskrive historien, til at sor-

*Shimon Attie, Mathias Maile og BizArt:
Portraits of Exile, Børsgraven, København, sommeren 1995. Detalje.*

I lyskassen i vandet ses en sammenkopiering af to fotografier: et passtempel fra Kastrup Lufthavn og et nutidigt flygtningeportræt.

(Foto: Bent Ryberg/Planet Foto).

tere i fortiden og skabe en sammenkædning af fortidens begivenheder, der passer ind i deres eget verdensbillede. Benjamin interesserede sig derfor for allegorien og montage som metodiske redskaber, hvormed kunstneren kunne bryde





Shimon Attie: Surface Anatomy, Berlin 1990. Diasprojektion på Anhalter Station. (Foto udlånt af kunstneren).

det historiske greb, som gjorde historien til en ordnet og på forhånd fastlåst kæde af begivenheder. Allegorikeren benytter sig ofte af en montage-teknik, hvor han samler villkårligt materiale løsrevet fra sin oprindelige betydning og sammenhæng og giver det en ny betydning i kombination med andre allegorisk opsamlede fragmenter. Et udtryk og dets betydning er socialt og historisk variabelt, og gennem den allegoriske ophobning af forskellige billedfragmenter kan man skabe et nyt blik på historien.

Med fotografiets opfindelse fik den moderne verden et visuelt historisk vidne, der var mere præcist og troværdigt end maleriet. Samtidig med at fotografiet kunne bekræfte historiske hændelser, var det paradoksalt nok med til at nægte os en følelse af et sammenhængende flow i historien. I fotografiet er fortiden fastfrosset i en række enkeltstående momenter. Nogle af dem er så chokerende nærværende, at man næsten ikke kan udholde at se på dem. Eller man betragter dem som løsrevne indblik i en fortid, der var engang, men som ikke har noget med ens egen samtid at gøre. Den skæbne er overgået meget af det billedmateriale, der dokumenterer Holocaust-rædslerne. Materiale, der er så grusomt, at

man hurtigt skubber det langt ned i den kollektive fortrængning. Eksempelvis George Rodgers fotografier fra de åbnede massegrave i koncentrationslejren Bergen-Belsen i 1945. Rodger følte selv afsky over den måde, han begyndte at se på ligbunkerne som et visuelt og æstetisk fængende materiale, så efter reportagen tog han på en længere rejse til Afrika for at søge en uspoleret oprindelig hos de afrikanske stammefolk.

Shimon Attie iscenesætter det historisk-dokumentariske materiale i en bevidst valgt æstetisk form, og han bruger på allegorisk vis det fortidige materiale til at belyse nutiden med. Med et Benjamin-ord kan sige, at han 'redder' fortiden for nutiden. "Acts of Remembrance" ligger i forlængelse af hans tidligere projekter, hvoraf det mest omfattende er "The Writing on the Wall".

Skriften på væggen

"The Writing on the Wall" blev skabt som en række kortvarige installationer i Berlin i løbet af året 1991/92. Attie dokumenterede dem i fotografier, som siden er blevet udstillet på bl.a. Museum of Modern Art i New York og Museet for Fotokunst i Odense, og endelig har han publiceret dem i bogform. I forordet til bogen skriver han bl.a.: "Umiddelbart efter jeg var færdig på kunsthøgskolen i San Francisco i 1991, tog jeg til Berlin. Da jeg den sommer gik rundt i byens gader, tog jeg mig selv i gang på gang at tænke, hvor er alle de forsvundne mennesker? Hvad er der blevet af den jødiske kultur og det jødiske samfund, som engang havde hjemsted her? Jeg følte et stærkt nærvær af et forsvundet liv, selvom der var så få synlige spor tilbage. "The Writing on the Wall" opstod som en reaktion på uoverensstemmelsen mellem, hvad jeg følte, og hvad jeg ikke så. Jeg ville give denne usynlige fortid en stemme, og bringe den frem i lyset, om så blot for et kort øjeblik".

Attie tog udgangspunkt i kvarteret Scheunenviertel (Ladekvarteret) i det gamle Østberlin, som tidligere var beboet af fattige jødiske indvandrere fra Østeuropa, og som samtidig husede en del kriminelle og prostituerede. Tusindvis af de jødiske indbyggere blev afhentet til koncentrationslejrene under krigen, og efter krigen slet-

tede det nye østeuropæiske styre de fleste gadenavne og opkaldte gaderne efter antifascistiske østtyske og russiske modstandskæmpere. Kvarteret mistede da endeligt sin identitet. Shimon Attie konsulterede de jødiske arkiver i Berlin og fandt en række gamle fotos frem fra 20'erne og 30'erne. Han opsøgte de nutidige steder, hvor fotografierne var taget, og hvor folk havde boet og arbejdet, før de blev fordrevet og udslettet i nazisternes gaskamre. Ved hjælp af almindelige lysbilledapparater projicerede han dele af disse arkivbilleder op på muren efter mørkets frembrud. Hvor han ikke kunne finde det oprindelige hus, brugte han nabohuset. Et par af de ialt 70

installationer udgøres af arkivfotos fra den jødiske ghetto i Lodz i Polen, fordi de passede bedre på en bestemt bygning eller rummede et motiv eller en situation, han ikke kunne finde i Berlinbillederne. Det drejer sig om en visuel genskabelse af en fortid i netop dette kvarter, fremfor en videnskabelig, historisk korrekt rekonstruktion. "Når det var nødvendigt at vælge mellem at være en god historiker og - forhåbentlig - en god kunstner, valgte jeg altid det sidste", fortæller Attie i forordet.

*Shimon Attie:
The Writing on the wall, Berlin 1991-92.
Almstadtstraße (tidligere Grenadierstraße), diasprojektion af boghandel for religiøse bøger, 1930.
(Foto udlånt af Museet for fotokunst).*



Talmud og Toyota

Disse mange natteinstallationer fungerede som performances for de forbigående. De blev udført over et år, og i bogen fortæller fotografen om, hvordan folks reaktioner i begyndelsen af perioden var positive, men som året skred frem, og fremmedangst blev stærkere overalt i Europa, mærkede han også en højere grad af modvilje og ligefrem chikane mod projektet.

Hver installation blev fotograferet og optræder i en ny sammenhæng som udstillingsfotografi. Herved blev de til noget andet og mere end selve diasprojektionerne i nu'et. Fotografierne er taget med en meget lang eksponeringstid, hvilket gør farverne glødende og atmosfæren meget stemningsmættet. Desuden har Attie kunnet beskære betragterblikket, som han ønskede det, og det er karakteristisk, at der i de fleste billeder sker et sammenstød mellem det gamle og så det meget moderne bybillede. Vi genkender TV-tårnet på Alexanderplatz i baggrunden, billboards med Toyota-reklamer, grafitti som 'Was der Krieg verschonte, überlebt im Sozialismus nicht' (Hvad krigen skånedede overlever ikke socialismen), moderne etagebyggeri og andet. Midt i disse moderne storbyscenarier dukker de spøgelsesagtige sort-hvid situationer fra fortiden frem; to fattige børn læner sig op ad husmuren, en kosher-slagter står i døren til sin butik, en gruppe beboere sættes på gaden af politiet, nogle mænd er på vej ind i den jødiske Talmud-læsesal, en kvinde hænger ud af et åbent vindue og sludrer med en kvinde med barnevogn på gaden.

Fotografiets melankoli

Et af fotografiets essentielle kendetegn er, at det kan bevidne 'det der har været', som den franske teoretiker Roland Barthes har kaldt det. Fotografiet gør fortiden nærværende i nutiden, samtidig med at der klæber en følelse af tab og melankoli til de fleste fotografier - især gamle snapshots, der har fastfrosset et for evigt tabt øjeblik. Derfor er der også en vis sorg forbundet med f.eks at bladde i et gammelt fotoalbum. Shimon Atties billeder tematiserer og understreger disse grundlæggende egenskaber ved fotografiet.

Hans fotografier bliver chokerende præcise markører for nutidspublikummet af 'det der var'. Denne fotografiets iboende patos klæber i særlig grad til fotografier af europæiske førkrigsjøder. Vi kan ikke se på deres ansigter uden bevidstheden om den skæbne, der ligger foran dem. Vi ved, de skal dø, og at vores eneste tilgang til dem er disse fotografier.

Et fotografi er en overlevering af liv, der for altid vil være dødt, og dette aspekt forstærkes i Shimon Atties billeder. De antyder både nødvendigheden af og samtidig det svære i at erindre et så massivt, offentligt traume, som Holocaust er. I forhold til en del af de dokumentationsfotos, man har set fra koncentrationslejrene, forskyder Attie sit fokus til det hverdagsliv, der engang blev levet. Det forfærdelige er ikke synligt i selve fotografiet, men i den historie, vi som betragtere selv må fylde på. På den måde knytter han erindringen og vores nutidserfaring sammen. 'Det der var' konfronteres med 'det der er'. Fortid og nutid mødes i fotografierne, æstetik og historisk dokumentation glider sammen, og på den måde får Attie historien, erindringen og erfaringen i tale på en ny og meget subtil måde.

Stedets egen historie

I 1993 lavede Shimon Attie og hans tekniske samarbejdspartner Mathias Maile et projekt til Dresdens hovedbanegård. Attie laver altid stedspecifikke værker, dvs. at han tager udgangspunkt i stedets egen historie. Samtidig er den kunstneriske form uhyre vigtig. "Som kunstner lægger jeg vægt på en stærk æstetisk udførelse af en idé. Formen er meget vigtig, ellers fungerer det blot som et historieforedrag eller en gang politisk undervisning. Det politiske er også vigtigt, men jeg stræber efter at lave en kompleks kunst med mange dimensioner, hvor man både kan reagere intellektuelt, moralsk, følelsesmæssigt og psykologisk", siger han. Installationen i Dresden åbnede på årsdagen for Krystalnatten den 9. november, og igennem to uger konfronterede den Dresdens borgere med portrætter af tidligere, jødiske indbyggere, der i diasform var projiceret ned på toge og banelegemer, med de associationer jernbanevogne giver i forbindelse



med jødernes skæbne under krigen. På gulvet i banegårdshallen vises et stort fotografi af forsiden på den yiddiske avis med det tragisk-ironiske navn "The Future" fra november 1923. Der var netop ingen fremtid for disse ansigter, der så intenst stirrede den nutidige togpassager i møde.

Shimon Attie forsøger i sine værker at afsøge de minder og den historieoverlevering, der ligger latent i stedets arkitektur. Arkivbillederne og installationsstedet spiller sammen på et meget konkret plan som i serien fra Berlins Scheunenviertel, eller i mere symbolsk betydning som i

"Portraits of Exile", hvor lyskasserne var ned-sænket i Børsgården. I psykologisk forstand hænger vand og erindring ofte sammen. Vandet er som det underste lag i bevidstheden, og gennem vandet kan de fortrængte minder 'fremkal-des'. Endvidere foregik den danske evakuering af jøderne i 1943 via fiskerbåde, der sejlede flygtningene til Sverige, ligesom en stor del af nutidens flygtningetransporter foregår på vandet. Som når et billede dukker frem fra vandet, når det ligger i mørkekammerets fremkalderbad, dukkede portrætterne fra en fjern fortid og en

*Shimon Attie:
The Writing on the
wall, Berlin 1991-92.
Almstadtstraße 43 dias-
projektion af hebraisk
boghandel, 1930.
(Foto udlånt af Museet
for fotokunst).*

nær nutid op af vandet i Børsgraven.

Både vor erindring om fortiden og de erfaringer, vi tilegner os i nu'et, er karakteriseret ved en uhåndgribelig flygtighed. Erindringen er noget immaterielt, som pludselig kan dukke op i vore tanker som et spøgelse. Shimon Attie understreger denne erindringens og historiens flygtige og spøgelsesagtige karakter ved at bruge diasprojektioner eller transparente lyskasser.

Overflade-anatomi

Det første projekt, hvor Shimon Attie arbejdede med at konfrontere arkitekturens latente historie med nutidige lysbilleder, lavede han allerede i 1990, før han flyttede permanent til Berlin. Projektet "Surface Anatomy" er som "The Writing on the Wall" både en række afsluttede performances på stedet (af en times varighed) og så en række fotografier af installationerne, som i sig selv er nye æstetiske værker. "Surface Anatomy" består af fotografier fra medicinske og kirurgiske bøger projiceret op på historiske bygninger fra både Øst- og Vestberlin såsom Rigsdagen, Altes Museum, Anhalter Station og Nationalgalleriet. Under 2. Verdenskrig blev byen vansiret af skudhuller, bombninger o.lign. Senere fulgte både opbygningen og nedrivningen af Muren og de deraf følgende store tomme og vansirede byområder. Byen er ikke længere hverken delt i to eller amputeret fra resten af Vesttyskland, men arrene fra krigen og den delte periode ses overalt i byen. Mange bygninger ligger stadig i ruiner; som sår, ingen rigtig formår at hele. Andre har sporadisk fået lappet det ydre, mens bygningerne stadig er fulde af indre læsioner. Men selv denne 'plastikkirurgi' kan ikke fortrænge erindringen om fortiden. Ligesom menneskene gemmer på erindringer, gør bygningerne det. De kirurgiske billeder forestiller dele af den menneskelige anatomi, hvor organer, arterier og vener er blotlagte. I "Surface Anatomy" tilføjer de bygningerne et organisk liv og bruges samtidig som en beskrivelse af Berlins 'skadede' fortid og den overfladiske 'heling' af de mange sår, der foregår i byen nu efter Murens fald. I lægevidenskaben bliver man paradoksalt nok ofte nødt til at skære, såre, stikke og bedøve for at kunne foretage en virknings-

fuld heling. På samme måde foreslår kunstneren, at Berlin må grave ned i sine egne historiske traumer og fortidsminder, selvom det måske gør ondt, for at komme overens med fortiden og kunne foretage den heling, som byen har behov for.

En ny kunststrategi

Shimon Attie er ikke alene om at genbruge historisk arkivmateriale i kunstneriske projekter. Det er en strategi, som bl.a. benyttes af en del østeuropæiske kunstnere netop i disse år efter Sovjetrepublikkens sammenbrud. I Sovjettiden forsøgte man fra officiel side i ekstrem grad at styre og tage monopol på udlægningen af historien, med det resultat at en lang række mere private og nationale 'fortællinger' blev marginaliseret og ligefrem slettet i den officielle historieskrivning. Flere østeuropæiske kunstnere forsøger nu at skabe en alternativ historieskrivning ved at dykke ned i gamle familiealbum, breve og andet materiale af mere privat karakter og genbruge materialet i nye kunstneriske projekter og installationer. De lægger vægt på, at den private, selvoplevede, individuelle historie, der som oftest ikke finder vej til de officielle historiebøger, er en vigtig nøgle til forståelsen af vor identitet. De erindringer og erfaringsspor, der som spøgelse er indlejret i et gammelt snapshot, kan bruges som filtre for forståelsen af vor egen forvirrede, opløste nutid.

Litteratur:

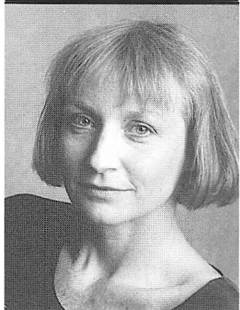
Shimon Attie: "The Writing on the Wall. Photographs and Installations". Edition Braus, Heidelberg 1994.

"Sandt som vand", interview med kunstneren af Mette Sandbye, Weekendavisen 21/4 1995.

Præsentation af Shimon Atties billeder med tekst af Tina Schwarz i "Katalog - kvartalstidskrift for fotografi", Marts 1993.

Roland Barthes: "Det lyse kammer", Rævens Sorte Bibliotek, Politisk Revy 1983. Bogen er bl.a. et studie i den følelse af affekt, melankoli og død, der klæber til fotografiet.

Mens døden i vidt omfang er fortrængt fra hverdagslivet, møder vi den næsten dagligt i medierne i form af mord-, ulykkes- og katastrofeskildringer. Ofte fremstilles dødens ofre i detaljerede nærbilleder, ligesom overlevende og pårørende ufrivilligt må se sig udstillet for offentligheden. Med udgangspunkt i Estonia-katastrofen behandler mag.art. Birna Marianne Kleivan, der har skrevet speciale om det dokumentariske dødsfotografi, aspekter af dagspressens fokusering på den pludselige udefrakommende død.



AT DØ I PRESSEN

Færgen Estonia

Da færgen Estonia sejlede ud af havnen i Tallinn den 28. september 1994, anede ingen af de 1049 ombordværende, at de seks timer senere skulle blive ofre for den hidtil største skibskatastrofe i Europa i fredstid.

Blandt passagererne, hvoraf mere end 800 omkom, var to danskere, den 67-årige formand for TV-Syd Knud Øllgaard og den 28-årige studerende Morten Boje, som begge havde deltaget i en konference i Estland. Mændene var gået til køjs i den fælles kahyt, da der kort efter midnat lød et voldsomt brag, hvorefter skibet krængede over. Hurtigt fik Boje vækket Øllgaard og sammen begyndte de at kæmpe sig vej op mod dæk. Da der endelig viste sig en udgang, lykkedes det Boje at få løftet sin ældre landsmand op i fri luft. Det var sidste gang han så Øllgaard i live.

“Nu synker vi”, lød råbet. Sammen med 15 andre tog Boje plads i en delvis defekt gummibåd, for straks efter at se færgen forsvinde i dybet. I de følgende timer drev redningsflåden rundt i mørke på det oprørte hav, mens meterhøje bølger skyllede ind over de skibbrudne. Flere af dem, der valgte at ligge ned, døde snart af kulde, hvorfor Boje foretrak at stå op. Senere prøvede han at få varmen ved at klamre sig til en ældre medpassager, som dog hurtigt udåndede. På et tidspunkt drev de hen mod en anden gummibåd, hvori der befandt sig en enlig mand, som gruppen forsøgte at vippe overbord, da man ønskede at bruge flåden som presenning. Manden skreg fortvivlet, indtil en bølge atter førte hans båd bort. “Jeg oplevede – og oplever det stadig – som et mordforsøg”, har Boje siden forklaret.

Da det begyndte at lyses, dukkede en redningshelikopter op. På dette tidspunkt var otte

af de ombordværende døde af kulde og udmatelse. Til de resterendes undren trak bjærgningen imidlertid ud, og da gruppen opdagede, at de blev filmet fra helikopteren, opstod et kollektivt raseri.

Ifølge Boje døde yderligere to af bådens passagerer i minutterne inden en livline blev smidt ned i det frådende hav. Herefter kom en frømand i vandet og hjalp de forkomne overlevende en for en op i helikopteren, som straks efter satte kurs mod hospitalet i Mariehamn ved den finske kyst.

Lig i snor

Estonias forlis, som det er blevet beskrevet i medierne af det danske øjenvidne Morten Boje, er en rystende fortælling i mere end én forstand.

Hvorfor de skibbrudne f.eks. skulle se et kamera før de så en livline, kan man kun gisne om. Men sikkert er det, at selve det at blive udsat for en kombination af ventetid og fotografisk forevigelse må have været en hård psykisk belastning for personer, som har tilbragt seks rædselstimer i en gummibåd på åbent hav. Af gode grunde får man aldrig opklaret, hvorvidt oplevelsen som antydnet rent faktisk krævede menneskeliv.

At civilisationsfernisen let forsvinder hos personer, som befinder sig i ekstreme situationer, illustreres bl.a. af det faktum, at overlevelsesdriften hos nogle af de forliste var så stærk, at det nær havde kostet et andet menneske livet. Tilsvarende er medierne mange gange hæmningsløse i deres bestræbelser på at bringe barske billeder fra netop katastrofeområder.



*Bjærgning af lig fra
fergen Estonia forlis
1994. (Foto: Pressens
Bild/Polfoto)*

Den flittige publicering af fotografiet, som viser bjærgningen af et delvis afklædt kvindeligt fra Estonias forlis, er således blot ét af flere eksempler på pressens stadig mere nærgående skildring af død og lemlæstelse.

Ganske vist giver det pågældende sceneri bl.a. et indtryk af de svære forhold, hvorunder redningsarbejdet fandt sted, ligesom det skal bemærkes, at afdøde ikke umiddelbart kan identificeres, idet ligets ansigt er tildækket på eksponeringstidspunktet.

Alligevel må billedet siges at placere sig i det betænkelige grænseland mellem på den ene side en honorering af offentlighedens krav på information om en meget alvorlig ulykke, og på den anden side en form for dødspornografi, hvor hensynet til offeret og dennes pårørende stort set er tilsidesat i pressefrihedens navn.

Pressens svære balancegang

Det er pressens væsentligste opgave at informere om forhold, som har offentlighedens interesse, således at borgerne kan orientere sig og tage stilling i samfundsanliggender.

Derimod debatteres det til stadighed, hvorvidt nyheder skal offentliggøres for enhver pris, dvs. uden at skele til f.eks. virkninger og menneskelige omkostninger.

Ifølge Pressenævnet, som forvalter de vejledende regler for god presseskik, står sikringen af ytringsfriheden i nøje forbindelse med på den ene side pressens frie adgang til at indsamle, offentliggøre og kommentere informationer og nyheder så korrekt som mulig. På den anden side bør pressen anerkende hensynet til den enkelte borgers krav på respekt for den personlige integritet, privatlivets fred og beskyttelse mod ubeføjet krænkelse.

Der er kort sagt tale om en presseetisk grænse for ytringsfriheden, idet borgernes ret til information om det offentlige liv bl.a. modsvares af retten til ikke at få sit privatliv endevendt i pressen, herunder at blive udstillet under omstændigheder, som kan forlanges unddraget offentligheden.

At denne balancegang langt fra altid lykkes, har de fleste formodentlig observeret.

Da det er pressen selv som afgør, hvornår en begivenhed har offentlighedens interesse, sker det med jævne mellemrum at f.eks. chokeffekter prioriteres på bekostning af informationsværdi og samfundsrelevans. For i sidste ende handler det jo om at sælge aviser, og i den forbindelse synes omtale og visualisering af netop døden og dens ofre at være særdeles velegnede.

Døden sælger

I pressefotografiet fokuseres der på den pludselige udefrakommende død, mens den såkaldt naturlige af sygdom eller alderdom forårsagede død stort set kun optræder enten i form af lit de parade-skildringer eller som deciderede begravelsesreportager af fortrinsvis offentlig kendte personer.

Denne ensidige, visuelle dødsfremstilling har udfoldet sig i stigende omfang i den trykte presse siden begyndelsen af 1900-tallet, hvor udviklingen af de fotomekaniske reproduktionsmetoder gjorde det muligt at gengive fotografier direkte i spalterne.

Ikke alene forekommer dødsscenerier og andre typer voldsomme billeder stadig hyppigere i dagspressen. Som årene er gået spores tillige en tendens i retning af, at de enkelte fotografier er blevet mere nærgående og dramatiske i såvel form som indhold.

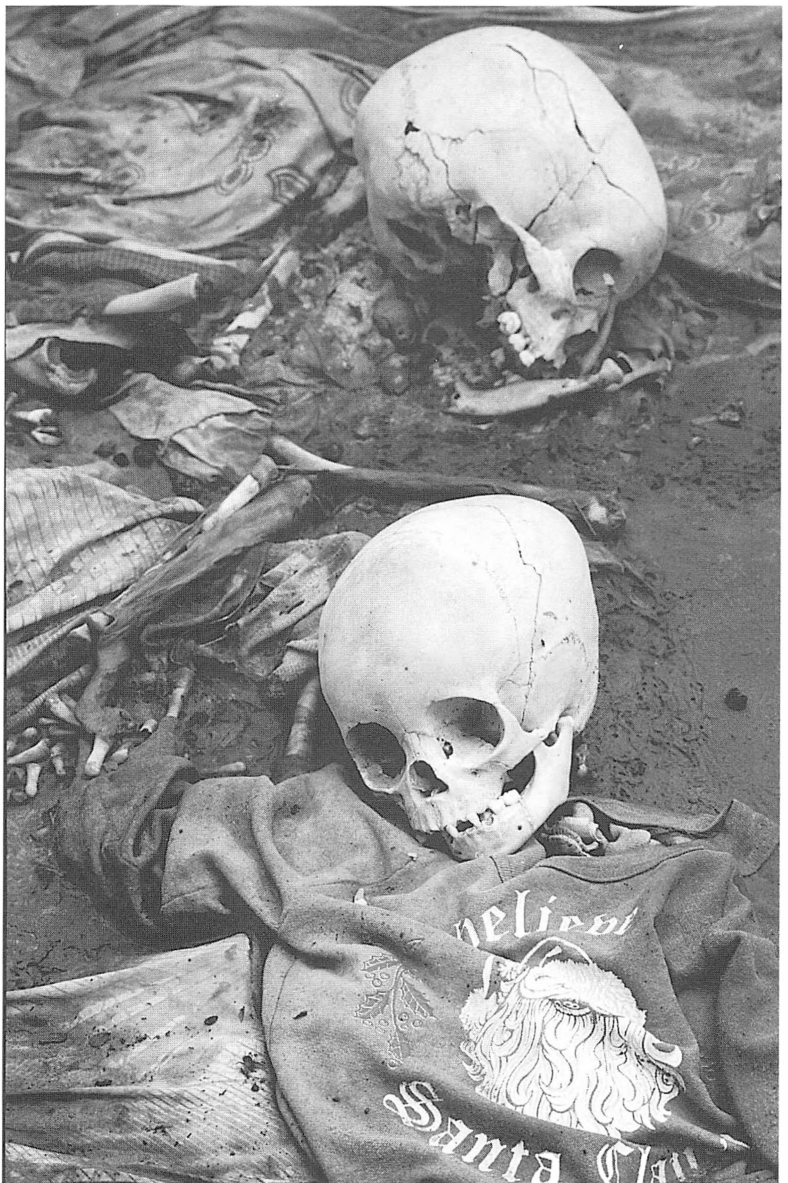
Som en illustration kan det nævnes, at da pressefotografen Erik Petersen i 1947 forevige de en række delvis forkullede lig efter et flystyrt i Kastrup, blev billedet ikke publiceret, eftersom Politikens redaktion fandt det for stærkt. Enog-fyrré år senere bragte samme avis detaljerede fotografier fra flykatastrofen ved den lille skotske by Lockerbie, hvor 270 mennesker mistede livet, da en bombe eksploderede ombord i et fly på vej mod New York.

Men selv om en af salgsstrategierne i den skærpede konkurrence medierne imellem synes at være en øget vægtning af såkaldt barske nyheder, skal det samtidig bemærkes, at dagbladets ændrede billedprioritering også kan have forbindelse til et andet forhold.

Når pressens mest dramatiske billeder hyppigst stammer fra udlandet, skyldes det nemlig ikke kun den overvejende fredelige danske virkelighed. Muligheden for at kunne identificere sig med ofrene, eller eventuelt have direkte kendskab til de afbillede medfører ofte, at lands-

Billedet viser ofre for borgerkrigen i Rwanda 1994 og er taget af vinderen af Årets Pressefoto, som også blev kåret som Årets Pressefotograf 1994/95.

(Foto: Jan Grarup)



Fra begravelsen af de civile ofre efter Sovjet-hærens indtagelse af TV-tårnet i Vilnius januar 1991. (Foto: Stig Stasig)



mænds tragiske død gør et voldsomt indtryk på offentligheden. Der var netop adskillige kendte danskere blandt ofrene for ulykken i Kastrup, hvorimod ingen danskere var involverede i Lockerbie-katastrofen.

Samtidig kan det tænkes, at bladet afstod fra at bringe billedet af ikke blot etiske, men også statusmæssige hensyn, idet noget tyder på at personer med høj social status ofte vil være beskyttet mod offentliggørelse af såkaldt udleverende dødsafbildninger. At dette imidlertid ikke altid er tilfældet, demonstreres af det faktum, at selv om den svenske kronprins også var blandt døds-ofrene i Kastrup i 1947, afholdt det ikke broderlandets aviser fra at offentliggøre Erik Petersens billede af de stadig rygende lig.

Sammenlignet med dele af den udenlandske presse må mange af de danske dagblade ikke desto mindre siges at praktisere en rimelig sober dødsrapportering, hvorimod kæden jævnligt hopper af hos den hjemlige formiddagspresse.

Sensationsmagerne

Tabloidpressen er som bekendt baseret på løs-

salg, og må derfor have et salgbart indhold og et salgsfremmende ydre, hvis den skal kunne begå sig i den hårde konkurrence om læsere.

Recepten fandt Ekstra Bladet for alvor i midten af 1960'erne, hvor lanceringen af en aggressiv populærjournalistik kombineret med en bevidst nedbrydelse af tabuområder resulterede i en rekordstor oplagsfremgang, som i perioder har gjort avisen til Danmarks største dagblad.

Lige siden har formiddagspressen udnyttet den pirring, der ligger i at konfrontere mere eller mindre tabubelagte emner, til bristepunktet. Således hører behandlingen af temaer som død og seksualitet til nogle af avisernes hovedområder, ligesom en stærk vægtning af sensationelle, sentimentale og underholdende emner er kendetegnende for disse blade.

Da den vaskeægte sensation kun forekommer et par gange om året, er det som regel plagiater, der optræder på spisesedler og forsider, hvor de til forveksling ligner sensationen ved hjælp af meget bevidste virkemidler, så som store overskrifter, slagkraftige billeder og dramatisk sprogbrug.

F.eks. lød teksten på BT's løbeseddel den 18. marts 1983 "Lig væk i posten". Forsiden havde overskriften "Død mand væk i posten", mens en

artikel inde i bladet var forsynet med titlen "Postrøvere stjal resterne af død mand". Barske løjer – ikke mindst fordi det af teksten fremgik, at en urne med asken af en kremeret mand var sporløst forsvundet fra en postsæk efter et postrøveri nogle dage tidligere...

Men kan man give læserne syn for sagn, er det endnu bedre. Billeder har jo vist sig at være glimrende appetitvækkere, og det er da også sjældent man finder en tabloidforside uden et stort opsat fotografi.

I foråret 1993 valgte Ekstra Bladet f.eks. at rydde forsiden til fordel for et farvebillede af en trafikdræbt dreng. Fotografiet var taget af barnets far, og viste den lille dreng liggende påklædt i en åben kiste med sit yndlingslegetøj. Med afsæt i drengens meningsløse død nogen tid forinden handlede artiklen inde i bladet – som var forsynet med et stort og næsten identisk billede – bl.a. om, hvor udsatte børn er i trafikken. I princippet et prisværdigt initiativ, men den samlede fremstilling emmede ikke desto mindre af kynisk spekulation i de fortvivlede forældres sorg.

Tilsvarende sker publiceringen af makabre billeder af uidentificerede mordofre ofte under dække af at "offentligheden skal hjælpe politiet med opklaringen". Men er offerets identitet først én gang fastslået, gives der intet holdbart argument for at bringe nærbilleder af f.eks. afsavede kvindehoveder, sådan som det er sket flere gange i løbet af de sidste par år, senest på forsiden af både Ekstra Bladet og BT den 3. maj 1994.

Formiddagspressens dødsmani er kort sagt "en god historie". Fascinerende og skræmmende i al sin ukontrollable voldsomhed. Ofte er dødsbillederne og deres præsentation så unuancerede og ekstreme, at begivenhederne nærmest forekommer uvirkelige. De bliver til en slags fiktion.

Derfor kan læserne heller ikke entydigt rubriceres som en samling blodtørstige voyeurere, der bare ikke kan få nok af at svælge i andres ulykke. Forholdet er mere komplekst end som så. Foruden at man lader sig underholde, handler det for læseren også om en følelse af lettelse over ikke at have delt skæbne med ofrene, samt gysset over tilværelsens farlighed.

Netop fordi døden fortsat i vidt omfang er tabubelagt og generelt opfattes som et attentat

på livet, kan den ikke undgå at virke både frastødende og fascinerende.

Dramatik fremfor alt

At pressens jagt på sensationen kan føre til tilsidesættelse af såvel kildekritik som almindelig sund fornuft, er historien om massegravene i Timisoara et godt eksempel på.

Som de fleste vil huske, forlød det i verdenspressen december 1989, hvor opstanden mod den rumænske diktator Nicolae Ceausescu var på sit højeste, at landets sikkerhedspoliti havde foranstaltet massakrer på civilbefolkningen. I den forbindelse fik udenlandske pressefolk i Timisoara forevist 18 nøgne og delvis forrådnede lig heriblandt liget af et spædbarn. Civile rumænere på stedet oplyste, at de døde stammede fra en af flere massegrave, hvor der stadig befandt sig tusindvis af ofre for Securitates terrorhandlinger.

Da Ekstra Bladet, som de første i verden ifølge avisen selv, den 23. december 1989 bragte nærbilleder fra den påståede massegrav, vakte det da også voldsom opmærksomhed. Chokeffekten blev ikke just mindre af, at man på forsiden gen-



"At bringe et nærbillede af den døde cykelrytter er skamløst! Det er at skænde de døde! Kan man da ikke tage hensyn til familien i Italien?" lød det i et læserbrev et par uger efter Ekstra Bladets publicering af fotografiet fra dødsulykken under Tour de France 1995. (Foto: EPA)

Årets Pressefoto 1989/90



Pressefotograf-elev Bjarke Ørsted, Nordfoto, har fanget den barske virkelighed under opstanden i Rumænien i julen 1989. Billedet er taget med Kodak TRI-X Pan Film.*



* Kodak TRI-X Pan Film er fintkornet og specielt velegnet til fotografering under ringe lysforhold og til 'speedning'.

Tøjkoncernen Benetton er ikke er ene om sin betænkelige brug af dokumentariske døds-scenerier i forbindelse med reklamefremstød. (Foto: Bjarke Ørsted)

gav uverificerede forlydender om, at det lille spædbarn – som lå placeret på maven af et kvindeligt – var blevet skåret ud af sin moders mave, mens hun endnu var i live. Til gengæld undlod bladet at kommentere det faktum, at samtlige lig havde sammensyninger fra halsen og ned til navlen, som efter en obduktion.

Tre dage senere fulgte BT trop med en lignende serie billeder fra stedet, taget af den unge pressefotograf-elev Bjarke Ørsted. Det var et af disse fotografier, der den 12. januar 1990 blev kåret som Årets Pressefoto, bl.a. med begrundelsen "...når man først har set billeder af den henrettede Ceausescu, må man også fastholde ofrene for hans terrorregime, og det gør årets pressefoto."

Som bekendt blev det kort efter afsløret, at der ikke var tale om terrorofre, men personer døde af

naturlige årsager, som efter en rutineobduktion var blevet begravet på en fattigkirkegård. Her havde revolutionære rumænere, som ikke kunne skaffe de internationale medier slagkraftige beviser på Ceausescu-regimets massive undertrykkelse af befolkningen, gravet ligene op for at iscenesætte en falsk massegrav, ligesom de anslædede tabstal siden viste sig at være stærkt overdrevne.

Pressefotograf-forbundets dommerkomité ønskede imidlertid ikke at annullere valget af årets pressefoto, idet man var af den opfattelse, at billedets symbolværdi var usvækket, eftersom Ceausescus håndlangere angiveligt havde gjort sig skyldige i overgreb på civilbefolkningen.

Beslutningen førte til en ophedet dagbladsdebat, hvor bl.a. historikeren K.P. Pedersen opfordrede forbundet til at tilbagekalde præmieringen, idet der ellers ville være fri bane for alverdens konstruktioner, som kunne betyde et afgørende knæk for pressefotografiets troværdighed. At denne tillid i forvejen er noget flosset og under alle omstændigheder definitivt vil ryge i takt med den digitale billedmanipulation, er en anden snak.

Selv fik K. P. Pedersen kort efter læst og påskrevet af Ekstra Bladets garvede kriminalredaktør Jakob Andersen: "Den mand har tydeligvis aldrig været ude i muddergrofterne, hvor det stinker og sprøjter. Han har ladet sig nøje med at sidde og lumre på støvede arkiver."

For Andersen handlede det primært om at forsvare bladets ukritiske offentliggørelse af de rystende billeder, hvorfor han intet sted i sin artikel omtaler ligenes obduktionssting. Ganske vist havde redaktionen ikke kunnet få bekræftet, at der var tale om massakrerede rumænere, før de viderebragte fotografierne til offentligheden, men man anså selv at have handlet i god tro, eftersom de internationale telegrambureauer oplyste, at en massakre havde fundet sted i Timisoara.

I tråd med dette slog Jakob Andersen til lyd for, at fotografierne selvfølgelig skal tage "deres sensationelle billeder og aviserne skal bringe dem på stedet. Alt skal gøres for at undersøge fakta, men man skal ikke tøve med det ubehagelige, blot fordi sandheden måske ligger uger ude i fremtiden. Til gengæld skal man trykke alle justerende

oplysninger, der måtte komme. Ingen tvivl om det.”

Tager man redaktørens ord for pålydende, betyder det i sin yderste konsekvens, at medierne kan offentliggøre næsten hvad som helst, dvs. også falske nyheder, blot de siden (efter at have scoret kassen) sørger for at dementere dem.

Hvorom alting er, besluttede Pressefotografforbundet den 12. marts 1990 enstemmigt at underkende valget af årets pressefoto, da man fandt det miskrediterende for hele faget, at netop vinderbilledet, som burde være det ypperste inden for dansk billedjournalistik, ikke dokumenterede, hvad dommerkomiteen tilskrev det.

Årets pressefoto

Sammenligner man Timisoara-billedet med de senere års vindere af konkurrencen om årets pressefoto, er tendensen klar. Ganske vist viser ingen af de sidste fem års vindere egentlige døds-scenerier, men for fire af dem gælder, at der er tale om dramatiske og grufulde skildringer fra verdens brændpunkter.

Et forhold man genfinder i den prestigefyldte World Press Photo kåring, omend de prisbelønnede fotografier her ofte forekommer endnu barskere i deres hyppige tematisering af levende kontra døde. For såvel den internationale som hjemlige konkurrence gælder det, at de skiftende dommere overvejende stammer fra branchen selv, hvilket tilsyneladende har en afsmittende effekt på valget af billeder.

Den danske presses selvkåring af årets bedste fotografier indenfor ialt otte kategorier giver ikke mindst anledning til intern debat. I år var der som sædvanlig diskussion af vinderbilledet, men i modsætning til tidligere lød der også kritik af konkurrencen som sådan, da den anerkendte freelancefotograf Klaus Holsting talte ved den årlige generalforsamling i forbundet.

For det første fandt Holsting, at billederne blev stadig mere rå for hvert år der gik; “De mennesker, vi lever af at fotografere, bliver udleveret. Vi ved, vi skal sende noget meget saftigt ind for at have en chance i konkurrencen, så det saftige bliver vores ansigt udadtil. Men det er jo ikke godt, det er en gang føleri.” Samtidig oplevede han

hele iscenesættelsen omkring kåringen som pinlig; “I kataloget bliver billeder, der viser de mest grufulde nedslagtninger, menneskelige nedværdigelser og følelsepornografi af værste skuffe omtalt som flotte præstationer af høj international klasse, som om det var dommerkommentarer fra en hundeudstilling.”

Kritikken faldt ikke i god jord, men bidrog til at sætte gang i den vigtige og stadig tilbagevendende diskussion om pressefotografens arbejdsvilkår og ansvar. Selv står Klaus Holsting sammen med bl.a. kollegaen Stig Stasig for nogle af de senere års mest nuancerede og respektfulde menneskeskildringer i konkurrencen, præget af et stærkt socialt og humanitært engagement.

I den anden ende af skalaen finder man den ligeledes prisbelønnede freelancefotograf Gert Jensen, også kaldet Danmarks svar på Weegee. Ligesom sin berømte amerikanske forgænger, der selv anslog at have fotograferet knapt 5.000 mord- og ulykkesofre i mellemkrigstidens New York, har Gert Jensen specialiseret sig i at dække

*Civilist dræbt under
morterangreb på den
bosniske hovedstad Sar-
ajevo 1992
(Foto: Reuter/Polfoto)*



blodige voldsforbrydelser og diverse ulykker for fortrinsvis Ekstra Bladet, hvis kriminalredaktion han har været fast tilknyttet siden begyndelsen af 1980'erne.

Hans af pressefotografforbundet præmierede billedserie viser et selvmordsforsøg i en baggård på Nørrebro og blev første gang offentliggjort i Ekstra Bladet den 17. maj 1992. Serien er en levende illustration af Klaus Holstings kritik, idet den desperate selvmorder i allerhøjeste grad er blotstillet til fordel for det gys, som han måtte kunne udløse hos læserne.

Senest har Gert Jensen gjort sig bemærket med sine teleoptagelser af et fortvivlet forældrepar taget i det øjeblik, hvor de overbringes nyheden om mordet på deres lille datter. Billederne blev bragt i Ekstra Bladet, der "tør hvor andre tier", den 14. juni 1995. Deres publicering turde have været en oplagt sag for pressenævnet.

Pressenævnet

Ifølge reglerne for god presseskik skal ofre for forbrydelser eller ulykker samt vidner og pårørende til de implicerede "vises det størst mulige hensyn", ligesom der ved indsamling og gengivelse af billedmateriale "skal vises hensynsfuldhed og takt." Tilsvarende gælder det, at selvmord eller forsøg på samme ikke bør omtales, med mindre den pågældende handling har "klar almen interesse". Skulle dét være tilfældet, bør omtalen være "så skånsom som mulig."

Ikke desto mindre er de to ovennævnte billedeksempler aldrig blevet behandlet af pressenævnet, hvis opgave det ellers er at overvåge, at mediernes indhold og handlemåde er i overensstemmelse med god presseskik, jf. medieansvarsloven af 1. januar 1992.

Ganske vist modtog nævnet adskillige henvendelser fra offentligheden i tiden efter Ekstra Bladets publicering af de omtalte teleoptagelser. Men samtlige klager måtte afvises, eftersom de pågældende ikke selv havde en retlig interesse i sagen. Så meget desto mere beklageligt er det, at ingen af pressenævnets udpegede jurister eller repræsentanter for offentlighed og presse valgte at rejse den konkrete sag, sådan som der ellers er mulighed for. Under alle omstændigheder er der



Ekstra Bladets forsider fra den 14. juni 1995 burde have været en oplagt sag for pressenævnet.
(Foto: Gert Jensen)

nu teoretisk set givet grønt lys for lignende grove krænkelse af mennesker i dyb sorg.

Når formiddagsbladene gang på gang vælger at ignorere de vejledende regler for god presseskik, hænger det formodentlig sammen med, at konsekvenserne for det meste er til at overskue. Pressenævnet kan nemlig ikke idømme straf eller erstatning, dertil kræves en civil retsag. Derimod kan nævnet bl.a. udtale kritik over for det pågældende medie, samt pålægge at mediet offentliggør afgørelsen, men det er f.eks. sjældent at nævnet på eget initiativ sætter pressen på anklagebænken.

Hvorfor pressenævnet ifølge sit sekretariat ikke selv har taget en eneste sag op siden 1. januar 1992, kan man kun gisne om. Ét er imidlertid

sikkert, forklaringen skal ikke søges i voldsomt arbejdspress, idet nævnet årligt modtager ca. 30 klager fra offentligheden, som typisk omhandler avisernes nærgående behandling i tekst og billede af ulykkesofre.

Men selv om de færreste danskere vælger at gøre brug af denne klagemulighed, er det ikke ensbetydende med, at man ikke kan føle sig krænket af medierne. Mange kender for det første ikke til nævnets eksistens, ligesom personer, der har været igennem traumatiske oplevelser, sjældent har overskud til at rippe op i det smertefulde forløb.

Netop derfor kunne man ønske sig, at pressenævnet i langt højere grad fungerede som offentlighedens vogter af de medier, der selv opfatter sig som "offentlighedens vagthund".

Pressen kontra de pårørendes virkelighed

Et billede af en kvast togvogn turde være rigelig anskueliggørelse af en dramatisk ulykke, og inden for de sidste par år har pressen da også i flere tilfælde nøjedes med at bringe billeder af denne type.

Dette kunne tages som udtryk for stigende etiske overvejelser, men kan samtidig snildt have forbindelse til den omstændighed, at ulykkessteder stadig hyppigere afspærres for pressen, mens redningsarbejdet pågår.

Men da fotografiet i kraft af sin virkelighedsregistrerende karakter er et til tider uhyggeligt realistisk medie, bliver de pårørendes sorg imidlertid ikke mindre af, at aviserne kun bringer billeder af en ulykkes materielle skader, sådan som det typisk sker i forbindelse med bilulykker. Hertil kommer det faktum, at de pågældende, selv år efter at fotografiernes nyhedsværdi er udtømt, risikerer at se optagelserne brugt som illustrationer til artikler om f.eks. trafikikkerhed.

Således er det ikke kun pressenævnet som misbilliger dagbladenes nærgående dødsfremstilling. Adskillige læserbreve taler også deres tydelige sprog. F.eks. bragte Slagelse Tidende den 7. november 1988 et debatindlæg fra moderen til et af ofrene for togulykken i Sorø samme år,

hvor det bl.a. lød: "Tænker man på dagbladenes redaktioner aldrig over, hvor ondt det gør, hver gang vi i forvejen hårdt prøvede familier bliver konfronteret med billederne, der fortæller os igen og igen, at her blev vore kære lemlæstede eller smadrede?"

Stillet over for anklager af denne type forsvaret pressen sig typisk med, at "det er mediernes opgave at beskrive virkeligheden som den er." Men især formiddagspressens virkelighedsformidling synes mange gange primært at have til formål at chokere læserne ved at fokusere på de mere grufulde aspekter omkring en given ulykke, frem for sagligt at oplyse om ulykkens årsag, omfang og konsekvenser.

I sandhedens tjeneste

I oplysningens navn har vi vænnet os til at se grufulde billeder fra verdens krigs- og krisezoner. Selvfølgelig skal rædslerne fra bl.a. Bosnien, Tjetenien og Rwanda skildres, ligesom det f.eks. var vigtigt fotografisk at dokumentere nazisternes kz-lejre for eftertiden.

Men der er gået inflation i effektjageriet. Hvorfor ellers vise nærbilleder af desperate fodboldtilskuere på det engelske Sheffieldstadion, mens de langsomt bliver mast ihjel mod et ståltrådshegn, sådan som det f.eks. skete i såvel dansk tv som den trykte presse i dagene efter den tragiske ulykke i sommeren 1985?

Således kunne man ønske sig, at dagspressen, og da især formiddags-bladene, i højere grad dels overvejede, hvorvidt den skildrede begivenhed er af en sådan historisk eller samfundsmæssig betydning, at det berettiger en publicering af det enkelte billede, dels vurderede om brugen af f.eks. nærbilleder er nødvendig for den rette forståelse af begivenheden.

Litteratur

Rune Hassner: Bilder för miljoner, Sveriges Radio/Raben & Sjögren 1977. Helle Nissen Kruuse: Etik i journalistik, forlaget Ajour 1991. Erik Valeur: Stop pressen, forlaget Amanda 1993.

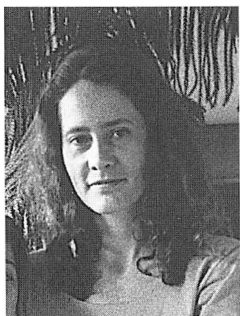
LIVET OG DØDEN I FAMILIE- ALBUMMET

På millioner af private fotografier står og sidder mennesker opstillet. Vendt mod fotografen ses de alene, parvis eller i grupper - almindeligt, tilsyneladende næsten ens. Men når vi ser billederne efter, fortæller krop og udtryk historier om netop de mennesker og den tid, hvor de blev fotograferet.

I familiefotografiets grænseland har døden længe været et tabu.

Men engang var det almindeligt at have fotografier af døde både i album og hængende på væggen.

Cand. comm. Johanne Maria Jensen behandler i artiklen udvalgte eksempler fra hendes forskning i familiefotografier - her et grænseområde som døden og et centralt tema som opstilling foran kameraet.



Kærlighed venskab og slægtshistorie. Glæde, morskab og solskinsvejr. Livets lyse sider der kun viser sig i glimt. Vi fotograferer det vi længes efter - for selv at mindes og henvendt til en kreds af slægt og venner. Højtider, fester og ferier bliver fotograferet i stor stil til familiens fotoalbum, mens hverdagens mange gøremål mangler. Når vi er allermest deltagere i livet, fotograferer vi sjældent. Så i amatørfotografiet er det den rekreative fritid, der giver mulighed for at indfange frihedens og glædens øjeblikke. Vi fotograferer i vidt omfang livet, som vi ønsker os, det så ud. I dag bliver de mørke sider ikke til billeder og gemmes bort.

Men i det private fotografis grænseland ligger livsområder som sexualitet, graviditet, fødsel og død. Det er her at motiver forsvinder og dukker op, og nogle af det private fotografis historiske forandringer viser sig. Eksempelvis er graviditet og fødsel, som tidligere var tabuemner, dukket op i albummene i Norden i de sidste årtier. Og døden, som meget sjældent kommer til syne i vore dages album, var engang et almindeligt motiv i det private fotografi. Med døden som emne bevæger vi os tilbage i fotografiets historie.

Fotografier af den afdøde i hjemmet

I forrige århundrede var døden ikke gemt bort, som vi kender det i hovedparten af vort århundrede. Som oftest skete dødsfald i hjemmet, og den afdøde lå fremme til at hilse et sidste farvel. De fleste kom derfor til at tage afsked med og se døde mennesker flere gange igennem deres levetid. Døden var en del af slægtens spiral, en åben social begivenhed der angik en bredere kreds af slægt og venner. Og stærke sociale og religiøse traditioner prægede menneskers tanker og handlinger omkring dødsfaldet, afhængigt af perioden og det sociale miljø.

Før fotografiet blev opfundet, havde man kendt flere eksempler på bevaring af billedudtryk fra det sidste ansigt. For eksempel i begyndelsen af 1800tallet blev dødsmasker i gips af slægtens betydningsfulde personer hængt op i stuerne i de fine hjem. Da Louis J.M. Daguerre i 1839 i Frankrig offentliggjorde opfindelsen af fotografiske lysaftryk på forsvædede kobberpla-

der, kom daguerreotypiet snart efter til Norden. Daguerreotypierne var forholdsvis dyre. De var unikke og hver optagelse gav kun et eksemplar.

Allerede i 1840'erne kendes enkelte eksempler på optagelser af døde, og langsomt blev fotografier af afdøde et lille udsnit af motiverne. Desuden var der ikke langt fra portrætter af alvorlige mennesker, fastgjort til støtter på grund af den lange optagelsestid, til billeder af døde.

Portrættering af den afdøde alene eller enkelte gange sammen med andre familiemedlemmer blev mere almindelig op gennem forrige århundrede. Det skete sammen med udbredelsen af den enklere og billigere negativproces i 1860'erne, hvor et større antal fotografier kunne kopieres fra negativet over på papir. I de efterfølgende årtier blev fotografier af døde forholdvis almindelige. Det er værd at bemærke, at dødsfald hører til blandt de første emner, hvor de private billeder viser skelsættende begivenheder i slægten. I begyndelsen kendte man ikke til optagelser i forbindelse med en bestemt anledning. Så i den sammenhæng kommer fotografier omkring dødsfald før fotografier af bryllupper, forlovelser, konfirmation og barnedåb.

Et fotografi af en afdød var ikke et chokerende synsindtryk isoleret til et billede, men et fotografi af et istandsat legeme, de fleste allerede havde set i virkeligheden. Døden har også givet anledning til sorg og virket skræmmende før i tiden, men det, at synet var bekendt fra dagligdagen, gav en anden opfattelse af billedmotivet. Det er den vigtigste grund til, at fotografier af døde blev opfattet helt anderledes dengang, end den måde vi oplever dem i dag.

Det var i høj grad de samme mennesker, som havde hilst farvel og været til begravelsen, som bagefter kom til at se billedet. Og fotografierne viste den afdøde hvilende i fred og arrangeret så smukt som muligt. Fotografiet var måske endda smukkere, end forhold de allernærmeste havde været vidne til. Det var ikke billeder af udmarvende sygdom, dødsøjeblikket eller oprivende sorg. Ej heller begravelsen med sine ceremonier og måske følelsesmæssige udbrud. Det var det kønneste og roligste indtryk af døden, som en professionel fotograf kom og optog i hjemmet eller i sjældnere tilfælde arrangerede i atelieret, hvor liget så blev bragt hen. I vidt omfang var det



kun professionelle portrætfotografer, der leverede fotografier til privat brug i forrige århundrede. Og de professionelle fotografer havde stadig en central placering i familiefotografiet et godt stykke op i vort århundrede, mens amatørfotoğrafiet vandt frem.

Døde børn omgivet af blomster

Blandt fattige og jævne familier var den afdøde ofte enkelt placeret på sin seng eller i den åbne kiste i hjemmet, mens fremstående folk på landet og fra byernes højere sociale lag til tider gjorde meget ud af det udstillede og arrangerede, især i slutningen af 1800-tallet. Den afdøde krop blev stillet frem i fint ligklæde, dekoreret med og

Et dødt barn optaget for familien af den islandske fotograf Magnus Olafsson i 1930'erne. Det er et historisk sent dødfotografi. I Europas hovedstæder og toneangivende sociale lag stoppede fotografering af døde omkring århundredskiftet, mens Nordens 'udkanter' og landlige traditionelle miljøer bevarede skikken helt op til 1940'erne. (1)



To islandske kvinder i 1940'erne. (9)

omgivet af blomster, som vi også kender det omkring udsmykning af kisten i dag.

For ældre mennesker var døden ventet og uafvendelig, mens afbrydelsen af et kort liv hos børn var anderledes påtrængende. Det var derfor især døde børn, som blev fotograferet.(1.) Børnedødeligheden var desuden langt større end i dag; og størst hos de fattigste, hvor nød og elendighed dog ikke gav anledning til at fotografere. Men døden var tilstedeværende som en reel trussel for alle børn igennem barndommen, og de fleste kom på et tidspunkt til at opleve et barns død, enten i den nærmeste familie eller blandt naboer, venner og slægtninge.

Men fotograferingen af de døde børn hang også sammen med en ny opfattelse af forholdet

mellem forældre og børn; især synet på moderskab og barndom i forrige århundredes borgerlige familier, hvor fotografierne i første omgang blev udbredt. Byernes velstillede mødre havde holdningsmæssigt fået moderskabet som en af deres hovedopgaver. Mens børn på landet og i de laveste sociale lag var mere forbundet med arbejde, var børnene i byernes bedrestillede familier først og fremmest genstand for følelsesmæssige bånd. Og fotografiet af det døde barn, det elskede og tabte barn var et bevægende udtryk for denne form for kærlighed.

De gamle private fotografier af døde er påfaldende rolige, optaget i et udvalgt og smukt øjeblik. Dramaet ligger uden for billedet, hos de pårørende og eventuelle andre beskuerer. Vi må selv tilføje følelserne, fotografierne er dødsstille. Da fotografiet i sig selv næsten er et alt for realistisk medie, tjener roen et formål. De arrangerede farvelbilleder gør det til at bære at se på et fotografi, mennesker selv er dybt berørt af, fordi de har kendt den døde. Roen muliggør en dialog med fotografierne, hvor egne følelser gives rum for at komme til udtryk.

Det er billedmæssigt i en skarp modsætning til døden i det mest dramatiske pressefotografi, hvor de afbillede ofre som regel er ukendte og bliver brugt som et blikfang til at sælge et medie. Her ligger dramatikken i selve billedet, og ofte er fotograferingen sket dokumenteret undervejs i et forløb, samtidig med begivenhederne – ikke afgrænset og arrangeret på sit eget tidspunkt, som ved de gamle fotografier af døde.

Ved fotografering omkring døden rejser sig en række etiske spørgsmål, herunder hvornår det er på sin plads at benytte det arrangerede fotografi eller fotografere i forløb. Og hvornår det måske er bedst at lade mennesker i fred med den nøgne sorg og lægge kameraet fra sig? Da private optagelser især ved børns dødsfald og begravelser så småt benyttes igen i dag, efter cirka trekvart århundrede som totalt fotografisk tabuemne, så er spørgsmålene yderst aktuelle.

Tiden og tabet.

Sammenhæng mellem fotografi og død handler ikke kun om fotografering ved dødsfald. At foto-

grafere og gemme fotografier handler om at fastholde og bevare øjeblikke. Vi fotograferer det, vi vil bringe med os, det vi ikke vil miste. Derved kredser fotografierne også om at undgå tab.

Fotografierne viser os tidens fremadskriden og tabet af tid, og henviser i sidste ende til døden. Vi er i nuet og ser tilbage, men vi er uafviseligt afskåret fra den fortid, som fotografiet rummer spor fra. Vi berøres af fortiden gennem fotografierne, men vi kan ikke røre ved fortiden. Den er på en gang levende tilstede i os som erindring, og stivnet og kold på et fladt stykke papir. Personerne på billederne er som tavse spøgelse.

Fotografiet griber ind i tiden ved et markeret brud mellem fortidens fotografiske øjeblik, hvor billedet blev til; og den senere situation, hvor billedet bliver set og brugt. Både det fortidige øjeblik og rummet af tid til fotografiet bruges, er for evigt forsvundet. Og viser fotografiet tilmed mennesker, som i mellemtiden har forandret sig eller endog er døde siden billedet blev taget, bærer fotografiet et stærkt mærke af tab.

Men fotografiet strækker samtidig en forbindelse tilbage til det tabte og kan på sin vis træde i stedet for det mistede. Fotografier kan bruges til et forsøg på at genskabe en helhed, der engang var. Eller en helhed som vi ønsker havde været der.

Tilsyneladende sker der kun et sammenstød mellem to vigtige øjeblikke, når vi ser på et fotografi – fotografering og beskuelse. Men der er flere spil med tiden end fotograferingsøjeblikket og brugssituationen. På et fotografi kan der være personer eller genstande, der har forbindelse til andre tider, end da klikket lød. Et fotografi af et gammelt menneske henviser til et helt livsforløb af tid. Og for eksempel et turistfotografi af pyramiderne i Ægypten indeholder ikke kun den omtalte fordobling af tiden, men en ufattelig flerdobling af tidselementer. Fotografiets indhold har således på flere måder forbindelse til tiden, og ofte til forløb af tid der står i modsætning til fotografiets korte udsnit af et øjeblik.

Flere andre tidspunkter spiller ind, når vi ser på et fotografi. Dels de tekniske gøremål omkring fotograferingen for at frembringe et billede; lige fra udarbejdelse af apparatur og remedier til fremkaldelse og kopiering. En hel kæde af mennesker er som oftest indblandet i denne proces, og undervejs finder der køb og salg sted. Dertil

kommer en eventuel tryksagsgengivelse, som de billeder, vi ser i dette tidsskrift.

Den næste type tidspunkter, som fotografiet indgår i og bærer præg af, er, når det ved en menneskelig handling er blevet indsat i en materiel sammenhæng. Det kan være sig alt fra placering i en skuffe eller et album, til indsættelse i ramme og ophængning på en væg. Og fotografier kan tidligere være indsat i én sammenhæng og senere optræde i en anden.

Dertil kommer det sociale livsmønster, som fotografiet indgår i, hvor det fuldstændig kan skifte betydning fra et tidspunkt til et andet, afhængigt af de skiftende omstændigheder, hvor det bliver brugt. Dette gør sig især gældende for

*To islandske mænd
1943. (10)*



*Islandsk sømandsenke
1956 med sine seks
børn og et medbragt
portræt af manden, der
er død på søen 1949.
Fotoatelieret Loftur. (2)*



fotografier, der ligger i grænseområderne af det private fotografi – som fotografier omkring døden.

Fotografiet i fotografiet.

Jeg er gang på gang vendt tilbage til et bestemt familiefotografi fra min mors samling, der tydeligt indeholder denne flerdobling af tidselementer og samtidig har forbindelse til døden.(2.) Der er et fotografi tilstede i fotografiet. Et billede er i fotoatelieret blevet sat på et bord, som stedfortræder for den person, der mangler.

På det islandske fotografi fra 1956 sidder kun moderen med sine børn. Faderen var død på søen i 1949, og da de voksne børn nogle år senere var på besøg, og alle skulle til fotografen, tog sømandsenken fotografiet af børnenes far med. Hun havde selv fået ideen og kendte ikke andre eksempler på at tage billeder med til fotografen.

Og fotografiet blev bagefter hængt op på væggen og hænger der endnu, mens andre kopier blev brugt til at give bort til familie og venner.

Og sådan er det oprindeligt kommet min mor i hænde, sømandsenken var hendes søster.

Når jeg ser på fotografiet af den islandske familie, fanges jeg som beskuer af fotografiet på bordet, og bemærker at moderen lægger albuen mod bordfladen og forbinder sig med billedet. Det virker som om, at det medbragte fotografi har en betydning for dem, som bliver fotograferet. Dét, at den fraværende far og ægtemand får en tydelig plads på linie med de andre, ser ud til at påvirke stemningen. Der er en ensartet koncentreret opmærksomhed hos alle i det øjeblik, fotografiet bliver optaget, som er med til at skabe billedets intensitet. Fraværet af en central person bliver til nærvær i den fotografiske situation. Tabet er ikke skjult, men gjort synligt både i familiemedlemmernes udtryk og i resten af indholdet på det frembragte billede.

Foruden det tidspunkt, hvor fotografiet er optaget, taler to tidsrum på billedet. Det ene er tidsrummet mellem faderens død og fotograferingen syv år senere. Det andet er tidsrummet mellem optagelsen i fotoatelieret og min iagttagelse i dag. Jeg ser på et spor fra et fortidigt

liv, som jeg ikke har kendt, og billedet sætter spørgsmål og forestillinger igang. Og jeg ser de mennesker for mig, som jeg har opsøgt her mange år senere for at få forklaret, hvordan fotografiet blev til.

Yderst til højre står en lyshåret pige, der er den samme som kvinden på billedet af parret i Frankfurt 1967 og den samme som står i sin have i Reykjavik med mand og børn sommeren 1991. De fotografier vil jeg vende tilbage til i slutningen af artiklen (13.14.) Engang døde en far, men børnene er blevet voksne og har selv fået børn siden da. Tiden går.

Men endnu et tidsrum hvisker til mig fra fotografiet fra 1956. For hvornår er det medbragte fotografi fra. Det ligner et ungdomsfotografi, et billede der ikke er stedfæstet til, hvordan han så ud netop det år han døde, men sådan som hans kone og måske de ældste børn gerne ville mindes ham. Så fotografiet i fotografiet henviser ikke blot til tabet af faderen og til døden, men også til det liv de har haft sammen. Det markerer afstand og forbinder samtidig linierne til det levede liv.

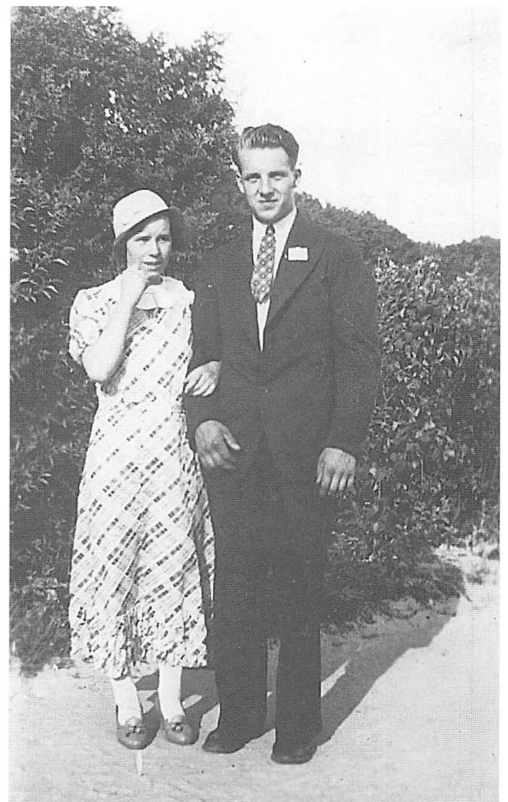


*En kvindelig og mandlig sneedker fra Kolding, der har været på valse sammen. Atelierfotografi cirka fra 1914.
(3)*

Familiefotografiet virker i flere henseender som et meget gammeldags billede med sin symmetri og alvor, fra en periode hvor fotografismilet ellers har vundet indpas mange steder. Smilet ses, men kom senere til Island end til Danmark, som en bestemt måde at forholde sig til et kamera.

Det er sjældent at finde eksempler på medbragte og fremviste billeder i atelierfotografiet. I Danmark forekommer de i forrige århundrede, mens de på Island dukker op enkelte steder især omkring århundredskiftet. Så det er et historisk sent og usædvanligt billede, der indeholder en markering af en persons fravær ved indsættelse af et fotografi. En tydeligørelse af et tab og gennem dette at henvise til døden i en formel opstilling er blevet umoderne i 1950erne; sjældent på Island og utænkeligt i Danmark i perioden.

Ifølge hovedparten af de private fotografier fra efterkrigstiden skal livet helst synes at være en munter leg. De glade ansigter kan være til ære for fotografen eller ægte nok, men vigtigt er det, at alvoren helst skal gemmes, og døden er et tabu i fotografierne.



Dansk kærestepar på besøg hos slægtninge på landet i 1930erne (4).

Dansk mand på besøg i provinsen, sandsynligvis fotograferet af hans kæreste i 1930'erne. (5)



Men gennem vort århundrede har både smil og andre kropsudtryk varieret i opstillingerne foran kameraerne. Fotografierne viser, hvordan udtryk, holdninger og indbyrdes placeringer fortæller om tiden, personen selv og relationer til andre. Selv om vi her må undvære de flyvske og bevægelige snapshots, der også fylder meget i nyere privat fotografi, er der nok at kigge efter, alene i de almindelige arrangerede opstillinger.

Med kvinden under armen, eller ...

Kroppenes fortællinger, menneskers udtryk og holdning på et fotografi indeholder altid et gran af sandhed, både når det gælder grupper, når mennesker fotograferes alene eller sammen parvis som i de kommende eksempler. Hvordan denne sandhed skal fortolkes, er så et mere eller mindre åbent spørgsmål. For en del af de opstillinger og holdninger mand og kvinde indtager i forhold til hinanden, er tids- og normbestemte, ladede med symboler og handler om kønnenes relationer. Samtidig kan opstillingen udføres

med individuelle variationer, der ud over tidens normer også fortæller om det enkelte pars indbyrdes forhold.

I gamle dage bød den velopdragne mand kvinden sin arm på en spadseretur eller måske på et besøg hos fotografen. Kvindens arm mod den andens krop, og sin arm omgivet af hans, gav tryghedsfølelse og mulighed for at støtte sig til ham. Men samtidig havde han et greb om hendes arm og kunne så at sige låse hendes hånd fast. Han vidste, hvor han havde hende, og den symbolske måde parret stod eller bevægede sig sammen er ikke uden grund senere blevet kaldt armlåsen.

Men på billedet fra cirka 1914 er rollerne byttet om.(3.) Kvinden med slipset har med et udtryk af venlig beslutsomhed budt manden sin arm. Hvor hun står med kroppen vendt næsten direkte mod kameraet, må han på grund af armlåsen dreje sig og bøje kroppen en anelse mod hende. Og han gør det med stolthed og en smule stivhed i måden at stå på, med fødderne vendt mod hende, som hendes fødder er vendt mod ham.

Ellers plejer mændene at kunne brede sig med front mod tilskueren, mens kvinderne kommer til at synes mindre, halvt vendt mod den andens krop, bundet af armlåsen. Hun skal sædvanligvis have sin arm ind bag hans, og må derfor have den ene side af kroppen længere tilbage.

Men her var det omvendt og ikke uden grund. Usædvanligt for tiden har både mand og kvinde taget en snedkeruddannelse og har været på valsen sammen, hvor de blandt andet arbejdede i Zürich. Når de med den omvendte armlås symbolsk markerer et andet forhold end det gængse på den tid, har det en baggrund i det usædvanlige liv, de som kærestepar har sammen.

På et andet fotografi fra 1930'erne møder vi armlåsen igen, men her i en helt anden udgave, som ikke bare er modsat den foregående.(4.) Kvinden fra en dansk provinsfamilie har stukket sin arm ind omkring hans og holder fast i hans arm. Hun lader sig samtidig låse fast, men får ikke beskyttelse eller tryghed til gengæld. Manden byder hende nemlig ikke armen som støtte, men lader begge sine arme hænge tungt og opgivende ned fra kroppen, som om hænderne var til overs.

Jeg har på andre fotografier, også fra jævne folk,



*Kvindelig husmor og
snekker efter giftermål,
henholdsvis i kjole og i
sit arbejdstøj, der hører
til faget. Fotograferet
efter 1914 i Kolding.
(6) (7)*



set mænd der var vant til at tage fat med deres store næver, stå sådan opgivende uden at kunne finde ud af, hvordan de skulle gribe fat om situationen i en formel fotografisk opstilling. Og hele det album, dette billede stammer fra, er mange steder præget af en vis kejtethed og uvanthed med at posere foran et kamera.

Men her på billedet drejer de sig dog lidt mod hinanden. Han ser genert ud, hun usikker med den frie hånd løftet tøvende op mod ansigtet. Jeg kender ikke situationen, fotografen og deres forhold, men får fornemmelsen af det første besøg hos hendes forældre ude på landet, hvor den fremmede kæreste bliver vist frem i det stiveste puds, og hun har hat på som det eneste sted i albummet. Ingen af dem føler sig dog særlig godt tilpas i søndagstøjet under de omstændigheder, billedet er blevet taget.

Den, der har fotograferet, har haft hovedinteressen samlet om manden uden at have nogen god kontakt med ham. Manden står i centrum af fotografiet, mens kvinden får tildelt en klemt plads ude i den ene side af billedet. Ofte kan man se relationen til fotografen ved de afbillede personers øjenkontakt og kropsholdning. Men

det kan også være muligt at aflæse, hvem fotografen har været mest interesseret i, ud fra hvilken placering, og hvor meget rum den enkelte får på billedet.

Jeg har set en lille række nutidige familiefotografier, hvor hele familien sidder i den ene side af billedet. Fotografen havde talt meget med det ene familiemedlem i de foregående dage og placerede derfor ubevidst vedkommende i centrum – uden at der var fejl ved søgeren på kameraet. For det kan også være en teknisk forklaring, man lige skal huske på.

Forskellige rum for mænd og kvinder.

Mennesker kan således både blive givet rum og tage sig plads på et fotografi. Den samme mand som før passivt tog imod sin centrumplacering, breder sig på et andet fotografi på samme albumside.(5.) På en solskinsdag står han udendørs i skjorteærmer med fri dagens slips og mørke bukser på besøg hos slægten i provinsen. Han læner

*Sydsjællandsk slægt til
familiefest i 1950erne.
(8)*



sig mod et vindue med den ene arm løftet i en bue og den anden med albuen udad, og hånden mod hoften, som han skyder til siden. Med overkrop og arme breder han sig i sin mandighed, og det er mere et bugtet spil med kroppen end en direkte magtdemonstration. Det er en åben stilling, sansynligvis henvendt til en kvinde – er det hans kæreste, som har taget billedet, og hende han spiller op til?

Når jeg skriver, at manden ikke ligefrem demonstrerer magtfuldhed, er det fordi de skrævende ben mangler, som ellers bruges ind imellem, når mænd symbolsk vil indtage rummet. Fødder kan placeres naturligt med en vis afstand, men markeres denne afstand og bliver til en skræven, viser det, at man fylder, at man tager sig plads, helst mere plads end andre. Attituden kan overdrides til det groteske for eksempel hos fortidens overordnede militærpersoner, hos slagsbrødre og sågar hos nogle af 1980ernes mandlige rockstjerner på scenen, der så ud som om de skulle revne, hvis blot fødderne skred en anelse mere ud til siden.

I siddende stilling kan spredte knæ, arme og albuer benyttes til at markere rum omkring sig.

Jeg kunne give mange eksempler på, at mænd både får og tiltager sig mere plads end kvinder på fotografier. Der har på mange planer været større spillerum for mænd i samfundets virkelighed, og det viser sig også i kroppenes fortællinger hos de to køn på forskellige perioders billeder. Mændene tager sig plads direkte, mens kvinderne leger med rummet indirekte. For eksempel på nyere fotografier bruger mange kvinder benstillinger, der fylder lidt, men som er et koket forsøg på at vise benene mest fordelagtigt. Pæne piger spreder ikke benene. Tilsyneladende er det et seksuelt mærket kropstegn, men måske betyder det også, at kvinder ikke må fylde for meget på flere planer.

To amatør-fotografier fra omkring 1920 tilføjer flere nuancer til dette forhold.(6. og 7.) Den kvindelige snedker, der bød manden sin arm på et tidligere billede, står med to forskellige beklædninger. Da hun blev gift og fik børn, var det manden som fik værksted og fortsatte som snedker. Men engang imellem tog hun med glæde sit arbejdstøj på og arbejdede i værkstedet. Iført snedkертøj virker hun fri og frejdig med hævet hoved, brystet frem, plads mellem benene og

armene ud fra kroppen. Næsten lidt demonstrativt. På det andet fotografi med kjolen, holder hun hænderne samlet foran kroppen og ser direkte mod fotografen uden at løfte hagen. Når hun har traditionelt mandligt arbejdstøj på, oplever hun ubevidst at kunne fylde mere, end iført kvindetøj. At tage plads tydeligt og direkte tilkom i høj grad mænd eller var tilknyttet funktioner, der blev opfattet som mandlige.

Men forskellig adgang til at tage sig rum på fotografier kommer ikke kun til syne i forholdet mellem kønnene eller som et spørgsmål om køn, men også i andre relationer mellem mennesker. I den samme slægt fra en dansk provins, vi før har set et par billeder fra, er der mange år senere taget et stort gruppebillede ved en festlig lejlighed.(8.) Den gamle far og mor fra landet fylder lige meget foran i sofaen på billedet. Den brede mor har sine ben plantet foran sig med samme afstand som faderen. Hun tager sig sin selvfølgelig plads og gør sig ikke lille og kvindeyndig på nogen måde. Det har jeg flere steder set som et træk hos ældre mødre fra traditionelle familier før i tiden. De havde deres position og havde ingen grund til at sidde med samlede eller korslagte ben, som de efterfølgende generationer af kvinder.

Men mens de gamle forældre med lige stor selvfølge breder sig, bliver de voksne døtre næsten klemt op ad sofaens kanter, og den ene sidder ganske yderligt og utilpas. Her fylder gruppebilledets hovedpersoner, den gamle mand og kvinde lige meget. Til gengæld bliver pladsen til døtrene kneben.

Hvem der har ret til at tage sig plads, angår mange typer af relationer mellem mennesker, tilmed indenfor samme køn.(9. og 10.) Ofte viser det sig ubevidst, men det kan også direkte blive gjort til en symbolsk regel. For eksempel skal den underordnede soldat stå ret med samlede ben overfor sin overordnede. Så at få eller tage sig rum med kroppen viser sig på utallige måder både på fotografier såvel som i den vrirlende virkelighed.

Efterkrigstidens idealer.

På et fotografi fra Rio i Brasilien 1949 er det den



Dansk kvinde på stranden i Rio, Brasilien 1949, optaget af hendes nygifte ægtemand. (11)



Kvinde på strand i Danmark i midten af 1970'erne, optaget af hendes kæreste. (12)

*Islandsk kærestepar,
arkitektstuderende i
Frankfurt 1967 opta-
get af gadefotograf.
(13)*



nygifte unge kvinde, der stolt fremviser sine ynder for sin mand med fotografiapparatet.(11.) Hun gør det så flot som den professionelle mannequin, der må have været forbillede for posingen.

Det er et typisk fotografi af en måde at stille sig op, som slog igennem i de efterfølgende år. Efter 2. verdenskrig blev det mere og mere almindeligt for unge kvinder at indtage forskellige mannequinstillinger, når de blev fotograferet af deres venner, kærestes eller unge ægtemænd. Med idealer hentet fra film og blade legede de med deres kønsrolle foran kameraet og nød at gøre sig til værdsatte objekter for et mandligt blik. Og efterhånden som flere unge piger selv kom til at eje kameraer, hændte det også, at veninder legede med kvindeposeringer for hinanden.

Forskellige års tidsstemninger og moder har smittet af på de private snapshots, og de forskellige mannequinstillinger har fulgt med. I slutningen af 1960erne ville en kvinde ikke have stillet sig op som på stranden i Rio i 1949, men måske have prøvet med et passivt romantisk dådyrblik

og lange skrå linier i kroppen. Et strandbillede fra 1970erne, hvor det var blevet moderne at se 'naturlig' ud foran kameraet, viste i stedet det umiddelbare og hastigt indfangne.(12.) En kvinde skulle forsøge at se godt ud, uden at man kunne se, at hun forsøgte på det. Den tydelige posing blev sjældnere i en kort periode.

Mannequinrollerne hørte mere eller mindre til ungdomslivets afsøgning af kønsroller i tiden mellem frigørelsen fra egen familie og indtil kvinden måske selv blev mor. Der var flere mannequinstillinger i de ungdomsalbum, som blev til i perioden, end i de egentlige familiealbum bygget op omkring slægten, far, mor og børnenes opvækst. Ud over de skiftende mannequinroller, varierede idealerne i disse album fra den søde lille pige, over den friske store pige, til den kærlige unge mor og sluttelig den ældre mor med indflydelse og måske en hånd i siden. Som noget nyt de sidste årtier, er kommet fotografier af kvinder med gravide maver, og kvinder som føder og ammer. Det er et brud med tidligere tabuemer.

Idealerne for mænd i efterkrigstiden havde to sider. Den ene var kendetegnet af kontrol og magtfuldhed, den anden af aktivitet og leg. Og i de sidste årtier er idealet om nærhed og omsorg også kommet til. Men når store drenge og unge mænd skulle afsøge deres kønsrolle, stillede de sig ikke op og gjorde sig smukke med fotomodeller som forbillede. De indtog ikke direkte en objektrolle for det andet køn, men kunne dog godt finde på at lege med manderoller blandt andet inspireret fra medierne. Der er spor af forskellige heltetyper i albummene, ligesom virkelighedens skiftende faderroller viser sig på billederne.

Blandt billederne af far og børn er et helt nyt længselsbillede blevet almindeligt siden 1980erne – den nære liggende far med det lille barn. Kvinder tager oftere billeder i dag, og forholdet mellem kønnene og mellem forældre og børn har ændret sig. Uden denne udvikling ville fotografierne af de liggende fædre med småbørn være utænkelige, og motivet fandtes stort set ikke før i tiden.

Nu taler jeg kun om idealer og direkte opstillinger foran kameraet – roller jeg har set spor af i ungdoms- og familiealbum efter anden verdenskrig. Men den lille oversigt over roller siger

noget om hver tids fælles mønstre, de 'skemaer' som de enkelte personer må udtrykke sig igennem eller reagere på foran et kamera, afhængigt af det sociale miljø, de er en del af.

Ethvert billede indeholder dog individuelle variationer, og enhver tid har andre idealer, der fungerer ved siden af hovedtendenserne. Og mennesker har levet på flere måder end som par af to køn eller i kernefamilier, måske i perioder af deres liv eller hele livet. Mennesker i kollektiver, voksne søskende, samboende venner, par af samme køn og enlige mænd og kvinder, har skabt fotografisamlinger, hvor deres syn på verden styrer billedvalget, og hvor de selv på forskellig vis indtager hovedrollerne. Nogle steder kan idealer om uafhængighed og selvstændighed være tydeligt. Men det er også et ideal, der dukker op i ungdomsalbummene. Og det pibler frem som et underliggende tema i børnefamiliernes fotografisamlinger, hvor roller, der lever op til fællesskab og familienormer, ellers er i højsædet.

Parret og familien.

Fotografiet af det unge par fra 1967 har jeg valgt, fordi jeg blev ved med at vende tilbage til bille-

det, da jeg kiggede deres album igennem sammen med dem.(13.) Der er sådan en dejlig stemning af afslappet slentretur og af at ønske hinanden som par lige meget. Noget let, legende og dog solidt, som kan bære.

Men de to parter står forskelligt. Hun med antydningen af et smil, elegant lænende sig mod ham med en let bugtet linie gennem kroppen, hovedet på skrå og kun hvilende helt på den ene fod, så hun næsten svæver. Fødderne sættes ind foran hinanden, hvorved fodsporene danner en smal linie. Hun holder sig med begge hænder til sin håndtaske, en lille smule usikkert, som om hun føler sig lidt overrumplet af gadefotografen, der har henvendt sig til dem og taget billedet.

Manden står med begge ben let adskilt, armen lagt kærligt beskyttende om hende og smiler skælmisk af situationen. Han ser også ud som om, han kunne tage et dansende skridt fremad, og måske lade den forreste skulder bane vej for dem begge. Hans fodspor danner et bredere bånd end hendes. Så typisk kvindeligt og mandligt i den periode.

Det spændingsfelt af tiltrækning eller kærlighed, der kan være mellem to parter, har jeg for eksempel også set på gamle forlovelsesbilleder fra begyndelsen af dette århundrede. Noget i denne



Islandsk familie 1991. Far og mor er arkitekter, og er de samme som på det foregående billede. Kvinden viser sig også som pigen yderst til højre på billedet af sømandsenken med børn fra 1956 (14).

særlige udstråling kan forklares billedanalytisk ved at gennemgå ansigtsudtryk og kroppene bid for bid. Men noget andet kan være udefinerligt, som en fuglelet stemning, der flyver, når jeg forsøger at gribe om den.

En del af min fornemmelse af gadefotografiet fra 1967 skyldes måske også min oplevelse af de to mennesker, der viste mig albummet så mange år senere. Jeg har ofte oplevet, at enkelte billeder så at sige træder ud af samlingen som de vigtigste. De siger noget essentielt om netop den fotografisamling, de mennesker, og det der opstår i situationen, når vi ser på og taler sammen om fotografierne. Det kan være ejerne, der fremhæver bestemte fotografier, eller det kan være beskueren som her, der bliver fanget ind af enkelte billeder og vælger ud.

Og da jeg den samme sommeraften i 1991 fotograferede parret i deres have, nu mange år senere med deres tre børn (14.), dukkede noget af den samme fornemmelse fra tredserbilledet op igen. Hele familien blev med hver deres kropsudtryk til en enhed af den samme charmerende legende stemning, som parret engang bar med sig på en gade i Frankfurt.

Det første jeg lægger mærke til er, at moderen står på samme måde i højre side, som dengang hun var datter på billedet med sømandsenken fra 1956 (2). Men behøver jeg ellers at gennemgå deres placeringer og holdninger person for person? Jeg tror, at der har været eksempler nok gennem kapitlet til at give mulighed for at se billedet grundigt igennem og selv opleve, gætte og vurdere. Alligevel kan jeg ikke dy mig for at stille et par enkelte spørgsmål. Hvem står i midten, hvem rør ved hvem, hvem drejer sig mest mod de andre, og hvem breder sig mest, og hvad med kønsrollerne ...

Men husk at fotografier ikke kan afkodes direkte som forklaring på virkeligheden. De ender med at se ud, som de gør, i en slags dialog både med den fotografiske situation og årsager der har baggrund i en længere tidsperiode. Og beskueren selv, den tid, den situation, hvor billedet bliver betragtet, spiller også ind på oplevelsen og analysen. Fotografierne giver selv et stærkt visuelt indtryk, men vores indblik i billedet kan farves af de mundtlige eller skriftlige fortællinger, der til tider følger med.

Fotografierne kan derfor sno sig om virkeligheden eller ligefrem vise den omvendte verden. Jeg kan drillende nævne nogle eksempler, som ikke er møntet på de sidste fotografier. Den, der glædestrålende har fået placeret sig i midten på et gruppebillede, er måske den der føler sig mest uden for til daglig. Den, der mest tydeligt eller overdrevent tiltager sig rum og demonstrerer magtfuldhed, lider måske af underlegenhedsfølelse. Og det kan ske, at den kriseramte eller syge smiler tappert, mens situationens alvor tegnes i ansigterne på de nærmeste.

Så fotografierne kan lege kispus med vor analyse og vor søgen efter forklaringer med forbindelse til virkeligheden. Sandheden bliver sjældent serveret som lavthængende frugter, der er lige til at plukke. Nogle gange må frugterne samles op fra jorden og orm og råd skæres fra, og andre gange skal vi med møje på klatretur i træet og helt ud i de yderste grene, for at smage en bid af sandhedens frugt.

Kilder og baggrund

Artiklen bygger på et udvalg af emner fra bogen: "Gennem lys og skygger. Familiefotografier fra forrige århundrede til i dag". Forlaget Systime 1994. 264 sider, illustreret. (Evt. bestilling kan ske på telefonnummer 86 18 14 00).

Bogen er blevet til ud fra Johanne Maria Jensens Ph. d. studie i kommunikation og historie på basis af 13 private fotografisamlinger – flest fra Danmark, men også fra Norge og Island. Her behandles en lang række emner omkring fotografi og familiefotografi fra arrangerede atelierportrætter til flyvske snapshots og feriebilleder. Især fire slægtssamlinger med mennesker fra hver sit sociale miljø gennemgås, med billeder fra 1880erne til 1993. Til slut diskuteres forholdet mellem de private fotografier og det dramatiske pressefotografi. I bogen findes desuden henvisninger til yderligere litteratur om fotografi.

Med udbygningen af Det kongelige Bibliotek ved Københavns havnefront får Kort-og Billedafdelings enorme billedsamling væsentligt forbedrede publikumsfaciliteter. Et nationalt fotomuseum vil endelig blive oprettet, og forskningen i fotografiets historie, ikke mindst den danske, vil få frugtbare rammer. Artiklen er skrevet af førstebibliotekar, mag.art. Ingrid Fischer Jonge, der i sit speciale diskuterede den amerikanske fotograf Joel-Peter Witkins værk og 1980'ernes iscenesatte fotografi.



DEN NATIONALE BILLEDHUKOMMELSE

Billedmanipulation

Med 1980'ernes postmoderne vurderinger fulgte en radikal ændret opfattelse af fotografiet som sandhedsvidne. For hvordan kunne et fotografi være det autoritære vidne til verdens gang, når der samtidig var en person, der havde valgt, hvornår og hvordan billedet skulle tages? Ikke mindst den franske idéhistoriker og forfatter Jean Baudrillard havde netop påvist, at hvert individ havde sin egen fortolkning af, hvordan virkeligheden tog sig ud.

Enhver, som arbejder med fotografi som visuel dokumentation for en begivenhed, hændelse eller tilstand, skal derfor både forholde sig til fotografens og sin egen fortolkning.

Man er for alvor blevet klar over, at den fotografiske manipulation ikke blot består i de eksempler, som kendes fra de tidligere Østlande, hvor uønskede personer retoucheredes bort fra officielle billeder. Billedmanipulationen er langt mere raffineret og indledes allerede ved fotografens mange valg under optagelsesprocessen.

Lægges der så til, at den nye computerteknik kan mikse fotografier og føje elementer til eller trække andre fra, kan man tillige blive præsenteret for billeder, som er ren konstruktion. Reklameindustrien er godt i gang med denne computermanipulation, men hvad sker der, hvis pressefotografiet også kommer en tur igennem computeren? Vil det ikke blive pressefotografiets selvmord?

Under alle omstændigheder tvinger de nye erkendelser omkring fotografiet os til en kritisk læsning og til en billedlæsning, der ikke handler så meget om, hvad der ses på fotografiet, men

om hvordan fotografen har ønsket, vi skal se den virkelighed, han/hun har fotograferet.

Den franske semiotiker Roland Barthes hævdede i sin bog "Det lyse kammer", at det eneste, man kunne være sikker på med fotografiet var, at det afbildede havde eksisteret i den empiriske virkelighed. Men hvordan det havde eksisteret, stod mere uklart.

Fra at opfatte fotografiet som billeddokument, når der ses bort fra kunstfotografi, må det fremover anskues ud fra idéhistoriske perspektiver. Det er i det felt, fotografiet kan genvinde sin autoritet, og det er i den sammenhæng, det er væsentligt med en fotohistorisk forskning.

Fotohistorisk forskning

Vor hjemlige litteraturhistorie er glimrende belyst. Vor kunsthistorie, teaterhistorie og musikhistorie ligeså. Når det kommer til dansk fotohistorie, kniber det anderledes. Helt elementære spørgsmål som modernismens indflydelse på den fotografiske udtryksmåde i århundredets begyndelse henligger stadig ubesvaret. Hvilken portrættradition har vi her til lands eller hvad med landskabstradition?

Den nødvendige grundforskning mangler ganske enkelt omkring dansk fotografi, og det er kun gennem viden om de forskellige tiders billedsproglige udtryksmåder, vi bliver i stand til at foretage en kritisk læsning af det fotografiske billede.

Derfor skal grundforskningen stimuleres, og



Roger Fenton: "Valley of the Shadow of Death", 1855.
Kanonkugler efter et slag under Krimkrigen.

Det kongelige Biblioteks Kort-og Billedafdeling vil i fremtiden gøre sit til at intensivere dette arbejde.

Den nationale billedhukommelse på database

Kort-og Billedafdelingen rummer landets centrale billedsamling med henved 10 millioner enheder, hvoraf hovedparten er fotografier, men også grafik, tegninger, akvarel og forskellige reproduktionsteknikker indgår i samlingen.

Der er en støt voksende portrætsamling med langt over 80.000 danske som udenlandske portrætter og gruppebilleder. Der er en topografisk samling med dansk og udenlandsk materiale, en historisk samling, der vedrører store som små begivenheder i ind-og udland, en diversessamling, en række særsamlinger, en fotohistorisk

samling og en hel sektion for luftfotografi, der netop er blevet suppleret med 425.000 farvefotografier fra perioden 1986 til 1992.

Disse millioner af billeder repræsenterer landets billedhukommelse, og vil efterhånden som de bliver skannet, kunne søges via Det kongelige Biblioteks REX database.

Biblioteket har udviklet to katalogiseringsformater, et kuvertformat og et enkeltbladsformat. Den store billedmængde gør det nødvendigt med et forenklet katalogsystem til de mange enheder, hvorimod de museale samlinger katalogiseres med alle relevante oplysninger i enkeltbladsformatet.

For indeværende er der skannet små 10.000 billeder dels fra besættelsesårene 1940-45 dels fra særsamlingen Müllers Pinacotek, der i kobberstik fortæller om Danmarks og Norges historie frem til 1794, stukket efter forlæg af datidens bedste kunstnere.

Modsatte side:
 Maxime Du Camp:
*"Baalbeck. Colonnade
 Du Temple du Soleil,
 Syrien", 1849-1852.*

Edouard Baldus:
"Louvre", ca. 1855.

Specialcenter i "Diamanten"

Med arkitekterne Smith, Hammer og Lassens imponerende bygningsværk, som kulturminister Jytte Hilden døbte "Den sorte Diamant", får Det kongelige Bibliotek løst de alvorlige pladsproblemer, man har skullet leve med i mange år.

Når "Diamanten" står klar til indflytning på havnefronten, rykker Kort-og Billedafdelingen med over i nye lokaler, der byder publikum ganske anderledes behagelige arbejdsvilkår, end dem afdelingen kan tilbyde i dag.

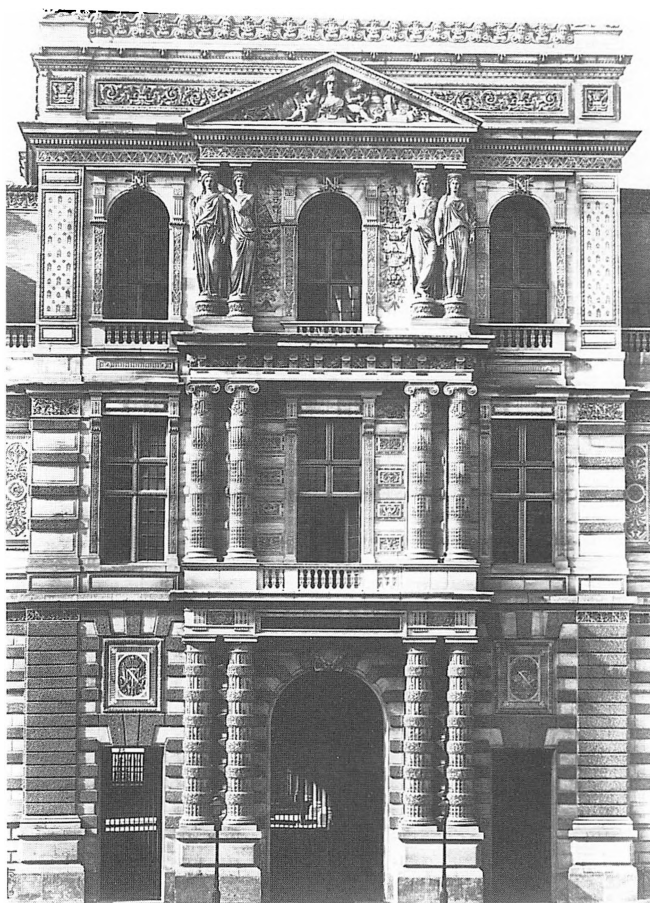
Der indrettes et specialcenter med en særlig læsesal, hvor der vil være adgang til litteratur om fotografi og til det originale billedmateriale i tilstødende nærmagasiner.

På læsesalen vil der desuden blive etableret et dokumentationsarkiv over fotografier, fotoudstillinger, fotofestivaler m.m. samt en avisudklipsamling. Dette arkivmateriale er under opbygning på baggrund af eksisterende materiale og vil blive et væsentligt arbejdsredskab for den fotohistoriske forskning. Det er af stor betydning, at der ét sted i landet findes et sådan dokumentationsarkiv, og det er hensigten, at indsamlingen skal blive systematisk, således at enhver fotografisk udstilling rundt om i landet, hvor der er produceret en pressemeddelelse, et ferniseringskort eller et katalog, vil kunne genfindes i Kort-og Billedafdelingens dokumentationsarkiv.

Afdelingens store negativsamlings vil man ligeledes kunne drage nytte af i forskningsøjemed. Af dette materiale kan bl.a. det store Elfelt-arkiv nævnes, ligesom negativ-arkiverne fra henholdsvis portrætfotografen Rie Nissen og dokumentarfotografen Holger Damgaard.

Ikke mindst hos dokumentarfotograferne kan man sammenligne negativmateriale med billedkunstnerens skitseblok, hvor tanker og hastige synsindtryk hurtigt omsættes til visuel form. En enkelt optagelse hos en dokumentarfotograf behøver ikke at have været tænkt som andet end et visuelt notat eller en studie, hvor en idé afprøves. Men man kan også følge fotografens vej mod det endelige billede gennem flere optagelser og derigennem få en indsigt i fotografens arbejdsmetode.

Da langt fra alle negativer i sin tid er blevet kopieret, ligger der desuden et ukendt billedma-





*Kirsten Klein:
"Næstelsø Fredskov",
1970.*

teriale, som kan have stor værdi i en kulturhistorisk eller personalthistorisk sammenhæng.

Nationalt fotomuseum

I "Diamanten" ved havnefronten får Det kongelige Bibliotek endelig udstillingsfaciliteter til det længe planlagte fotomuseum. Der er projekteret med et areal på 300 m² til særudstillinger og et mindre udstillingsareal til den permanente samling.

I mange år har man diskuteret oprettelsen af et nationalt fotomuseum på baggrund af Kort- og Billedafdelingens fotohistoriske samling, der ikke mindst skyldes tidligere førstebibliotekar ved Kort- og Billedafdelingen, nu afdøde Bjørn

Ochsner. Efter hans tiltrædelse i 1944 indledtes en massiv indsamlings af fotografi i dets mange genrer, og han plæderede i årevis for oprettelsen af et nationalt fotomuseum.

I 1984 gav kulturministeriet ideen sin principielle tilslutning. Dengang opererede en af kulturministeriet nedsat arbejdsgruppe med tanken om at flytte museet til lokaler i en gammel kaserne ved Kronborg i Helsingør.

Af forskellige grunde strandede projektet, hvilket man ikke ganske kan begræde, da løsningen med udstillingsfaciliteter midt i den indre by er langt mere attraktiv.

De udstillinger, det nationale fotomuseum vil arrangere, tager naturligt nok udgangspunkt i den faste samling, ligesom der vil blive vist udenlandske udstillinger funderet i det klassisk

moderne fotografi, i samtidsfotografiet og i det historiske fotografi.

Der vil blive tale om udstillinger, som dels vil afdække fotografiets historie, dels vil forholde sig til billedet som erkendelsesmiddel.

Den fotohistoriske samling

Det er en udbredt opfattelse, at Kort- og Billedafdelingens fotohistoriske samling udelukkende består af ældre fotografi fra det 19. århundrede.

Men Bjørn Ochsner tog et afgørende initiativ til, at også moderne fotografi blev erhvervet til samlingen. Således er dansk fotografi repræsenteret i en ubrudt linje fra 1839 og frem til i dag. Også internationalt fotografi fra det 20. århundrede er repræsenteret med markante punktnedslag.

Det er ligeledes Bjørn Ochsners fortjeneste, at man i tide sikrede sig i dag ubetalelige fotohistoriske værker. Af meget betydningsfulde værker kan nævnes den engelske fotograf Roger Fentons serie fra Krimkrigen i 1855, hvor samlingen bl.a.

har "Valley of the Shadow of Death". Ligeså skal nævnes englænderen William Henry Fox Talbots fotografisk illustreret bog "The Pencil of Nature" fra 1843.

Det er mindre kendt, at der i samlingen også findes Maxime Du Camps samlede udgivelse med originalfotografier fra Mellemøsten fra perioden 1849 til 1852 og endda komplet, ligesom en række af franskmændens Edouard Baldus' fotografier fra Louvre taget omkring 1855.

Fra vort århundrede kan nævnes værker af August Sander, Albert Renger-Patzsch, Henri Cartier-Bresson, Cecil Beaton, Fay Godwin, Paul Graham og Nick Waplington. Derudover rummer samlingen dansk fotografi, og en forskning i dette materiale vil uden tvivl bringe nu ukendte navne og hidtil oversete fotografiske værker frem i lyset.

Det fotografiske billede

Mange fotografier indgår jo i vidt forskellige sammenhænge, hvor deres fortælling ændrer karakter afhængig af den kontekst, de præsenteres i. Det samme fotografi kan således optræde



Nicolai Howalt, fra serien: "Anders og Julius", september 1994.



*Nick Waplington:
"Nottingham,
Nordengland", 1991*

som kunst på en gallerivæg og samtidig indgå som et reklamebillede eller en bogillustration. Historien er rig på eksempler, hvor et fotografi først har været brugt som et pressebillede og siden endt på et fotomuseum. I modsætning til andre billedskabende medier kan samme fotografi bevæge sig mellem to væsensforskellige poler, mellem billedet som dokument og billedet som kunst. Nogle fotografier er tænkt som kunst, andre bliver det med tiden og andre igen bevæger sig aldrig bort fra dokumentet.

Kort- og Billedafdelingens millioner af fotogra-

fier placerer sig i hele spektret mellem de to poler. I det store billedarkiv findes mange fotografier, som med tiden er blevet enestående ved deres sjældenhed eller åbenbare billedmæssige kvaliteter. Den fotohistoriske samling og Kort- og Billedafdelingens øvrige billedarkiv vil derfor i fremtiden komme til at leve i et tæt symbiotisk forhold. Sådan har det for så vidt altid været. Det nye er blot, at det fremover vil blive anderledes synligt.

DA FOTOGRAFIET VANDT IND PÅ PORTRÆTMALERIET

Hvad skete der egentlig i portrættets verden, da fotografiet slog igennem? Portrætproduktionen dominerede længe fotografiet og man har ofte påstået at fotografiet stort set udraderede de ældre portrætteknikker. I virkeligheden tog det årtier, inden fotografiet var helt etableret. Processen medførte en nyorientering for de ældre teknikkers udøvere og bagslag for det nye medies "guldgravere".

Fil.dr. Solfrid Söderlind har skrevet afhandlingen "Portrættbruk i Sverige 1840-1865" med udgangspunkt i samspillet mellem portrættørerne og de afbildede, og rapporterer her om fotografiets ankomst på det svenske portrætmarked.

Så hurtigt som det dengang var muligt for en nyhed at spredes over sø og land, spredtes budskabet om daguerreotypiets fremkomst. I året 1839 betød det næsten tre ugers forsinkelse, før indbyggerne i de nordiske hovedstæder kunne læse i aviserne om, hvad der var sket i Paris. I løbet af 1839 blev der nok trykt mange artikler om opfindelsen i den nordiske presse, men det meste var oversatte artikler, da man ikke havde adgang til førstehåndsinformation. En beskrivelse af daguerreotypiets kemiske proces blev først offentliggjort syv måneder efter at nyheden om opfindelsen var bekendtgjort, og de få nordboer der befandt sig i Paris, skrev om deres indtryk i personlige breve, men ikke til pressen.

Det varede imidlertid ikke længe før en mere udførlig forklaring på fænomenet var tilgængelig. Fire måneder efter offentliggørelsen af opfindelsen, nemlig i august 1839, var Louis J.M. Daguerrés (1787-1851) egen håndbog blevet oversat til fem sprog; Først og fremmest til engelsk og tysk, men også til dansk, spansk og svensk. Man kan således med rette hævde, at to nordiske lande var med helt fremme i accepten af fototeknikken.

Der findes en gammel forestilling om at de nordiske lande, og i særlig grad Sverige, reagerede langsomt og var langt bagefter Centraleuropa i deres accept af nye opfindelser. Denne tese er imidlertid ikke gyldig i dette tilfælde. Beredviligheden til at acceptere den ny teknik fandtes

ikke blot i en opmærksom presse- og forlagsverden, men det kan også fastslås, at der i Danmark blev gennemført fotografiske eksperimenter allerede i efteråret 1839, og i Sverige så snart lyset begyndte at vende tilbage sent på vinteren 1840. Rapporter om de tekniske fremskridt aflagdes løbende til den videnskabelige verden, og ligesom i Frankrig viste repræsentanter for "De skønne Kunster" interesse for fotografiet allerede i løbet af de første år. I Sverige fandt den første



Solfrid Söderlind

“Kammarrättsrådet Carl Leonard Kinmansson”. Daguerreotypi monteret i medaljon 1847. Konstakademiet i Stockholm. Foto: Statens konstmuseer.



udstilling af daguerreotypier således sted i februar 1840 på det eneste offentlige kunstmuseum i landet, nemlig Kungliga Museet på Stockholms Slott.

Billedkunsten og fotografiet

Ligesom i resten af Europa var forbrødringen mellem teknik og videnskab på den ene side og kunsten på den anden snart overstået. Billedkunstens repræsentanter blev hurtigt indbyrdes uenige. Det førte til en ekstremt spaltet holdning til fotografiet (en holdning som vi siden med megen møjle har forsøgt at udrydde, uden at det helt er lykkedes). Det er umuligt at sige helt nøjagtigt, hvornår denne uenighed opstod i Sverige, men der findes dog antydninger. Blandt bilagene til protokollen fra det svenske konstakademi fandt jeg et dokument fra august/september 1843, hvori akademiet principielt tager afstand fra at støtte daguerreotypien. Pastelmaleren Pehr Lindbergh fik afslag på sin ansøgning om midler til at uddanne sig i daguerreotypering. Afslaget blev begrundet med, at man ikke kunne se nogen sammenhæng mellem daguerreotypien og den frie kunst, “hvars helgedom egentligen står öppen för snillet i förening med

lyckliga naturanlag och grundliga studier”.

Det er muligt at konstakademiets repræsentanter var klar over, at det nye medies status blev debatteret rundt om i Europa, og at man der satte spørgsmålstejn ved fotografiets kunstneriske værdi.

Det var i hvert fald en beslutning med store konsekvenser. Når de akademitilsluttede kunstnere fremover anvendte fotografiet som hjælpemiddel og forlæg, kunne de ikke uden videre indrømme, at de var afhængige af det nye medie, og de kunne heller ikke indrømme, at mediet besad iboende kunstneriske muligheder.

Med sin beslutning bidrog akademiet til fotografiets uklare og truende position i billedets verden. Mange kunstnere anvendte imidlertid helt ubekymrede fotografiet som forlæg, som i en del tilfælde er videregivet til efterverdenen. For andre kan fotografiet til gengæld siges at have været “skelettet i skabet”, et forlæg de anvendte uden at indrømme det.

I denne sammenhæng er landskabsmaleren Marcus Larsson et særtilfælde. Han udstillede sine malerier i Konstakademiet i Stockholm i 1857 sammen med 100 aftryk på papir af de samtidige pariserfotografer Gustave Le Gray og brødrene Bisson. Øjensynligt var det Larsson selv, der tog initiativet til udstillingen, og ikke Konstakademiet. De franske fotografer udstillede som selvstændige kunstnere. Jeg har ikke kunnet finde oplysninger, der påviser om Larsson selv udstillede fotografier, der havde tjent ham som forlæg.

Fotohistorikerne har ofte citeret den franske maler Paul Delaroche, som da han første gang (i 1839) så et daguerreotypi skal have sagt: “Hermed er maleriet dødt”. Det var derfor naturligt at både kunstkritikere og kunstnere – for at afværge spådommen – allerede tidligt brugte argumentet, at fotografiet var en mekanisk afbildning af naturen og derfor ikke kunne være kunst.

I praksis var det imidlertid umuligt at benægte det fotografiske billedes muligheder. Delaroches udtalelse indeholder en særlig pointe, som kan beskrives med den svensk-engelske fotograf Henry B. Goodwins ord i “Nordisk Tidsskrift for Fotografi”, 1918: “Spørgsmålet om ‘fotografi kan være kunst’ bør besvares med modspørgs-

målet 'bør ikke en kunst, som i sit væsen er fotografisk eller en afstøbning af naturen, kaldes fotografi?' Datidens billedkunst var præget af en medfødt naturalistisk stræben, hvis mål faldt sammen med det fotografiske billedes egenskaber. Netop derfor var det belejligt for kunstakademierne at tage afstand fra noget der, i det mindste i princippet, truede med at overflødiggøre kunsternes arbejde.

Forskning i fotografiet

Problemet bekymrede dog ikke menigmand. I Sverige, ligesom i alle andre lande, domineredes daguerreotypiens første årti helt af portrætbilledet. De blev dog ikke bestilt af menigmand, men af relativt velbærgede borgere uden klare meninger om billedernes kunstneriske værdi. I begyndelsen var der kun et lille marked for de fotografiske portrætter, grundet de høje priser.

Ældre kunsthistorisk forskning beskriver ofte i fejende vendinger mødet mellem det tidlige portrætfotografi og den ældre portrætkunst uden i nævneværdig grad at interessere sig for fakta. En meget udbredt opfattelse har været, at fotografiets gennembrud ganske enkelt medførte dødsstødet for portrætkunsten.

Andre forskere, begyndende med Gisèles Freunds banebrydende, socialhistoriske analyse af fotografiets gennembrud i Frankrig ("La photographie en France au dix-neuvième siècle", 1936), har efterhånden givet os en mere nuanceret fremstilling af forløbet. Senere arbejder som fx Aarons Scharfs "Art and Photography" (London, 1968) påviser bl.a. gennem udstillingsstatistik, de engelske miniatureportrætmaleres stærkt vigende produktion. Efter Scharf er der udgivet en omfattende litteratur om dette emne, navnlig i de engelsktalende lande. Der er derfor grund til at studere begivenhederne også på vore breddegrader, for at kunne få et helhedsbillede af den tidlige portrætfotograferings udbredelse og dens betydning for det etablerede portrætmarked.

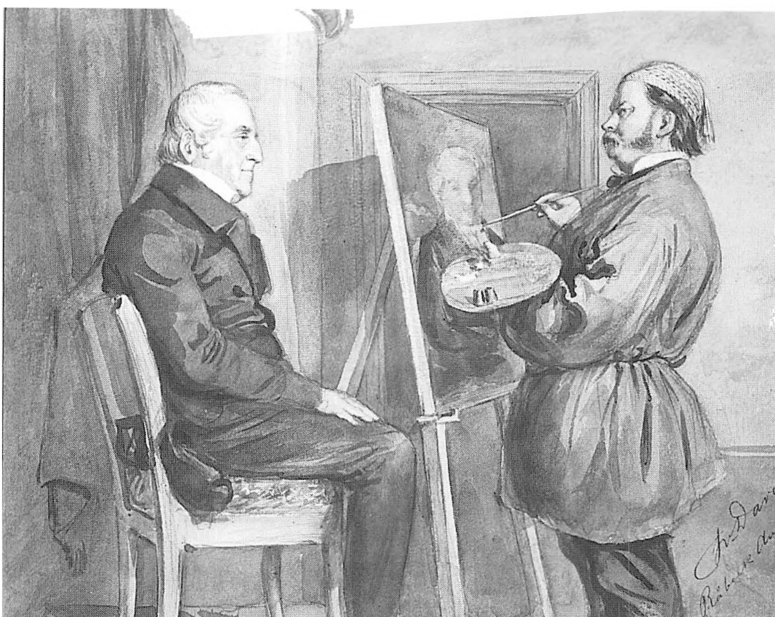
For Sveriges vedkommende har fysikeren og fothistorikeren Helmer Bäckströms forskningsindsats, fra slutningen af 1910'erne og nogle årtier frem, givet os en god forståelse af,

hvorledes nyheden om fotografiet og den fotografiske teknik spredtes udover hele Sverige. Herigennem har vi også fået meget at vide om fotografernes atelierer og deres etablering.

Der findes gode muligheder til at sammenligne med de øvrige nordiske lande, gennem nationale forskningsindsatser af Bjørn Ochsner (Danmark), Sven Hirn (Finland) og Roger Erlandsen (Norge) og andre. Det tidlige fotografis forhold til billedkunsten og portrætmarkedet som helhed og til portrætbestillerne i særdeleshed, har jeg derfor haft gode muligheder for at studere med baggrund i den fothistoriske forskning i Norden, som er domineret af teknik- og innovationsstudier på den ene side, og de professionelle foretagsomhed på den anden.

*"Jenny Lind".
Daguerreotypi af
William Edward Kilburn
1848. Musikmu-
seet i Stockholm.
Foto: Statens musik-
samlingar.*





“Uno Trolli målar N.A. Silfverschiöld 1859”. Akvarel af Fritz von Dardel. Privat eje. Foto: Statens konstmuseer.

Konkurrencen mellem portrættørerne

En sammenligning med Europas øvrige lande viser, at Danmark og Sverige var meget tidligt ude med faste atelierer. Allerede i løbet af sommeren 1841, kort tid efter at det første atelier var oprettet i London, åbnedes der et atelier i Stockholm af en akademiker fra Uppsala, Johan Adolf Sevén. Året efter fulgte Mads Alstrup i Kongens Have i København. Der var mange store og mellemstore byer i Europa, der måtte vente meget længere på deres eget atelier, og som derfor i mellemtiden måtte nøjes med omreisende fotografer.

I mere end 15 år konkurrerede omreisende fotografer med de bofaste atelierer i de nordiske lande, inden de fastboende helt overtog markedet. Deres forskellige “markedsandele” lå på forhånd næsten fast, da landdistrikterne, ikke mindst i det meget tyndtbefolkede nordlige Skandinavien og Finland (for slet ikke at tale om Island!), ikke kunne forsørge bofaste atelierer, før priserne var faldet så meget, at de fleste havde råd til et besøg hos fotografen.

En anden sammenligning, nemlig mellem de fotograferende og de malende portrættørere, viser tydeligt, at portrætfotograferne var en minoritet i Stockholm i de to årtier fra 1841 til 1860. Gennemsnitlig eksisterede der kun to til tre fotogra-

fer, mens antallet af malende og tegnende portrættørere i samme tidsrum udgjorde ca 20! Sidstnævnte antal giver anledning til eftertanke; den svenske hovedstad var i virkeligheden overforsynet med portrættørere. Konkurrencen kom således først og fremmest fra deres egen gruppe, ikke fra fotografernes.

At så få billedkunstnere blev fotografer er nok specielt for Sverige. Det har ellers sædvanligvis været antaget, at en stor del (fra ca. en tredjedel til op imod halvdelen) af fotograferne havde en baggrund som billedkunstnere af en eller anden slags. Årsagen hertil kan være, at der ikke fandtes arbejds- og etableringsmuligheder for flere portrætfotografer, ud over de der allerede er nævnt. Det er derfor typisk, at de billedkunstnere, der havde svært ved at forsørge sig selv på grund af den stærke konkurrence indenfor deres egen faggruppe, valgte at kombinere deres erhverv med andre professioner. Det var almindeligt og mere økonomisk realistisk at påtage sig andre opgaver som for eksempel at være lærer, end at flirte med fotografiet.



*“Karl XV i kröningsdräkt”.
Visitkortsfotografi
(9 x 6 cm) af Mathias
Hansen maj 1860.
Kungens samlingar,
Bernadottebiblioteket.
Foto: forfatteren.*

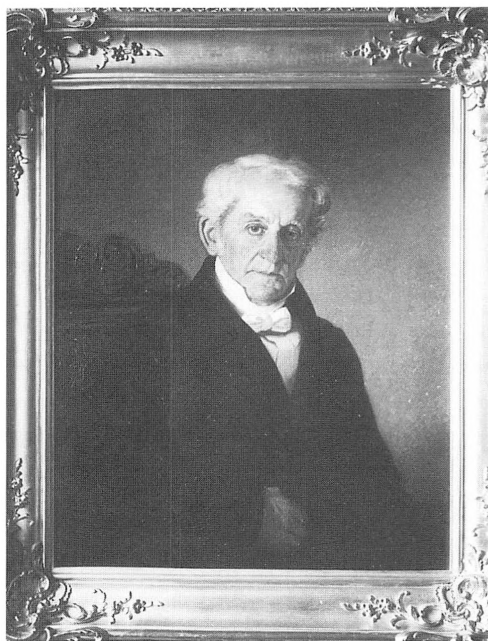
Fotografiets langsomme accept hang uden tvivl sammen med de høje priser. Det kostede ganske vist kun en tredjedel eller en fjerdedel af, hvad et tegnet portræt kostede, men det var stadig for meget til at lokke en bred bestillerkreds til. En anden årsag var formodentlig træghed og slendrian hos de bestillere, der trods alt fandtes. Den begejstring, som man fornemmer i den franske presse kort efter daguerreotypiens fremkomst og i de følgende år, savnes stort set i det svenske pressemateriale, der prægedes af saglighed, forbavselse og kun en gang imellem af en vis beundring for fotografiernes nøjagtighed.

Det portrætbestillende publikums reaktioner tyder på, at denne saglighed også smittede af på dem. Jeg tænker her dels på, at behovet i Stockholm for portrætfotografering var så ringe at der, som sagt, kun var eksistensgrundlag for to-tre fotografiske forretninger helt frem til 1860, dels på at publikum opretholdt dets gamle vane med helst at bestille portrætter hos de malende og tegnende portrættører frem til omkring dette tidspunkt.

Visitkortfotografiet – fotografernes storhed og fald

Det var ikke før, at det såkaldte visitkortsfotografi blev lanceret i Stockholm, at situationen forandrede sig, men så skete det også med stor hastighed. Bäckström fandt i sin gennemgang af Stockholmer-pressen annoncer fra juli 1860, der for første gang omtaler visitkortfotografiet. Jeg har i Bernadotte-bibliotekets billedarkiv fundet visitkortfotografier af Karl XV fra maj 1860. Det er de ældste, jeg har kunnet finde i Sverige. Hen på sensommeren 1860 ekspanderede det fotografiske portrætmarked voldsomt.

De kongelige regnskaber fra 1860'ernes første år giver os et godt billede af hændelsesforløbet. Den første hoffotograf, nordmanden Mathias Hansen, indtog en særstilling som portrætfotograf og leverede løbende visitkortfotografier, ofte et par hundrede af gangen og sammenlagt flere tusinde om året. Hvert år tilkom der nye fotografier, som leverede til kongehuset – 1859-65 benyttedes 12 Stockholms-fotografier, foruden et antal udenlandske atelierer.



“N.A. Silfverschiöld”.
Oliemaleri af Uno
Trolli 1859. Privat eje.
Foto: Statens konstmuseer.

Til at begynde med havde fotografierne gyldne tider; materialeomkostningerne var små, og priserne på fotografier var meget høje. Nettogevinsterne var så store, at stadig flere lod sig lokke til nyetableringer. Dette fænomen opstod i næsten alle lande i sammenhæng med visitkortfotografiets opkomst. Allerede i 1861 var der opstået så mange nye atelierer, at prisen på visitkortfotografier begyndte at falde. I dette år var den mest almindelige pris en (svensk) rigsdaler pr. styk, men også i nogle tilfælde så lidt som 75 øre. I 1865 var prisen faldet til 50 øre, og det er på dette kritiske tidspunkt, krisen opstår. Alt for mange havde kastet sig ud i legen. Nærmere bestemt fandtes der 65 fotografier med eget atelier. Det var alt for mange, når man betænker, at Stockholm kun havde 100.000 indbyggere. Med faldende priser blev lønsomheden mindre, og et utilstrækkeligt publikumsunderlag tvang atelierer efter atelier til at lukke. Ti år senere var antallet kun 37. De personlige nederlag og tragedier, som gemmer sig bag disse tal, kan vi kun ane.

Malere i visitkortets skygge

Hvad skete der med de malende og tegnende portrættører, som i disse år fortsatte i deres erhverv? Hvis vi går ud fra teorien om at foto-

grafiet udraderede de ældre portrætteknikker, burde det være svært at finde sådanne portrætter efter 1860-61. Hvis teorien ikke holder, så bør det ikke være muligt at fastslå en klar nedgang i al ikke-fotografisk portrætproduktion i den bevarede portrætbestand.

Vedrørende dette spørgsmål er det Svenske Portrættarkivs dokumentation til en vis hjælp. Arkivet har desværre ikke en systematisk oversigt over portrætter, som er kommet til efter 1850, men der findes alligevel et rigt materiale fra den anden halvdel af 1850'erne. På grundlag af dette materiale kan man, som kunsthistorikeren Boo von Malmborg har gjort det, gøre rede for hvilke portrættører der var aktive i 1860'erne.

“Maria Röhl (1801-1875), portrættegner i Stockholm”. Visitedkortfotografi fra begyndelsen af 1860'erne.

Konstakademiet i Stockholm. Foto: forfatteren.



Hans materiale er inddelt efter regenter, i dette tilfælde Karl XV's regering 1859-1872. Det fremgår heraf, at der i Stockholm eksisterede omtrent lige så mange portrætmalere som tidligere, nemlig ca. 20, men deres kunstneriske profil var anderledes end før. De havde oftest udenlandske studier bag sig, og de beskæftigede sig meget med andre motivområder. Portrætterne var altså bare en del af deres virksomhed. Der fandtes færre portrættere, såvel som færre miniaturemalere.

Balancen mellem de ældre portrætteknikeres repræsentanter forskydes med andre ord i årene omkring 1860. Eksakte tal kan ikke angives på grund af portrættørens tilbøjelighed til at skifte mellem de forskellige billedkunstneriske opgaver, og delvis også på grund af at et ukendt antal amatører tidvis var meget aktive som portrættører. De kongelige regnskaber indeholder imidlertid tilstrækkeligt materiale vedrørende portrætbestillinger til, at vi kan præcisere beskrivelsen noget.

Af arkivalierne fremgår det nemlig, at portrætmaleriet og miniaturemaleriet ikke led samme skæbne, skønt begge teknikker hørte hjemme i kulturen hos de højere sociale lag. Kongehuset fortsatte ganske vist med at bestille malede portrætter, både i stort format og miniatureformat, men bestillingerne på miniaturemalerier faldt og blev i hovedsagen leveret til en og samme person, måske fordi de betragtedes som en økonomisk støtte til kunstneren. Den pågældende kunstner arbejdede desuden i flere tilfælde med fotografiske forlæg.

Det vigende marked for miniaturemalerier var uden tvivl en direkte følge af portrætfotografiets udvikling. Det var ligheder i funktion og format der gjorde, at fotografiet kunne overtage miniaturemaleriets rolle, både som gave og som personligt minde, men med betydeligt lavere omkostninger. Den lille kundekreds, som miniaturemaleriet tidligere havde haft, kunne på denne måde udvides kolossalt, men kun ved at lade fotografiet erobre magten. Miniaturemaleriet overlevede ganske vist endnu i nogle årtier, men i en endnu mindre kreds og med kongehuset som den mest trofaste støttepille.

Fotografiet kunne derimod ikke vinde over maleriet på lærred, når det gjaldt format, farve,



“Fotografklubben i Stockholm 1863”. Albuminfotografi, formodentlig af Mathias Hansen. Fotografiska museet i Moderna museet, Stockholm. Foto: Statens Kunstmuseer.

pragt, holdbarhed og materialeegenskaber. Den private kundekreds mindskedes, men de offentlige institutioner forblev trofaste over for oliemaleriet. Derfor overlevede portrætmaleriet visitkortfotografiet uden større mén, end en krøllet habit og en smule forskrækkelseshikke.

Et personligt vidnesbyrd

Som alle store begivenheder oplevedes fotografiets udbredelse på portrætmarkedet meget forskelligt, afhængig af udgangspunktet. En både personlig og udførlig redegørelse fandt jeg i Göteborgs Universitetsbibliotek, som opbevarer portrætmaleren Pehr Södermarks breve. Södermark var andengenerations portrætmaler og led muligvis under, at han aldrig opnåede sin fars berømmelse. Han havde dog, fra slutningen af 1840'erne og fremover, en stor og trofast kundekreds i Mellemsverige. Efter at været flyttet fra Göteborg til Stockholm i 1858 løb han ind i problemer på grund af at der, som nævnt ovenfor, allerede fandtes alt for mange portrætmalere i hovedstaden. Efter at have overvejet tingene i nogle år, reagerede han i efteråret 1860 på visitkortfotografiets succes og skriver i januar 1861, at han tænker på at blive fotograf. En uddannelse var nødvendig for at kunne begynde på en

“portrætfabrik”, som han foragteligt kalder visitkortfotografernes virksomhed, men Södermark kom aldrig i gang med sine planer. I stedet lykkedes det ham at hutle sig igennem som tegnelærer, indtil han igen kunne leve af sit portrætmaleri. I 1878 skriver han: “I de seneste seks år har jeg haft fuldt op at gøre med portrætbestillinger og maler flittigt hele dagen lang. Som følge heraf er min økonomi forbedret. Jeg har ingen gæld og er uafhængig”.

Södermarks historie beskriver en tilfældig kunstners krise i visitkortmaniens år. Han klarede krisen, men der fandtes andre, som ikke holdt ud, fordi de blev bange for det nye medias stigende popularitet. Slutresultatet blev dog det samme som vi har set mange eksempler på senere: Et nyt medie stabiliserer sig gradvist, og det gamle lever videre parallelt med det nye, men på en anden måde end før.

Kilder og litteratur

Alle kilder der nævnt i teksten, såvel som de forskere og den litteratur, der omtales, findes udførligt omtalt i min afhandling: “Portrættbruk i Sverige 1840-1865. En funktions- og interaktionsstudie”. Stockholm: Carlsson, 1993. Artiklen er oversat af Kurt Hartogsohn.

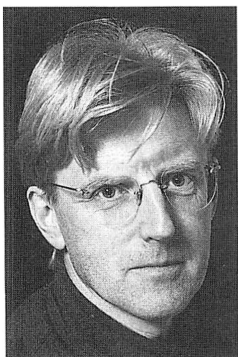
PAS PÅ, NU TA'R JEG FRA HULLETT

—OM ETABLERINGEN AF FOTOGRAFIET I NORGE

De første reaktioner på fotografiet tillagde opfindelsen mange muligheder og egenskaber. Det historiske forløb blev imidlertid sådan, at den kun tillod kommerciel udnyttelse af et aspekt af opfindelsen. På dette aspekt blev en profession grundlagt, nemlig fotografens.

På redaktionens opfordring redegør Roger Erlandsen for etableringen af den fotografiske profession i Norge. Etableringen har klare paralleller i andre lande.

Erlandsen er førsteamanuensis og leder af Sekretariatet for Fotoregistrering i Norge. Han har skrevet afhandling om fotograferne i Bergen 1840 – 65.



Aragos tale den 7. januar 1839 i det franske Videnskabernes Akademi, hvor han for første gang offentliggjorde Louis J. M. Daguerres (1787-1851) opfindelse, blev hurtigt offentligt kendt. Allerede den 4. februar trykte "Den Constitutionelle" i Christiania nyheden.

Den franske kunstkritiker Jules Janin (1804-1874) spillede en vigtig rolle i promoveringen af opfindelsen. Hans artikler blev hurtigt oversat og trykt bl.a. i skandinaviske aviser og tidsskrifter. Som en af de første, der fik set den nye billedtype, skrev han begejstret:

"Han/Daguerre/vilde ... tvinge Solen, dette Verdensøie, til at være virksom Arbejder under Mesterens Befaling og Anordning – sandelig, den selsomste, sværeste og utroligste Opgave, et Menneske kunde ville løse i vore Dage. Dampmaskinens Opfinder bliver ved denne nye Opfindelse trængt tilbage i anden Classe."

For Janin er der ingen modsætning mellem daguerreotypiets evne til en nøjagtig gengivelse og dens mulighed for – via detaljer – at skabe indtryk af helheder. Heller ikke den nærliggende – og senere så dominerende – fokusering på det tekniske, fandt grobund hos ham. Det er kunstneren bag teknikken, som er det afgørende.

Janin gav følgende sammenfatning af daguerreotypiets muligheder sammenlignet med billeder lavet af menneskehånd:

"Ingen hånd kan tegne som solen tegner, intet menneskeligt blik kan trænge så dybt ind i disse

masser af lys og skygge...det drejer sig om den mest delikate, fine og fuldkomne gengivelse som det er muligt for den menneskelige og guddommelige evne at opnå.”

Det, som kendetegner de første tekster om fotografi, er ikke bare nærhed og spontanitet, men også det totale perspektiv, som fotografiet blev set i lyset af. Det er her alt sammen; teknikken og kunsten, mediefilosofien, videnskaben samt økonomiske og æstetiske aspekter. Det er tydeligt, at man har opfattet det skelsættende i opfindelsen og stræber mod at få den passeret ind i tankeverdenen. De professionelle interesser kom imidlertid hurtigt ind i billedet og det interessante totalperspektiv forsvandt.

Der fandtes imidlertid også kritiske røster. En avis i Leipzig skrev:

“At ville holde fast på flygtige spejlbilleder er ikke bare en umulighed, som indgående tyske undersøgelser har vist, men selve ønsket om at ville noget sådant er blasfemisk. Mennesket er skabt i Guds billede, og Guds billede kan ikke fastholdes ved hjælp af en menneskelig maskine. Den guddommelige kunstner kan højest vove at gengive de guddommeligt-menneskelige træk på sit genis højeste befaling – i den himmelske inspirations øjeblik, i sine mest benådede øjeblikke, og uden nogen som helst maskinel hjælp.”

Norges første fotograf – Hans Thøger Winther

I tiden mellem offentliggørelsen af Daguerres opfindelse den 7. januar 1839 og afsløringen af hans metode den 19. august, blev der gjort flere forsøg på at afsløre hemmeligheden. En af dem, som blev inspireret af Daguerre til at starte egne fotografiske eksperimenter, var nordmanden Hans Thøger Winther.

Winther (1786-1851) blev født i Thisted, som søn af toldkasserer T.N. Winther. Familien flyttede i 1801 til Christiania, hvor Winther aflagde juridisk embedseksamen i 1806. Efter at have praktiseret nogle år som advokat i Christiania, gled Winther mere og mere over i forlagsvirksomhed.



Fra hans presse kom der en strøm af tryksager, alt fra de første norske, kunstnerisk udsmykkede bøger til litografiske prospekter og tidsskrifter. Bl.a. udgav han Norges første illustrerede blad; “Norsk Penning-Magazin”, som udkom i årene 1834-42. Tidsskriftets undertitel: “Et Skrift til Oplysning, Underholdning og Nyttige Kundskabers Udbredelse” kan stå som en beskrivelse af Winthers virke som forlægger. På dette område fik han da også sin største betydning som en af grundlæggerne og dominerende formidler af den gryende norske nationale bevidsthed. Winther havde et vågent blik for tidens strømninger og var en stor kunst- og musikelsker.

Om baggrunden for sin interesse for fotografi skrev han:

“Da jeg første Gang, i en ung Alder, for nogle og fyrgetyve Aar tilbage, saae et Billede med al dets livlighed i et Camera obscura, opstod hos mig det Ønske at kunne fastholde det; men jeg

Stelzner: Mathilde Rasmussen. Ca. 1843. Daguerreotypi, Gamle Bergen Museum.



Bendixen: Familien Jürgensen. 1843. Daguerreotypi, Universitetsbiblioteket i Bergen.

antog dengang Opfyldelsen af dette Ønske for umulig. Efter mange Aars Forløb agtede jeg at lade lithographere en Samling af norske Prospecter, og lod mig til et saadant Øiemed i Sommeren 1826 forfærdige et Camera obscura af almindelig Konstruktion. Sommeren var usædvanlig skjøn...Fra ultimo Juli til ultimo September var Instrumentet opstillet i min have, og jeg betragtede ofte de forskjellige Billeder, som instrumentets forandrede stillinger fremkaldte. Efter nogen Tids Forløb blev det imidlertid ubenyttet og staaende i uforandret Stilling i mindst fire Uger. Da det henimod Slutningen af September begyndte at trække op til Regn, og denne virkelig indfandt sig, tog jeg Instrumentet ind og ved at aabne det fandt jeg deri et sandsynligviis af mine Børn indkastet Papir, hvorpå der havde været Bær, der havde farvet det og på dette Papir saae jeg, til min høieste Forundring, at det i Haven staaende hvidmalet Lysthuus havde afbildet sig.”

Offentliggørelsen af Daguerres opfindelse satte gang i Winthers fotografiske eksperimenter, bl.a. anskaffede han sig i løbet af sommeren 1839 et kamera fra “den duelige Optiker Bianki i Paris.”

På dette tidspunkt opnåede han også sine første resultater. Winther eksperimenterede frem for alt med 3 fotografiske teknikker, alle med papir som grundmateriale. Daguerrotypierne blev som bekendt fremstillet på forsøvede kobberplader. Winther beskrev sin metodes fordele på følgende måde:

- a) Billedene blir dannet på papir som er billig og lett å fatt på.
- b) Man slipper kjedelig platepussing og trenger i det hele ikke å være så påpasselig som ved Daguerres metode.
- c) Bildene er lettere å se og mer robuste.
- d) Man kan med letthet lage et ubegrænset antal kopier noe som kan være en stor fordel f. eks. når det gjelder Portrætter. Daguerres bilder er derimot unike.”

Den eneste fordel med daguerreotypiteknikken var ifølge Winther – at billederne blev dannet på en spejlblank overflade og dermed havde en større opløsning. Om sine opfindelser skrev han at de “vill være til Nytte for Kunst og Videnskab og skaffe mange Behageligheder for det selskabelige Liv.”

Moderne tanker

I forbindelse med de kendte fordele for fotografiet inden for kunst og videnskab, kom Winther ind på et område, tidligere kommentatorer ikke havde berørt:

“Hvor hyggeligt vil det ikke kunne være for en Familiefader, at kunne portrættere sig selv, sin Hustru, sine Børn og Venner, at erholde et Billede af sit Huus, sit Skib eller andre Gjenstande og kunne mangfoldiggjøre Disse? Han behøver blot at konvolutere den i et brev og med Posten sende den til fjernt boende Venner!”

Dette blev skrevet i 1842! Man lægger mærke til, at han foruden alle det moderne fotografis funktioner forudså amatørfotografen. Ja, hans eget perspektiv var netop amatørfotografens. Den professionelle fotograf var som bekendt endnu ikke indtruffet på arenaen. Baggrunden for hans refleksioner var hans egen praksis og eksperimenterne, samt udenlandske artikler. Det er ud fra dette, han gør sig sine tanker og ser de aktuelle muligheder.

Winther vægtede to elementer højt; det skulle være både billigt og enkelt at tage billeder. Hans kritik af Daguerres metode gik netop på at den var for kostbar og kompliceret. Winthers perspektiv var i alt hvad han gjorde demokratisk og oplysende. I sit arbejde tog han altid sit udgangspunkt i det nyttige og praktiske. Dermed blev han på en forunderlig måde bærer af modernitet, både når det gjaldt synet på fotografi og anvendelsen af det, jævnfør hans tanker om amatørfotografiet og anbefaling af billige kameraer fremstillet af pap!

Winthers intention var at udgive resultaterne af sine fotografiske eksperimenter i bogform. Bogen – på 64 sider og en litografi – udkom efter megen møje og besvær i maj 1845. Den havde titlen: “Anviisning til på trende forskellige Veie at frembringe og fastholde Lysbilleder på papir.” Bogen forhandlede både i Stockholm og København og udkom samtidigt i en tysk oversættelse.

Det almindelige syn på Winthers bestræbelser blandt nutidens fotohistorikere er, at han er en af de mange sub-opfindere som, inspireret af Daguerre, begynder at eksperimentere, når visse

resultater, men han er dog ikke banebrydende. Det er alligevel på sin plads at mindes ham i år, 150 år efter at han udgav den første selvstændige skandinaviske lærebog i fotografi.

Winthers ideer om fotografiet fik imidlertid ikke særlig historisk betydning, idet en speciel erhvervsgruppe, nemlig portrættørerne, tog Daguerres opfindelse til sig, fordi de i den mente at have fået det perfekte værktøj til at videreføre traditionen inden for deres fag. Kun daguerreotypiet kunne give den opløsning, portrættet fordrede. For portrættøren var det desuden ikke vigtigt at kunne producere et ubegrænset antal identiske kopier fra samme negativ, et billede var nok.

Miniaturemaleriet

Den danske kunsthistoriker Torben Holck Colting skrev i 1949 om udviklingen af miniaturemaleriet:

“I grove træk kan det siges, at miniaturemaleriet i 1750-årene og 60’erne var en hofkunst, og at den i 70’erne og 80’erne blev mondæn. Med 1790’erne fik kunsten et bredt publikum og en mængde underlødige malere, der for billige priser ophjalp det stigende behov i en mindre pengestærk kundekreds... Ingen kunst kunne udtrykke intimiteten som miniaturen. Den kunne bæres ved hjertet, skjult for profane blikke, den kunne skjules i hånden og nydes i ensomme stunder, den kunne indfattes i kostbare juveler, den kunne ligesom venskabet tie og tale, alt på de passende steder.”

Når vi taler om miniaturemaleriet, mener vi stort set altid portrætter. Det var denne tradition daguerreotypiet videreførte. Allerede i samtiden blev det anset som en demokratisering af portrættet, hvilket også kommer til udtryk i en artikel i “Morgenbladet” i Christiania fra juni 1844:

“Det er en stolt Opfindelse, Daguerreotypien. Naar det i gamle Dage var Adelsmænderne forbeholdt at anlægge Familiegallerier, så kan nu enhver Borger have et saadant, og det til en Priis, der langt fra ikke beløber sig til så meget, som et enkelt Billede kostede Fortidens Aristokrater; og det i Afbildninger, der i Troskab og Nøiagtighed indtil de mindste Detallier langt

Carl Neuperts Daguerreo- Attelier

i Høiesteretsadvokát Hjelm's Gaard, Raadhuusgaden No. 14, er aabent hver Dag fra Kl. 10 Formiddag til Kl. 3 Eftermiddag. Optagelsesprocessen varer ½ indtil ¾ Minut og bliver kun forhindret ved Regnveir. Priserne for Portraits ere fra 2 Spd. pr. Stk. og mere efter Sølvspladens Størrelse og Indfatningens Qualité. Naar En tager flere Portraits, finder Moderation i Priserne Sted.

Kun vellykkede Portraits leveres.

Hos DIrr. Bog- & Kunsthandlere Hoppe og de Coninck ligge Prøve-Portraits til behagelig Eftersyn. (De, som ønske optaget Grupper af flere Personer paa een Plade, anmodes ærbødig om muligt Dagen iforveien behageligst at underrette mig derom).

Carl Neupert.

Carl Neuperts Atelier for Daguerreotyp-Portraits

(efter Rochérs nyeste Methode, fixerede i Guld) er indtil videre aabent hver Dag fra Kl. 10 Formiddag til Kl. 4 Eftermiddag. Ny hjemkomne fortrinlige Sølvsplader af den anerkjendte bedste Fabrik i Paris sætte mig i Stand til at producere med Sikkerhed aldeles feilfrie og vellykkede Portraits.

NB. Den Mening, de Fleste have, at jeg kun ved Solskin kan optage Daguerreotyper, er aldeles feilagtig; Veiret har ingen Indflydelse paa Processen: den mørkeste Luft lægger ingen Hindring iveien for at producere de mest vellykkede Billeder, selv Regnveir hindrer kun forsaavidt det vilde genere, da Optagelsesprocessen skeer i fri Luft.

*Neupert annonce,
1844.*



*Selzner: Ukendt person.
Ca. 1855. Daguerreo-
typi, Gamle Bergen
Museum.*

overgaa Alt, hvad Malerens Pensel formaar at præstere.”

To tyske daguerreotypister besøger Norge

De første daguerreotypister var omrejsende, kun på den måde kunne de nå et marked for deres kunst. Et eksempel på dette var Carl Ferdinand Stelzner (1805-1894), en af de store daguerreotypister med atelier i Hamburg, som besøgte Christiania i august 1843. Han annoncerede med sine tjenester i Morgenbladet således:

“Undertegnede bekjendtgjør herved at han under sin korte nærværelse her i Byen om nogle Dage aabner sin Attelier for Daguerreotypi-Portræt. Portrætter blive (efter Daguerre hvis Undervisning jeg i Paris har nydt) foruden direk-

te Belysning af Solen paa det Fortrinligste udførte i nogle Sekunder. Til Udøvelsen af denne min Kunst er jeg forsynet med berømte voigtlænder-ske Apparater.”

Allerede to dage senere averterede han, at han havde åbnet eget atelier, at han fotograferede daglig fra kl. 11 til 16, og at han – afhængig af størrelsen - tog henholdsvis 3 og 4 speciedaler pr. billede.

Stelzner forlod Christiania 16. september, medpassager på båden til Hamburg var den berømte, norske violinist Ole Bull. Stelzners besøg havde vakt stor opmærksomhed. Digteren Henrik Wergeland skriver i “Lillehammer Tilskuer”:

“Daguerreotypisten Stelzner gjør med al sin Dygtighed brillante Affærer. Han kan næsten ikke overkomme alle Bestillinger... Hans Priser i vore svære Penge ere dog overdrevne... I Ulandet ere Prisene næsten en fjerdedeel billigere. For Udlendinger vedbliver Norge at være et sandt Canans Land.”

Stelzner havde studeret under Isabey i Paris og været en eftertragtet miniaturemaler i det store udland. Han indså tidligt daguerreotypiets muligheder, og åbnede atelier i Hamburg i 1842. Stor teknisk dygtighed, kombineret med hans baggrund som miniaturemaler gjorde, at han bragte daguerreotypiet op på et højere kunstnerisk niveau. Bare det faktum at en så berømt maler gik ind for daguerreotypiet, medvirkede utvivlsomt til at øge dets prestige.

Tirsdag 4. juli 1843 kom Stelzners modpol Carl Bendixen “Borger af Hamburg 20 år gammel” til Bergen, hvor han averterede til en kommende kundekreds.

Bendixen daguerreotyperede i Bergen november måned ud. Af et indlæg i “Bergen Stiftstidende” i august året efter, fremgår det, at Bendixens portrætter havde en “tung blyfarvet Tone” og at han i det hele taget ikke havde formået at overbevise det bergensiske publikum. Han kom således til at sande Wergelands ord om at Norge var “et sandt Canans Land” for de omrejsende daguerreotypister, her kunne han på fotografisk jomfruelig mark levere både dyrt og dårligt.

Udover i 1840’erne og 1850’erne fik Norge besøg af yderligere en række daguerreotypister.

Københavneren Carl Christian Wischmann (1819-1894) besøgte for eksempel landet årligt fra 1848, og han slog sig senere ned i Christiania. Marcus Selmer (1819-1900), som havde drevet apotek i Randers, åbnede atelier i Bergen i 1852. Han blev en af Norges mest betydningsfulde daguerreotypister. I denne periode faldt priserne jævnt, således at de omkring 1856 – tæt på afslutningen på daguerreotypiperioden – lå på ca. 1 speciedaler.

En ny social omgangsform – "visitten"

Dilemmaet for de bedrestillede i første halvdel af forrige århundrede var, hvordan man kunne kombinere den intime privatsfære med en mere åben social adfærd, og specielt: Hvordan kunne man knytte nye sociale bånd. I den offentlige sfære risikerede man at møde alle slags mennesker, personlige forbindelser kunne ikke uden fare knyttes her. Problemet var: Hvorledes kunne man knytte nye sociale kontakter, "udvide ens bekendtskabskreds", uden at risikere at gøre dette med uønskede personer, dvs. hovedsageligt med mennesker som stod under en socialt? En ny samværsform blev udviklet: Visitten.

Victor Chic(!) beskrev i bogen "Skik og Brug" funktion og regler for denne nye samværsform:

"Besøg (Visitt) er i Regelen det første Skridt til at bane Vej for en nærmere selskabelig Omgang... Det første Besøg sker oftest efter en Opfordring. Det tilkommer da den Person eller den Familie, til hvem denne Opfordring blev udtalt inden faa dage at gjøre den første Visitt, omkring Kl. 12 Middagen. Besøget bør ikke vare længre end ca. 15 Minutter. Det er upassende at tage Uret frem under Besøget. Genvisitt gjøres inden 8 Dage eller eventuelt den første "Modtagelsesdag"; gaar der lengre Tid hen, betragtes Besøget kun som en blot og bar Høflighed. Og med den Underforståelse at man ikke ønsker Bekendtskabet fortsatt."

André Adolphe Disdéri gør sin entre

Først da den fotografiske vådpladeproces blev indført hen i mod slutningen 1850'erne, blev det muligt at producere et ubegrænset antal billige fotografier på papir fra samme negativ, i en kvalitet og opløsning som kunne konkurrere med daguerreotypiet. Det tog ikke lang tid efter introduktionen af den nye teknik, før lyse hoveder fandt frem til at man kunne kombinere det

Selmer: Ukendt person.



fotografiske portræt med visitkortet.

I oktober 1854 trykte det franske tidsskrift "La Lumière" en artikel hvori dette kom til udtryk:

"Til nå har man bare hatt Navn, Adresse og av og til Tittel på Visitkortet. Hvorfor kan man ikke erstatte Navnet med et Portrett? Denne Idé fikk stor Oppslutning, spesielt siden man kunne uttrykke Grunnen til Visitten ved hjelp af Portrettet. For mer formelle Visitter kunne man posere med Handsker let bøyet, hilsende slikk Etiketten krever. I dårleg Vær kan man posere med Paraply under Armen eller dersom en skal ut på Reise, kan man la seg avbilde i Reisekostyme."

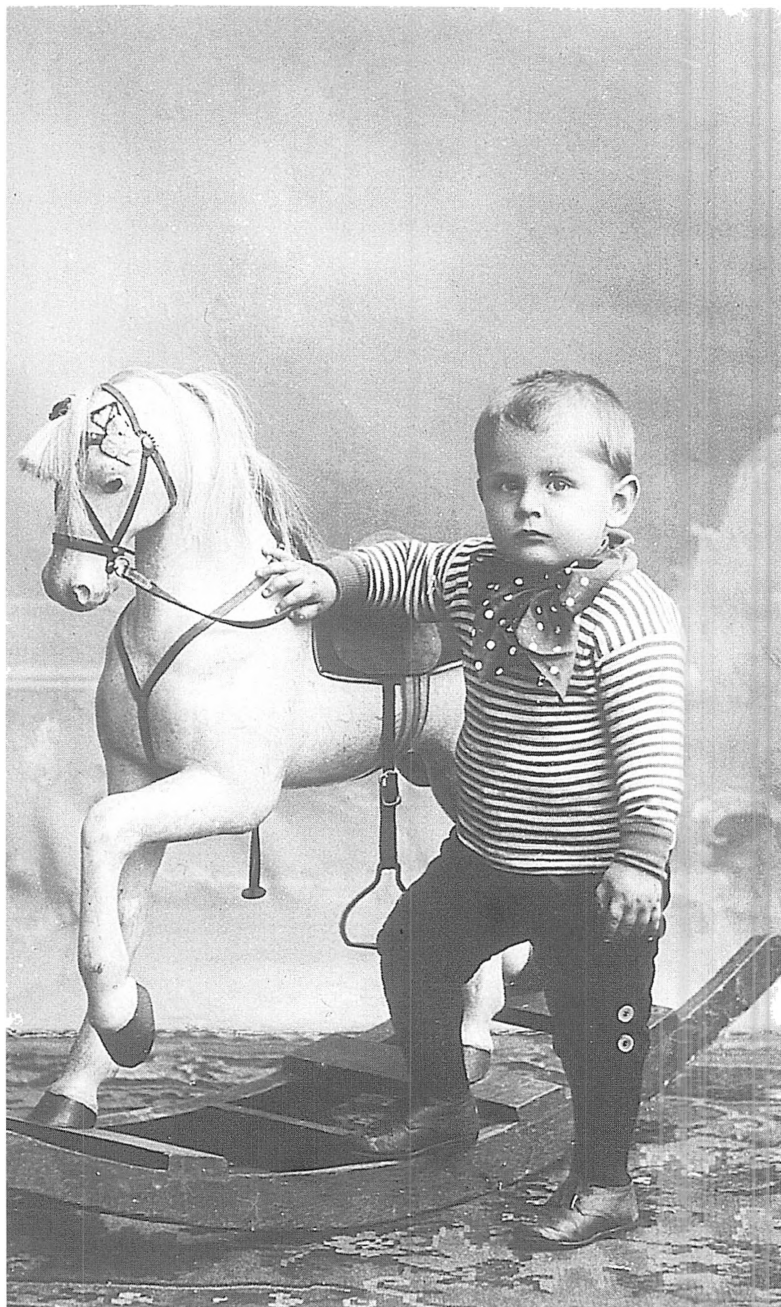
Den 27. november 1854 søgte Disdéri patent på fotografiske visitkort. Selv om han strengt taget ikke kunne siges at være opfinderen – ideen ser ud til at være opstået uafhængig af hinanden i flere europæiske lande – var det ham, som introducerede og gjorde billedtypen populær. Disdéri forstod at kommerciel succes var afhængig af en udvidet kundekreds. For at opnå dette måtte han rette sig efter massernes økonomiske muligheder. Billige, massefremstillede portrætter, ca. 6 x 10 cm store, produceret på tyndt papir blev løsningen.

Årets mode 1862

Selv om det fotografiske visitkort blev introduceret i Norge i slutningen af 1850'erne, var det først i 1862 det slog igennem og blev den store mode. En artikel i "Aftenposten" i juni i dette år fortæller lidt om populariteten:

"Nu have vi saa omtrentlig havet Febre i alle Genre: vi har havet Sprog- og Norskhedsfebre, vi har havet Sump- og Kagefebre; Kolera og gastiske Febre og endelig saakaldte følelsesfulde, svermeriske Febre som Pepita- og Nerudafebre, men ingen av dem har formaet at gribe saa vidt og bredt om sig som den for tiden grasserende og dominerende Visittkortfeber, thi hvem har snart ikke seet sit eget kjære lille Jeg paradere i en Fotografs Atelier... Hvor er ikke den der i sit Album har ligesaa mange Venner at prale med, som en Antikvitetshandler har Rariteter."

Hovedtendensen i udviklingen af det fotografiske visitkort gik fra et portræt i hel figur i et mil-



*Nyblin: Ukendt Person.
Ca. 1900, visitkort.*

jø med klare forbilleder i entréen, til et brystbillede med nedtonet brug af rekvisitter. Hen i mod slutningen af århundredet kom helfiguren igen på mode. Atelieret er nu gerne udsmykket med overdådige bagtæpper samt rekvisitter som cykler, både og lignende.

Grundlaget for forandringen i opbygning og posering på billederne, er at finde i den ændrede sammenhæng, billederne skulle fungere i. Det

fotografiske visitkort som erstatning for det traditionelle visitkort blev relativt hurtigt opfattet som lidt vulgært. Fænomenet kunne af naturlige grunde heller aldrig få den helt store udbredelse, idet den mulige socialgruppe var for lille. Hertil kommer, at efterhånden som priserne faldt, blev det muligt for nye socialgrupper at besøge fotografen. Disse grupper havde ikke det samme forhold til visitten og dermed til det fotografiske visitkort.

Det blev derimod populært at bytte billeder. Centralt i den nye kontekst var anegalleriet på væggen samt noget senere – på kommoden, og det fotografiske album. Som eksempel på det dramatiske prisfald og den kraftige demokratisering af portrættet som det fotografiske visitkort førte til, kan det oplyses, at en kropsarbejder i 1864 kunne købe sit portræt for en dagløn. Det fotografiske visitkorts popularitet holdt sig, i varierende grad, frem til 1920'erne.

Konsekvenserne for fotografhåndværket

Det fotografiske visitkort var det enkeltprodukt, som fik størst betydning for fotografhåndværket i det forrige århundrede. Da det betød, at markedet for portrætter øgedes kraftigt, førte dette også til et stærkt øget antal nye fotografer. I Bergen for eksempel øgedes antallet i årene 1851-65 fra 3 til 22 atelierer. I Christiania virkede der i tidsrummet 1840-60 ialt 31 daguerreotypister/fotografer, tilvæksten fra 1860-65 var 35. Siden mange drev fotografering som bierhverv, er det reelle antal sandsynligvis større.

I løbet af 1840'erne var ialt ca. 20 daguerreotypister virksomme i Norge, i tidsrummet 1849-60 var det lidt over 90 daguerreotypister/fotografer. Tilvæksten 1860-80 var på over 400! Den langt overvejende del var portrætfotografer. Bag-

grunden for den markante øgning var utvivlsomt, at fotograferne i det fotografiske visitkort havde fået et billigt og populært produkt, "alle" følte de måtte have, og som kun udelukkede de allerfattigste.

Selvom vådpladeteknikken gjorde andre billedtyper – i første række by- og landprospekter – kommercielt interessante, forblev portrættet grundlaget for professionen. Det er således ikke en overdrivelse at sige, at etableringen af den fotografiske profession i Norge skyldtes et produkt – det fotografiske visitkort. At kun en mindre del af fotografiets muligheder – sådan som Janin og Winther så det – blev realiseret, er et af historiens paradokser.

Forskning og litteratur

Roger Seeman Erlandsen har skrevet afhandling om norske fotografer udgivet under titlen: "Fra kunstnar til handverkar. Fotografane i bergen 1840 – 65." Universitetet i Bergen. Hausten 1982. Heri kan yderligere litteraturhenvisninger hentes.

Blandt et uddrag af litteratur kan nævnes:

Benjamin, Walther: "Lille fotografihistorie." i "Kulturindustri. Udvalgte skrifter". Rhodos 1973 (Også norsk udgave findes).

Chic, Victor: "Skik og brug i daglig og selskabelig omgang." Bergen, 1898.

Holck Colding, Torben: "Miniaturen", i A. Fabritius: "Den lille portrætkunst i Danmark siden 1750." København Gyldendal 1949.

Scharf, Aaron.: "Art and Photography." London 1974.

Strøm, Rolf A.: "Hans Thøger Winther." Oslo 1958.

Weimar, Wilhelm: "Die Daguerrotypie in Hamburg 1839-1860." Hamburg 1915.

Oversat af Kurt Hartogsohn.

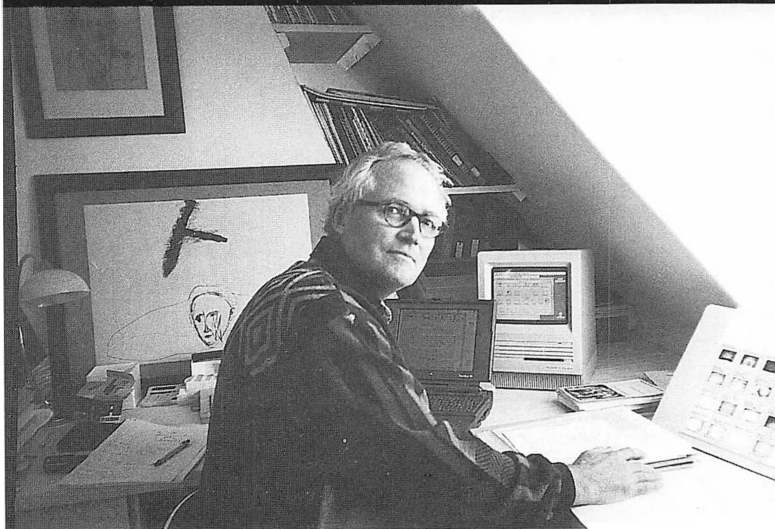
PÅ KODAKS PRÆMISSER

Historikere har i bogstaveligste forstand taget Kodak til sig. Vi følger trofast dets 100 år gamle slogan: "You press the button - we do the rest".

Vi anvender fotografier i vores daglige arbejde som erstatning for det originale kildemateriale. Og vi anvender de selv samme fotografier i vores fremstillinger. Kodak does it. Og vi nøjes med at skrive billedtekster.

Vi forarges på paradoksalt vis når nogen manipulerer et fotografi - selv for at vise "wie es eigentlich gewesen ist". Universitetslektor Axel Bolvig peger på behovet for at overtage føringen fra Kodak. Vi må selv begynde at anvende fotografier som mere end automatiske resultater af bevidste eller tilfældige eksponeringer.

Dette sekel er billedets århundrede. Det bør munde ud i, at fortiden også bliver visualiseret og ikke kun verbaliseret. Vi kan passende starte med en metode- og teoridiskussion.



Ekstra Bladet turde og historikerne truede. EB synliggjorde en historisk hændelse. EB indkopierede 13. maj 1993 et brændende kors i det oprindelige fotografi og kunne hermed vise, hvad vidner samstemmende berettede om, men som ingen havde fået taget et fotografi af. EB gjorde på billedsiden, hvad historikere og journalister daglig gør på tekstsiden, nemlig bearbejder kildematerialet.

Det verbale materiale bør og skal vi tage under metodisk behandling førend vi fremsætter vores konklusioner. Nok skal vi tage fotografier under en tilsvarende kritisk undersøgelse, MEN vi må kun gengive det samme billede i vores konklusioner. Ellers manipulerer vi, således som EB blev beskyldt for.

I den sproglige historieformidling er der afstand mellem kilder og fremstilling. Når det drejer sig om fotografier, er der sammenfald mellem kilder og fremstilling. Fotografier bør forblive på kildestadiet – og kun der, lyder det samstemmende fra historikerside. Som "oprindelige kilder" kan de få lov til at blive benyttet til illustration af vores skriftlige fremstilling, men ve den der på visualiseringens betingelser fremsætter "fotografiske konklusioner". Han eller hun er en useriøs billedmanipulator (således som EB jo undertiden er det).

Historikere, journalister, ja os alle sammen har et puritansk og forældet forhold til fotografiets dokumentationsevne. Derfor er vi gang på gang blevet ført bag lyset af fotografier, men sjældent af tegninger og malerier.

Måske har Kodak skylden.

Historie i mørkekammeret

Fotografiets opfindelse, udvikling og udbredelse faldt sted samtidig med videnskabeliggørelsen af faget historie.

Det kan på ingen måde ses i de historiske metode- og teoribøger. Her eksisterer billeder og specielt fotografier kun på marginalt niveau. En undtagelse er Niels Skyum-Nielsens dogmatiske billedteorier. Ellers er vi ikke mange, som forsøger at inddrage fotografier i metodiske og teoretiske overvejelser.

Alt sammen på trods af, at de historiske frem-

stillinger i voksende omfang anvender fotografiske illustrationer. Og på trods af at historikere, i det omfang vi i vores undersøgelser inddrager ikke-skriftligt materiale, som oftest benytter os af fotografiske optagelser af samme materiale.

Historikere anvender dagligt fotografiet som medium i deres forskning og formidling, men som regel ureflekteret. Siden Kodaks slogan i slutningen af forrige århundrede: "You press the button – we do the rest" har det ligget i luften, at her er der ikke noget at tage stilling til. Fotografiet er et resultat af en simpel mekanisk proces, som enhver idiot kan udføre, og som alle historikere tankeløst kan anvende.

Studerer vi arkitektur, jættestuer, stolpehuller, gamle håndskrifter, ja utallige skriftlige kilder, sker det i vores daglige arbejde ved hjælp af fotografiske optagelser af disse kildetyper. Vores beskæftigelse i dag med kildematerialet foregår indirekte via fotografiet. Vi forsker i fortiden på Kodaks præmisser.

Overgangen fra original kilde til anvendeligt studieobjekt finder faktisk ofte sted i et mørkekammer! Kildernes brugbare synlighed sker i et bad med fremkaldervæske!

Uden at det sætter gang i metodiske overvejelser. Forskning på Kodaks vilkår er den upåtalte, virtuelle virkelighed, som historikerne ubekymret lever i. Fotografiet, som virkelighedens loyale, objektive aftryk er den forestillingsverden, der er lejret i historikersind.

Men der er grund til gå videre end til fremkaldelsens syrebad. Der er grund til at stille spørgsmålet: Hvorfor tror vi ureflekteret på fotografiet? Hvad ser vi, når vi kigger på fotografier?

Peter Plys, Grislingen og historikeren

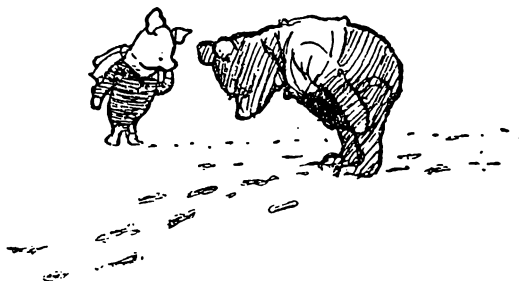
De aftryk, som lyset sætter på negativet i eksponeringsøjeblikket, og som vi bedst opfatter på positiverne, kan betragtes som indeksikale (dvs. henvisende) tegn. De er virkelighedens aftryk. Kun det, der befinder sig foran kameraet bliver registreret. Det er noget, historikere kan lide. Dokumentation på en fysisk eksistens. Her kan man da lave en solid levnsslutning. Eller kan man? Jeg sidder for eksempel med et fotografi af

Fjenneslev kirke og drager vægtige slutninger om stormandskirker, om herskerideologi, om sjællandsk 1100-tals arkitektur, om byggematerialer osv. Og jeg sidder med et eksemplar af Ekstra Bladet med et fotografi af nogle mennesker, der står på et fortov omkring et lille bål. Ud fra dette slutter jeg mig til en historie om en trist sammenkomst omkring den fælles ild. Til et lokalt Sankthansaftens spil. Til et afdæmpet moderne bymiljø. Til de deltagende menneskers mangel på modebevidsthed. Osv. Men Erslev har lært mig, at levnsslutninger kan jeg kun drage, når jeg stiller relevante spørgsmål til selve levnet. Og de to levn, jeg sidder med, er (gengives af) moderne fotografier af henholdsvis en kirke og nogle forsamlede mennesker.

De levnsslutninger, som jeg ifølge den historiske metodes logik kan udfinde af mine fotografier, har at gøre med fotografen, Kodak og mørkekammeret, med afsenderen og mediet, in casu en bog med Fjenneslevbilledet og Ekstra Bladet med gruppefotografiet.

Kan jeg aflæse fotografiernes indekstegn? Hvis fotografen har lavet en optagelse af Fjenneslev kirke, mener jeg mig i stand til at aflæse tegnet. Jeg kender koderne. Men kan jeg være sikker?

Da Peter Plys og Grislingen gik ud for at fange væsedyret opdagede de fodaftryk i sandet. Indeksikalske tegn på virkelighedens aftryk som var det på et fotografi. De fulgte sporet rundt om buskadset, og jo mere de gik, desto flere fodaftryk forfulgte de. De to venner kunne godt fatte tegnets henvisning: Her har der gået én – efter-





hånden flere – hvis fodaftryk vi nu følger. Det svarer til, at der foran fotografen har stået henholdsvis en kirke, nemlig den i Fjenneslev, og en gruppe mennesker, nemlig dem som avisen omtaler. Så vidt så godt. Men.

De to elskelige dyr kastede sig over en aflæsning af sporene i sandet, som gik ud over tegnenes rene henvisning til en kausal forbindelse mellem en fod og dens aftryk i sandet. Og de følte sig sikre på deres tolkning, hvilket gjorde dem usikre. Her har væsedyret været – og siden flere dyr med deres unger. Som en anden historiker aflæste de fodaftrykkene ud fra deres forudsætninger og forventninger. Væsedyret fik en historisk eksistens. Siden da er væsedyr indforskrevet i det historiske firmament.

Korset som burde være der

Nu er jeg ikke så dum som Peter Plys og så bange som Grislingen. Så jeg aflæser fotografiets indekstegn som Fjenneslev kirke, fordi jeg i forvejen kender kirken, eller fordi billedteksten fortæller det. Det andet fotografi aflæser jeg som nutidige mennesker på et fortovej. I sig selv er det et ubrugeligt fotografi, fordi billedet ingen refe-

renceramme har. Jeg må naturligvis søge billedets tekstlige forankring. Og teksten fortæller, at det er på Nørrebro, og at der sker forfærdelige ting. Det drejer sig om racekrig, og der bliver afbrændt et kors.

Fotografiets virkelighedsaftryk får først mening, når det kan sættes ind i en sproglig sammenhæng. Uden denne eller uden min forhåndsviden ingen historisk relevans. Uden svar på hvad, hvem, hvor, hvornår er fotografierne ubrugelige for historikeren. De kan kun give betragteren en ubestemmelig oplevelse. Det er faktisk først med Ekstra Bladets vildt overdrevne rubrikker og underrubrikker, at den lille skare på fortovet bliver forvandlet til racistiske væsedyr.

Fotografiets genkendelige konfigurationer siger mig noget helt andet fredeligt. Der er ingen sammenhæng mellem visuel og verbal meddelelse. Enten er fotografiets aflæselige meddelelse: nogle fredelige mennesker omkring et lille bål rigtig, og så er rubrikkerne forkerte eller omvendt.

Nu ligger det jo i vores opfattelse af fotografiets kodakalske funktion, at det jo dokumenterer en indeksikalsk sammenhæng. Sådan så der ud et sted på Nørrebro, da fotografen trykkede på udløseren. Ingen racekrig og intet brændende kors.

Men mange vidner berettede – verbalt – om raceuro og et Ku Klux Klan kors. Hvad skal historikeren mon stole på: Fotografiets uomtvistelige indeksikalske tegn eller de berettende vidner (jeg taler ikke her om selve Bladets (u)troværdighed). Den historiske dom vil utvivlsomt lyde til fordel for de berettende vidner. Fotografiet rummer i forhold til begivenhederne et forkert udsagn. Der var faktisk væsedyr på færde (med Ekstra Bladet som det farligste) og ikke kun en småkedelig forsamling.

Ingen subjekt eller verbum

Hermed når vi til historikernes traditionelle anvendelse af henholdsvis berettende kilder og fotografier. De verbale udsagn fortolkes og udsættes for en vidneværdsættelse (er udsagnene sande eller fulde af løgn), hvorefter historikeren fremanalyserer en hypotese eller en konklusion: der var raceuroligheder på Nørrebro, hvorunder

der blev afbrændt et kors i Ku Klux Klan-stil. Historikeren fremsætter selv sin konklusion i en verbal beretningsform.

Men hvad med fotografiet inde på Ekstra Bladets side 6-7. Fotografiet i sig selv beretter intet. Det har ingen diskursiv funktion. Intet subjekt og verbum. Ingen tids- og stedsangivelse. Intet struktureret forløb. Det rummer nogle indeksikalske tegn, som vi er i stand til at afkode som en gruppe halvlurvede mennesker på et fortovej. Eller mennesker, der er ude at lufte deres kæledyr, som bare er stukket af. Eller historiestuderende, som varmer sig med gamle metodeopgaver.

Fotografiet er hverken sandt eller løgnagtigt. Det er vores digtning over billedet nødvendigvis heller ikke. Hvis jeg med billedet i hånden siger, at jeg ser det som historiestuderende, der varmer sig med gamle metodeopgaver, er udsagnet hverken sandt eller falsk i forhold til en faktisk begivenhed men kun til min egen samvittighed. Billedet kan efter min bedste overbevisning jo være en udmærket illustration på en sådan bogafbrænding. Kun hvis jeg påstår, at lysaftrykket på negativet er forårsaget af denne eller hin metodeopgaveafbrænding, kan jeg gribes i at fare med løgn. Ikke billedet, men billedteksten kan være korrekt eller forkert i forhold til fotografiets indeksikalske henvisning. Det er billedteksten og dermed billedbrugen, vi udsætter for en vidneværdsettelse.

Med fotografiet står historikeren i en sær situation. Han/hun kan ikke lave en beretnings slutning, for fotografiet har ingen lineær eller diskursiv funktion. OK, så laver vi en levns slutning. Men den må jo dreje sig om selve levnet, dvs billedanvendelsen i Ekstra Bladet en bestemt dag på bestemte sider. Og her er det selvfølgelig interessant at konstatere, at avisen inde på midtersiderne bringer et billede, hvis genkendelige koder står i strid modsætning til bladets verbale beretning. Vi kan i heldigste tilfælde drage slutninger om redaktionens billedpolitik og layout. Men de levns slutninger har intet at gøre med raceuroen på Nørrebro.

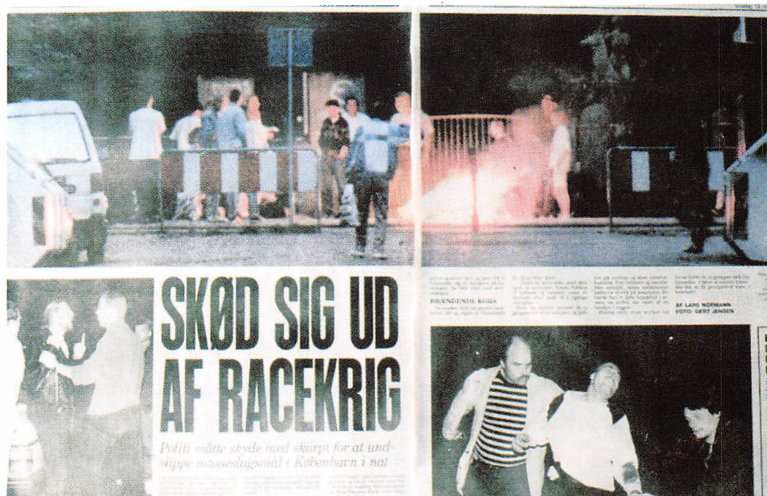
Her dukker det tricky ved billeder op. De er som sagt ikke beretninger. De er selvfølgelig som alt andet levn. Men de er i modsætning til flintøksen, kirkebygningen eller Ford T-modellen stumme kilder med en masse visuelle, analo-

ge koder, som vi ofte er i stand til at få informationer ud af, hvis den verbale forankring af billederne er til stede og accepteret. Informationer, som ikke har med ophavssituationen at gøre, men med en verden uden for fotografiet.

På mine to fotografier, hvis billedtekst jeg har godkendt, kan jeg lave mine egne beretninger: den kirke har to tårne af teglsten, den er lille og kompakt, det er en herskabskirke osv – de mennesker på fortovet stod hin nat forsamlet omkring et mindre bål, de har nok overværet den omtalte raceuro osv. Det er mine eller andre billedbrugeres mere eller mindre velbegrundede verbaliserede betragtninger over billederne på baggrund af vores forudindtagede opfattelse, viden og holdning.

Dernæst kommer det forræderiske problem: fotografier af kirker, uroligheder, mennesker og alt muligt andet fungerer som stumme kilder med analoge informationer. Historikerne kan ofte fremanalysere spændende teorier fra disse billeder. Men hvad gør historikerne så. Vi formulerer os verbalt om disse teorier. Vi skriver artikler og bøger om historiske forhold, som kan være udledt af sådanne billeder. Og vi supplerer det verbale indhold med illustrationer, nemlig med de selv samme billeder. Hvis økonomien tillader det, fyldes historieværkerne med fotografiske optagelser, med visuelle kilder, som på ingen måde er historikerens egen fremstilling.

Da et fotografi er ikke-diskursivt og dermed ikke selv er i stand til forklare sig, kan det som sagt aflæses og bruges på mange forskellige



måder. Mit Fjenneslevbillede forestiller lige såvel en sjællandsk kirke, som et bygningsværk af kampe- og teglsten, eller romansk arkitektur, eller stedet hvor Absalon og Esbern Snare legede som små og professor Storck som voksen. Jeg kan bruge det i den beretningssammenhæng, jeg ønsker og finder rimelig, og som modtagerne vil acceptere. Derfor vil jeg ikke slippe godt fra at benytte det som en illustration på en jysk kirke, gotisk arkitektur eller stedet, hvor Svend Aggesen sad og skrev.

Tandløse illustrationer

Derfor er de fleste illustrerede historiebøger så tandløse. De forsvarsløse billeder forvandles fra at være historikerens kildemateriale til at indgå i en fremstilling og dermed i uændret – i ikke-manipuleret – form selv blive en del af den verbale beretning. Det byder ingen moderne historiker de skriftlige kilder. De indsamles, aflæses, analyseres og fortolkes, vidneværdsets osv. Bagefter fremsætter historikeren sin metodisk og teoretisk baserede hypotese eller konklusion, som ofte ligger fjernt fra kildernes umiddelbare udsagn.

Tænk hvis vi tog de krigsførende parters propaganda bogstaveligt på beretningsplanet. Nej, vi læser bagom, når vi benytter dem som beretninger. Men vi anvender i aviser, TV og historiebøger rask væk parternes propagandabilleder som illustrationer til vores fremstilling af krigsforløbet. Vi giver dem bare en fornyet billedtekst. Vi gør dem i bedste fald til part i en anden end den oprindelige, tilsigtede kommunikation. Men vi laver nødigt vores egne visuelle hypoteser eller konklusioner. Vi tilpasser sjældent billederne til den visuelle historiske virkelighed, vi mener at kende.

Det indsatte kors

Denne tilpasning gjorde Ekstra Bladet faktisk hin majdag. På forsiden. Her er fotografiet fra midtersiderne benyttet, men med et brændende kors og et større bål indkopieret. Utilladelig billedforfalskning lød utallige reaktioner på denne forside.

Sådanne reaktioner er måske berettigede, når det drejer sig om Ekstra Bladets billedbrug. Men det ændrer ikke på grundprincipperne. Avisen gjorde det, som historikere og journalister gør med deres verbale kildemateriale. De uddrager en syntese efter materialets afprøvning. De verbale kilder var som sagt enige om en korsafbrænding. Det er accepteret af historikere og journalister. Men de samme folk vil stadig efter den dogmatiske skoles opfattelse hævde, at det oprindelige fotografi inde i bladet er selve dokumentationen. De vover ikke at sætte sig ud over det indeksikalske niveau. Nøjagtig som med billedbrugen i historiebøgerne.

Ekstra Bladets manipulerede billede på forsiden er et sandere eller et bedre dækkende øjebliksbillede af korsafbrændingen end originalen, nøjagtig som vores afsløring af krigspropagandaen er tættere på en historisk sandhed end propagandaens egne beretninger.

Det er farligt for det truer med at gøre fotografiet dokumentarisk værdiløst, siger Hans Bonde i næste artikel. Ikke efter min opfattelse. Det er med til at åbne vores øjne for en omfattende misbrug af den dokumentation, der ligger i fotografiers indeksikalske udsagn. Nørrebrobilledet inde i Ekstra Bladet "dokumenterer" alt andet end racekrig og korsafbrænding, alt andet end det der (i modificeret form i forhold til EB) faktisk fandt sted.

Problemstillingen bør åbne historikernes øjne for anvendelsen af fotografier. For det første anvender vi dem i vores daglige arbejde ureflekteret og med taknemmelighed som erstatning for de originale kilder. For det andet anvender vi dem som regel ureflekteret som illustrationsmateriale i vores fremstillinger. Den beretningsfunktion vi dér giver dem, styres af billedteksten. Billederne selv vover vi ikke at røre ved. Hvis det sker, så bliver vi udråbt som uansvarlige billedmanipulatorer.

Ekstra Bladet turde, hvor andre tav. Samme blads chefredaktør angrede og talte om en misforståelse, hvilket jo kun udstiller redaktøren. Det er på tide, at historikere også tør med det udgangspunkt, at vi ikke er ansat på Ekstra Bladet og altid har de metodebøger i baglommen, som desværre ikke udtaler sig om billeder endelige fotografier.

HISTORIEN I BILLEDET

– OM BILLEDANALYSE I HISTORISK FORSKNING

Seniorforsker, Ph. D. Hans Bonde tager i denne artikel debatten om brugen af billeder op. En række idræts-historiske billeder tolkes som kilder til afsenderens forestillingsverden. Billederne opdeles i forskellige typer som “snydebilledet”, “det manipulerende billede”, “det ideologiske billede”, “det arrangerede billede” og “det fortættede billede”.



Mange humanistiske forskere, herunder ikke mindst historikere, arbejder i dag med billeder af og symboler på menneskekroppen i form af hule- eller kalkmalerier, fotos, film og tegninger. Alt for ofte tildeles billederne dog udelukkende en illustrerende ikke en dokumenterende rolle. Det synes som om billedernes sanselighed blokerer for deres anvendelse i en verden, hvor ordet hersker. Det er ikke desto mindre netop billeders fascinationskraft og appel til ubevidste lag af bevidstheden, der gør dem til formidable kilder til menneskers dybere mentalitet.

På trods af historieforskningens billedblindhed, tager den traditionelle kildekritik i princippet billeder alvorligt som berettende kilder, der efter en troværdighedsvurdering kan dokumentere historiske hændelsesforløb. Den moderne historiske billedanalyse – med Axel Bolvig som fremtrædende eksponent – har arbejdet meget seriøst med billedets status som kilde. Resultatet er dog blevet, at billeder frakendes evne til at berette om historien. Hvor den traditionelle historievidenskab var nervøs ved billeders sanselighed, men anerkendte deres evne til at berette, er Bolvig positiv overfor sanseligheden, men han afviser, at de kan berette.

Billeder kan ikke desto mindre ofte anvendes som berettende kilder. Når et foto tages, er det fordi fotografen har en *intention* om at berette, hvad der foregik i det øjeblik, billedet blev taget.

Michael Laudrup, Foto: Se og Hør, 2-8/9, 1993
(2)



Ruslands gale mand

Den russiske ultra-nationalist Vladimir Zjirinovskij
løgger ikke skjul på hvad han vil: Ændre verden,
intet mindre. Andre folk og stater må gå til grunde for



Zjirinovskij,
Foto: Politiken 19/12,
1993 (1)

I reglen ledsages billeder af en forklaring på, hvad ophavsmanden mener billedet viser. Her må vi som med alle berettende kilder spørge til troværdighed, og om der er tale om en primær eller sekundær kilde. Har fotografen gennem sit valg af objekt, linse og zoom skåret væsentlige informationer om situationens helhed bort? Hvorfor har han eller hun netop taget og udvalgt dette billede? Er der tale om en reproduktion af et originalt fotografi, hvor detaljer er udvisket?

Det indvendes videre, at billeder slet ikke kan være troværdige eller utroværdige, for de hævder intet, de er blot er en samling prikker og farver; det er derimod billedets skaber eller iscenesætter, som fremfører et budskab. Herimod kan det indvendes, at også skriftlige kilder umiddelbart kun er en sammenslyngning af sorte punkter, som kun får betydning via skribentens og hans modtages forestillinger og tydinge. Ikke kun billeder, men også skriftlige kilder skal forankres i en ophavssituation, før de giver mening, og billeder kan lige såvel som tekster indeholde direkte skriftlig information om deres ophav (jvf. ill.11).

I kritikken af billeders kildeværdi fremhæves det ofte, at ethvert billede er iscenesat alene i kraft af motivvalg, kameravinkel og beskæring. Men dette gælder jo også skriftlige vidnesbyrd, som altid er udtryk for en impuls, en synsvinkel og en afgrænsning hos afsenderen. Endvidere ses de nye muligheder for elektronisk billedbehandling som et fremskridt, fordi det vil opløse vor naive tro på billedets sandhedsværdi. I denne opfattelse ses et "almindeligt" fotografi ikke som mindre manipuleret end en computerskabt fotocollage. Heroverfor må det understreges, at også tekster er "manipulerede" i den forstand at de, uanset hvor sandhedstørstende ophavsmændene

er, udtrykker en fortolkning og beskæring af virkeligheden. Alligevel vælger vi, efter en troværdighedsanalyse, at stole på nogle typer udsagn fremfor andre. Når det i det følgende fremføres, at et billede er falsk, menes der naturligvis ikke, at billedet selv taler sandt eller usandt, men at det ikke viser det, som afsenderen hævder. På samme måde som vi ikke, fordi vi siger, at en tekst er sand, forestiller os, at det er blækket som taler, men udmærket godt ved, at det er skribenten.

Billedpuritanisme

For mig står den ny billedskepsis som en mere subtil form for puritanisme i historievidenskaben. Den fjerner nuanceløst forskellen mellem manipulerede og andre billeder, og mister derfor sansen for billedets kildeværdi, mens skriften står relativt urørlig tilbage. I modsætning hertil vil jeg fremhæve, at billeder kan være mindst lige så vederhæftigt historisk bevismateriale som skriftlige vidnesbyrd, og nogen gange bedre. Et eksempel herpå er Rodney King sagen, hvor en sort amerikansk mand blev gennembanket af hvide politibetjente. Betjentene var aldrig blevet dømt, hvis ikke der havde eksisteret en videotagelse af begivenheden, hvor det ganske tydeligt kunne aflæses, at der var tale om regulær afstraffelse. I et så racebetændt miljø ville endog nok så mange skriftligt nedfældede beretninger ikke have samme værdi, som det elektronisk formidlede budskab. Selv en kritisk påpegning af kameravinklens, motivvalgets og det tekniske udstyrs "manipulerende" indflydelse, kan ikke udviske indtrykket af en meget væsentlig dokumentation.

Et andet omdiskuteret eksempel er en collage i Ekstra Bladet, hvor et brændende kors var indføjjet på et Nørrebrobillede for at illustrere racistske kampe i området. Det blev senere fremhævet af Axel Bolvig, at denne sammenføjelse var acceptabel, hvis blot fotografen med sikkerhed vidste, at der havde været et brændende kors. Dette truer efter min mening med at gøre fotografiet dokumentarisk værdiløst. Ville det kunne accepteres, at en historiker indføjede en ekstra passage i én af de kilder han citerede

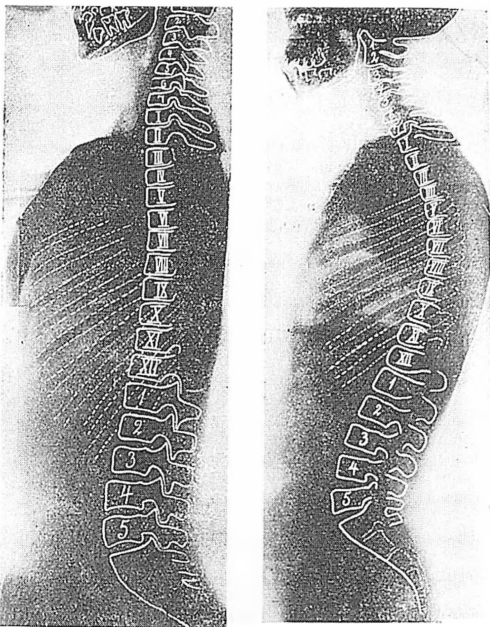


Fig. 34. Rygraden i normal Ret-
ling. Samme Dreng i samme 29 viste rundryggede Dreng. Se
ling som Fig. 27. Sammensat af
Fotografier.

K.A. Knudsens overteg-
nede røntgenbilleder.

Foto: Lærebog i gym-
nastik, Kbh., 1930,
s. 106. (3)

Visuel nydelse

I det følgende vil jeg ikke primært analysere bil-
leder ud fra, hvad deres ophavsmænd siger om
det portrætterede objekt, men hvad det siger om
ophavsmanden selv, eller rettere den ideologi,
han mere eller mindre bevidst er bærer af. Jeg har
valgt billeder fra idrætshistorien, som ellers del-
vis har overtaget den traditionelle historieforsk-
nings skriftfikserede arbejdsmåde. Dette fore-
kommer mærkeligt, da idrættens sanselighed
hermed overses, og det specifikke ved idræt i
modsatning til f.eks. økonomisk historie forbi-
gås. Idrætten handler om krop og bevægelse, og
den visuelle nydelse heraf har afsat et enormt kil-
demateriale. Idrætsforskning burde derfor kun-
ne skærpe billedanalysens sans for studiet af
kropsformer og gestik.

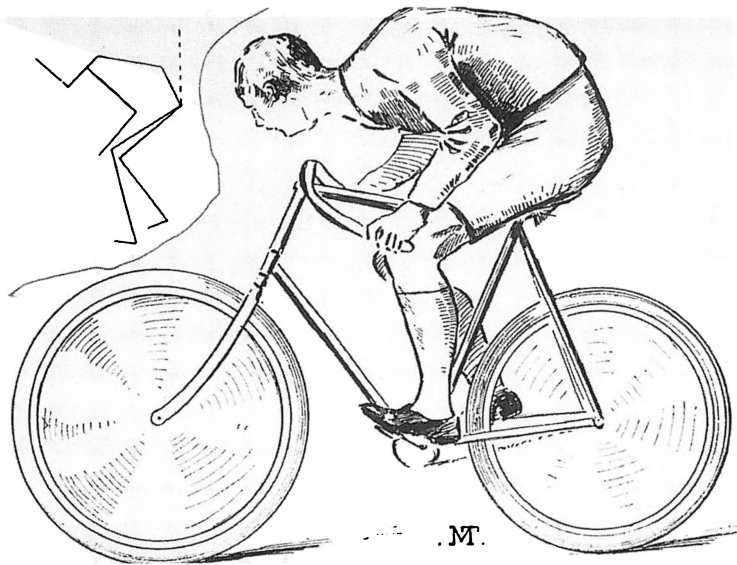
Jeg har i mit historiske arbejde anvendt en klas-
sisk billedanalytisk metode, hvor jeg konstant
skifter fra del til helhed. Opdagelsen af nye
detaljer eller en ny forståelse af allerede observe-
rede, ændrer opfattelsen af afsenderens horisont.
Denne ændring medfører blik for nye detaljer i
en på grund af billedets informationsrigdom i
princippet uendelig hermeneutisk cirkel. Meto-
den er her brugt temmelig håndfast, hvorfor jeg
vil fremhæve Roland Barthes' understregning af
billedets uendelighed og det "punktum", som

direkte, fordi han – uden at kunne dokumente-
re det – mente at informanten havde udtrykt sig
på denne måde? Overført på skriftkulturen ville
dette svare til et autentisk eksempel fra journalis-
tikken, hvor en formiddagsavis gengav lange
interviews med fodboldspillere, uden at have talt
med dem, men som avisen nok kunne regne ud,
hvad mente.

Hvis vi kan godtgøre, at et billede er taget
direkte af situationen med det brændende kors,
er vi på væsentlig sikrere grund med hensyn til,
hvad der foregik. Der er stor forskel på fotogra-
fier, der er elektronisk manipulerede, og fotogra-
fier, der ikke er, ligesom der er forskel på beret-
ninger, der umiddelbart udtrykker, hvad infor-
manten oplevede, og de hvor informanten for-
søger at "gøre historikerens arbejde" ved at give
en helhedstolkning af det passerede. Ingen kilder
er på forhånd udelukket fra kildekritisk vurde-
ring, men lige så lidt kan bestemte kildetyper i
kraft af deres manglende skriftlighed udelukkes
på forhånd.

Foto: Ekstra Bladet tirs-
dag 27. oktober, 1992,
s. 35: "Schmeichel gik
amok". Ekstra Bladet
havde sakset billedet fra
det engelske "The Sun".
(4)





adskiller det analyserbare fra det, der blot kan anes.

Billeder kan godt indeholde budskaber uden så meget som ét ord som ledsagetekst, fordi de appellerer til modtagerens forkundskab om billedets betydning. For voksne i den europæiske kulturkreds behøver billedet af Vladimir Zjirinovskij (ill. 1) ingen skriftlig guidning for at associere til en fascistisk hilsen. Dette på trods af at han uden tvivl slet ikke heiler, men blot peger ud i luften. I dette tilfælde har redaktionssekretæren alene i kraft af billedet sendt et budskab, som afhænger af, om han har afkodet sine modtagere rigtigt. Det forrige billede (ill. 2) af Michael Laudrup vil også kunne fortolkes helt uden ledsagende skriftlig forklaring, men denne gang vil associationen nazihilsen næppe dukke op, da vi har helt andre forventninger om ham. Kort sagt bliver billedforståelsen til i et net af tegnbetydninger dannet af afsenderens hensigter, den evt. ledsagende tekst, billedets faktiske komponenter og vor egen forudforståelse.

Ofte blandes forskellige billedtyper sammen under betegnelsen "iscenesatte" uden sans for de mange forskellige former for sætten i scene. I det følgende vil jeg forsøge at kategorisere billedtyper fra århundredskiftets idrætshistorie, som jeg håber vil kunne bidrage til en mere nuanceret billedopfattelse. De følgende billeder er inddelt i "snydebilledet", "det manipulerende billede", "det arrangerede billede", "det ideologiske billede"

Stregtegning: Illustreret Idrætsbog, bd. II, Kbh., 1893, s.744. (6)

Stregtegning: Mikkelsen, A.: Arbejdsstillinger, Kbh., 1896. (7)

de" og "det fortættede billede". Ét billede kan dog sagtens rumme træk fra flere idealtyper.

Snydebilledet

I denne type billeder er der bevidst ændret på et fotografi for at give det en dokumentationskraft, det ikke har. Gymnastikinspektør K.A. Knudsen var den øverste ansvarlige for den danske skolegymnastik fra 1904 til 1934. Han var manisk optaget af den ranke rygs betydning for legemlig sundhed, skønhed og karakterfasthed. I hans "Lærebog i gymnastik" viste han et røntgenfoto af en dreng, som stod i "den normale retstilling" og ét af en rundrygget dreng (ill. 3). Rygsøjlen på drengen med den rette ryg er tegnet ovenpå røntgenbilledet. Hvis billedet virkelig forestillede drengens rygsøjle, ville den være helt uden de krumninger, der giver ryggen den nødvendige elasticitet. K.A. Knudsens tro på den ranke rygs mission gjorde, at han var villig til at ændre fotografiet. Billedet er et vidnesbyrd om idealiseringen af den ranke ryg, som var udbredt i bondegymnastikken omkring



århundredskiftet og i mellemkrigstiden. At ranke sig blev et symbolsk udtryk for, at de danske gårdmænd havde kastet åget og nu med værdighed kunne se de "højere" samfundsklasser i øjnene.

I forhold til nutidens computerbehandling af fotografier forekommer K.A.Knuudsens overtegning ganske klodset. Der kræves en stærk kritisk sans og evne til billedanalyse for at begå sig i den moderne sports medieskabte virkelighed. I aviserne forekommer der "svejsede billeder", det vil sige billeder der er sammensat af komponenter fra måske flere forskellige fotos med henblik på at låne dokumentarisk realisme til en begivenhed, som kun har fundet sted på retouchørens bord. Ekstra Bladet viste for nylig (se ill. 4) et foto af Peter Schmeichel, som blev sparket i maven af den kendte britiske angriber Alan Shearer. Fotoet var imidlertid fysiologisk ukorrekt, for Shearers fod og hans ben var svejset skævt sammen. Et andet eksempel på billedmanipulation, var da TV-II i et portræt af Torben Piechnik benyttede den elektroniske "paint box". Da det ikke så dramatisk nok ud, da han efter en fældning rejste sig, "lukkede" teknikerne hans øjne elektronisk for at give et stærkere indtryk af smerte.

Det manipulerede billede

Er en billedtype, hvor afsenderen hævder at fremstille virkeligheden, men hvor hans engagement i en bestemt virkelighedsopfattelse er så stærkt, at det ubevidst kommer til at gøre vold på præntionen om virkelighedstroskab. I utallige britiske ridebilleder blev væddeløbshestene fremstillet med for- og bagben pegende i hver deres retning. Hermed virkede de mere langstrakte, og tendentielt blev hesten en streg i luften. I sammenhæng med den lille krumme rytter kom de herved til at illustrere den moderne industrikulturs fascination af den dynamiske, retlinede bevægelse. Først da det blev muligt at fotografere hurtige situationer, blev det klart, at en løbende hest aldrig spreder for- og bagben helt.

Hvor væddeløbshesten hurtigt blev accepteret som et dynamisk symbol, forholdt det sig ander-

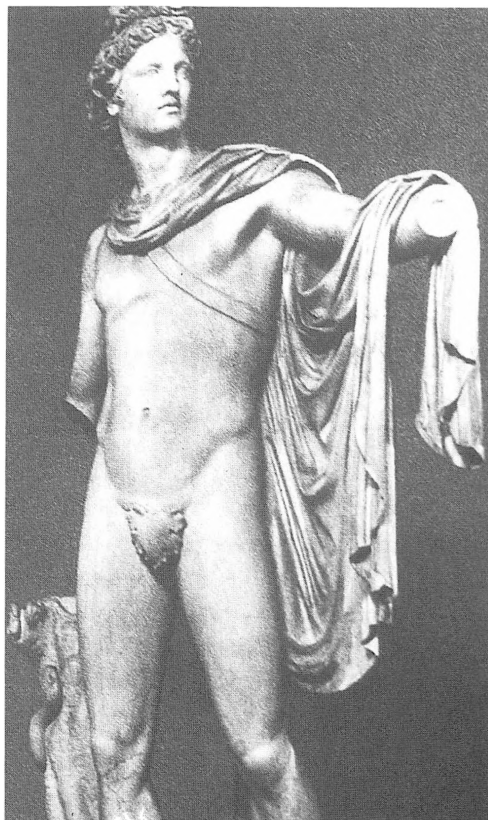


Foto: Janson, H.W., History of Art, New York, 1974, s. 116. Statuen er sandsynligvis fra det sene fjerde århundrede f.k. (8)

ledes med det menneskelige legeme. På stregtegningen (ill.6) agiterer sundhedspædagogen Aksel Mikkelsen for den rette rygs velsignelser med en anatomisk falsk tegning (og hermed mener jeg altså en tegning, som ikke rummer det, afsenderen hævder). Cyklisten er ikke bare krumbøjjet, han er pukkelrygget. Mikkelsen skrev "For cyklisten i almindelighed er sundhed og holdning småting imod den store bedrift, at komme hurtigt fremad, og for at opnå det, tilsidesætter han alle hensyn til sig selv og ofte til sine medmennesker med". Mikkelsens kommentarer og tegning er et tegn på, hvor voldsomt anstød de unge mænd på cykler kunne vække omkring århundredskiftet. Sportens ideal om hurtighed som nydelse og for rekord og sejr var ikke alment accepteret. Sømmelighed, rankhed og hensyn var fortsat vigtige dyder, som skulle indprentes ungdommen. For mange i den ældre generations "finere" lag var den ny byungdoms dynamiske symboler degraderende.

Mikkelsen var ikke alene om at debattere den "korrekte" kropsform omkring århundredskif-



tet. Især var der diskussion om kvindens og mandens roller, som blev begrundet ud fra deres forskellige biologi. I 1895 udgav lægen Abraham Clod-Hansen bogen "Mand og kvinde". Det var meget magtpåliggende for ham at vise, at der lå grænser for kvindefrigørelsen i de to køns forskellige natur. Kvinder var fysiologisk og psykologisk langt mere "indadrettede" end mænd. Kvinder demonstrerede deres passivitet gennem lukkede kropsattituder og svage strækkermuskler. Derimod åbnede mænd kroppen mod verden, hvormed de viste, at de var et erobrende køn. Clod-Hansen brugte den græske billedhuggerkunst som udtryk for den evige sandhed bag hans observationer.

Han viste et billede af den belvedereske Apollo, som han så som et klassisk maskulint eksempel på den "fremadskridende, udgående bevægelse". Sammenlignes stregtegningen (ill.7) med den statue, som var forlæggert (ill. 8), ses det, at tegneren har markeret muskelpartierne og øget spændingsgraden, brystkassen er mere udviklet og stærkere, bugen mindre blød og ansigtet mere resolut og lukket. Tegningen forstærker derfor indtrykket af mandlig handlekraft, energi og beslutsomhed. Billedet kan bruges som et eksempel på den moderne dynamiske maskuli-

nit, som var under skabelse omkring århundredskiftet.

Det arrangerede billede

er en billedtype, hvor afsenderne helt eksplicit har iscenesat objektet med henblik på virkninger hos beskueren, ofte i forskønnende øjemed. At blive fotograferet i et studie med en malet baggrund var meget almindeligt omkring århundredskiftet. Disse fotografier er spændende kilder til, hvordan de portrætterede ønsker at fremvise sig selv. Et eksempel er fotoet af Susanne Lindberg, der i 1890'erne slog mænds rekorder i cykelsport. I 1897 satte hun en 1000-km. rekord med 54 timer og 18 minutter. På billedet gør hun op med de udbredte forestillinger om kvinders svaghed, men samtidig indføjer hun sig i billedet af den kække, tækelige, pige med hat, som udfolder sig i den kultiverede natur. Havde hun krummet ryggen og kigget fremad i, ville hun have givet et helt andet målrettet signal.

Det ideologiske billede

er en kategori af billeder, som søger at promovere en bestemt forestillingsverden. På illustrationen (ill.10) ses logoet til Niels Bukhs bog om grundgymnastik fra 1920. En stærk mand rækker ude i naturen en spade op mod sollyset. Tegningen kan ses som et symbol på gårdmandstandens forsøg på at fastholde en central position i det danske samfund i mellemkrigstiden. Den idealiserer den unge mands fysiske arbejds-evne og stræben mod tilværelsens højere mål.

Illustration 10 peger hen mod en senere demonstration af det hvide Sydafrikas ønske om at skabe en ny og stærk legemskultur i slutningen af 1930'erne. Målet for den fysiske opdragelse blev skabelse af en sund, stærk, udholdende og velskabt hvid krop. Hos myndighederne var der angst for, at de hvide ville degenerere, fordi de sorte stod for alt manuelt arbejde. En bestemt tegning (ikke gengivet) var et vartegn for regeringens rådgivende komité for fysisk kultur og blev et symbol på fornyelsen af legemskulturen. Teksten lød "Fremtidens Sydafrika gennem



fysisk opdragelse". På billedet sås to unge fremadmarcherende, veltrænede hvide, en mand og en kvinde, som fylder et landkort af hele det sydlige Afrika. Manden var i shorts og med nøgen, muskuløs overkrop, hvilket uden tvivl var inspireret af Niels Bukhs maskuline æstetik, da Bukhs gymnastik blev central i fornyelsen af sydafrikansk kropskultur.

Det fortættede billede

er et billede, der samler en bred vifte af stærke betydninger i ét eneste udtryk. Omstående foto (ill.11) er en kilde, hvor ophavssituationen meddeles som del af billedet. Det er formerne på "Øllund" (et øgenavn for Vølund), som i 1899 fejrer den medaljeklædte atlet og kollega, som har tjent dem til ære. Som en hvid engel skiller han sig ud fra de beskidte arbejdere, men samtidig deler de alle via deres fremtoning stoltheden over den stærke arbejderkrop. Fotoet er et pris-

me på den betydning styrken havde for arbejderens erhvervsevne og idrætskultur. De alvorlige ansigter afvæbnes af humoren bag de store jernkugler på ti tons.

Foto: Beyerholm, J., Dansk bicycle-clubs historie, Kbh. 1941, s. 105 (11)

Kilder

Stort set alle billedeksemplerne er hentet fra Hans Bondes to bøger Mandighed og sport, Odense, 1991 og Sport en moderne kult, Århus, 1993.

Inspirationen til billedanalysen stammer fra Roland Barthes' bog Det lyse kammer (Kbh., 1983) og E.H. Grombrichs Kunstens historie, Kbh., 1984.

Axel Bolvigs artikel "Med passende ændringer" Historisk metode i fokus (udgivet i: Hansen, T., Sølv og salte, Kbh. 1990 s. 225-239) er anvendt som eksempel på en fremtrædende billedopfattelse i den nye historiske kildekritik.

Billeder af mad omgiver os hver dag: De er i aviserne, i ugeblade, på busserne og på madvarerne i supermarkedet. Billeder af mad fylder meget i en gennemsnitlig danskers medie- og billedforbrug og mere end nogensinde før. Forskningslektor, ph.d. Karen Klitgaard Povlsen, der p.t. er tilknyttet Center for Ungdomsmedier på Københavns Universitet, har igennem femten år arbejdet med ugeblads- og magasinhistorie i Danmark. Hun giver i denne artikel smagsprøver på typiske madfotografier og genrens udvikling fra stilleben til fotografier, som vi ser dem i dagens blade og magasiner.



MAD PÅ PAPIR

Ikke et nummer af Alt for Damerne kommer på gaden uden lækre farvebilleder af mad. Ikke et nummer af Bo Bedre ser dagens lys uden opskrifter, ledsaget af helsides farvefotos af hverdagsmad, festmad og kokkeskoler. Ikke en familie i Danmark lever uden Karolines Kogebøger med deres fedtfulde opskrifter og stilsikre madfotos. Ikke en boghandel uden kogebøger, hvor trenden i de sidste år har været stadig større og mere iscenesatte fotografier af mad "i Monets køkken" og "fisk fra Anna Anchers Skagen". Madfotografierne bliver stadig større og flere, mens opskrifterne bliver færre og mindre. Madfotografierne bliver også stadig mere kunstfærdige i den forstand, at de i disse år betoner deres beslægtethed med oliemaleriets tradition for stilleben.

Mad i olie

Vi har kendt billeder af mad længe. En del af mosaikkerne i det gamle Pompeji forestillede mad: frugt, æg og vildt. Fra ca. 1500 bliver det almindeligt i Europa at male stilleben-malerier i olie. Kunsthistorikeren Norman Bryson har i sin omdiskuterede bog *Looking at the Overlooked* fra 1990 fremhævet denne europæiske tradition for at vise mad frem. Han går ikke ind i traditionen for at fortolke disse malerier allegorisk, dvs. som tegn, der referer til en bestemt betydning, f.eks. henviser en fisk til Jesus osv. Han påpeger i stedet, at denne fremvisning af den livgivende føde altid også peger på døden. Den finder han ikke blot i vanitas-motiverne, der f.eks. kan fremvise plettet og overmoden frugt, men i genrens forkærlighed for sorte hjørner og forsvindingsbaggrunde.

Den pointe, som især har fået diskussionen om

Brysons bog i gang, er, at Bryson mener, at der eksisterer to forskellige traditioner for stilleben-malerier, en maskulin og en feminin. Den maskuline tradition er den, der bruger madmaleriet som et middel til at løse koloristiske eller formmæssige problemer. Et moderne eksempel er Cezanne, der arrangerer sine æbler eller løg, så de giver mest mulig koloristisk udfordring, men uden hensyntagen til deres 'mening' som mad. Maleren bemestrer motivet. Den feminine tradition er derimod de malere – og mange af dem er kvinder – der viser respekt for madens hverdagslige sammenhæng. De maler stilleben-malerier, der er mere stoflige og sanselige, tættere på det huslige liv og arbejde. Maleren lader sig bemestre af motivet. Bryson fremstiller en traditionel dualisme mellem kønnene med den mandlige maler, der distancerer sig, omformer og søger at fange det gådefulde i et motiv, der er tæt knyttet til en feminin huslighed og til en forestilling om kvinden som mad, den nærende, moderlige kvalitet. Han ser på maden udefra. Den kvindelige maler derimod ser på maden indefra. Hun identificerer sig med den og med hele den huslige verden. En så grov opdeling holder naturligvis ikke, og det er med rette, man kritiserer Bryson. Men ser vi på fotografier af mad, er der alligevel noget om køns-snakken.

Fotograferet mad

De første fotografier af mad, der dukker op i kogebøger, husholdnings- og dameblade er instruktive. Enkle fotografier af arbejdsgange: Hvordan vender man bedst frikadellerne på panden og Sådan udskæres løg bedst. De kommer f.eks. i *Tidens Kvinder*, der henvender sig til borgerlige, velstillede og veluddannede kvinder, der

Praktisk Husførelse og

REDBERET AF

Hjemmelavet Konfekt

1

Til Fremstilling af hjemmelavet Konfekt behøves der ikke mange malkede fedtskaber, men vil man have lidt Variation, kræves der en Del forskellige Ingredienser, som alle maa samles sammen paa Forhaand, og man maa sørge for en smalt Arbejdsbænk, hvor man helst ikke bliver forstyrret.

Til Konfektfabrikationen anvendes Marmelademasse, Overtørkschokolade, haard Nougat, blød Nougat, forskellige Frugter og Nødder samt Fondant, som dels anvendes til Cremem og Praline, dels til Overtørks, larser og tilsvarende lissenser. For Begynder i Kjøben anbefales det først at prøve:

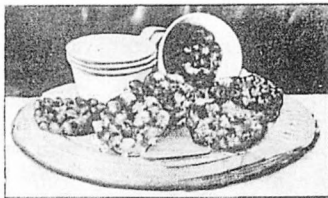
Haard Nougat.

250 g st. Melis, 150-200 g Mandler.

Sukkeret brunes til Karamel under jævnlig Omrøring, og saa snart det har en smuk, guldgul Farve, hældes de skældede, smuttede og hakkede Mandler i, og efter en hastig Blending hældes Nougatmassen op paa en Bageplade, som er penslet med ganske lidt Sælbølle. Man smører den stadig ud med Fingertippen, saa trykkt som muligt, og afsætter med en Kniv, som stadig aftrøjes paa et fugtigt Klæde, dybe Riser fra Kanten ind over Midten, saa der ved Krydsningen dannes kvadratiske Figurer, efterhaanden som Massen stivner.

Hvor Markerne gulsattes af den varme flydende Masse, maa de risses op igen, indtil de bliver staaende, saa snart Nougatmassen er kold, kan stykkerne knækkes over eller Blivene, Overtørks, naar den er kold, med Chokolade.

At samme Masse kan laves.



Nodde-karameller

Hertil anvendes hele Nødder, kerner eller hakkede Valnødder. Karamellerne hældes op i Bunden af Linsesforme, der er penslet med lidt Sælbølle, og tages ud, saa snart de er afkølede. Kan

ogsaa drøppes paa en olieret Plade, men da bliver de ikke saa regelmæssige i Formen.

Trefel-dessert

Samme Opskrift som til blød Nougat, de udskårne Firkanter trilles i Hønderne, til runde Kugler, som straks trilles i Chokolademasse, og lægges til Side for at hærdes, hvilket sker meget hurtigt.



Brændte Mandler

250 g Mandler, 250 g st. Melis, 250 g (1 Dg.) Vand.

Vandet, Sukkeret og de uskældede Mandler lægges i en Stegpanne, som sættes over jævn Ild. Det hele koges sammen under stadig Omrøring, til det bliver som en jævn Gødet, og Mandlerne begynder at sige Knæk, nu løses Panden af Ilden, indtil Sukkeret — mens man stadig rører i Massen — begynder at samle sig om Mandlerne. Derefter sættes Panden af og Ilden, indtil Sukkeret viser tegn til at smelte — man rører stadig deri — tages saa hurtigt af, og Mandlerne hældes op paa en Kageplade, der er smurt med ganske lidt Olie eller Palmen, hvorefter man skærer dem ud, hvis de klumper.

Skulle Sukkeret under den sidste Behandling blive for varmt, saa Mandlerne bliver for blanke, kan de reddes ved, at man strøer lidt sukker over dem og vender dem lidt, hvorefter de hurtigt hældes op.

Kandiseret

Hertil egner alt fast Frugt sig, som t. Eks. Pærer (ikke for modne), Røde-Clauzet og Kirsebær, grønne Tomater, smaa fæste røde Tomater, Mandariner o. s. v.

Frugten koges med i en tynd Sukkerlage. (Pæret skrælles med en Sukkniv og lægges straks i Vand for ikke at blive mørke).

En Sukkerstrøng af 1 kg sukker og 1 l Vand hældes varm over den kogte Frugt, som staar hermed i 24 Timer. Derefter hældes Sirappen fra og koges stærkt ind, den hældes atter over Frugten, som smøres deri, hvorefter den igen staar i 48 Timer. — Dette gentages med et Par Dages Mellemrum, indtil Sirappen ikke bliver tynd mere.

Husmoderens Hjælpemidler

KAREN BRAAR

Blød Nougat

anvendes ligeledes som Fyld i Konfekt.

100 g Overtørkschokolade, 2-3 Spsk, tsk Fløde, 50 g Mandler, Chokoladen smeltes i Vandbad, Fløden røres i, og de hakkede Mandler tilføjes, hvorpaa det hele straks hældes op i en flad Form af Eks. Læget af en Kage-dase, som er forst med Pergament, der er smurt med lidt Sælbølle.

Efter enlidt Afkøling skæres den stivende Chokolademasse i firkantede Stykker, som kan overtørkes med Chokolade eller Fondant. Man kan udelade Mandlerne og i Stelet tilføje lidt Rom.

Overtørkschokolade

Hertil kan man anvendes en bestemt Slags Chokolade, som kaldes under ovenstaaende Navn. Chokoladen smeltes meget langsomt, hvilket foretaar i Vandbad; den lægges i en Skaal, som sættes indom en anden Skaal, hvori man hælder kogt Vand; naar Vandet i Yderskaalen er bleven luknet (ca. 70 Gr.), skilles det med varmt Vand, Dette smages 3-4 Gange, indtil Chokoladen er helt smeltet, hvad der vil vare 2-3 Timer. Det er nødvendigt, at Chokoladen smeltes langsomt, da den ellers bliver plettet og skjoldet, og man maa derfor ikke lade sig forlede til at sætte Skaalen ind i Kaffelovnen eller lade den yderste Beholder holdes varm paa et Gasblæs.

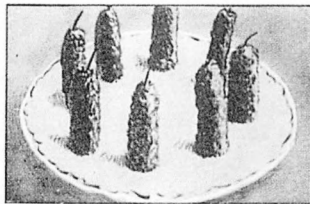
Det fortaarades at tilføje Olie eller andet Fedtstof for at faa Chokoladen mere flydende, da dette gør den blød og fedter efter Afkøling. Naar Chokoladen er smeltet, piskes den et Kvarter med et Riv, hvorefter den atter sættes i Vandbad paa ca. 50 Gr., mens man dypper i den.

Bliver den for tyk, mens man arbejder med den, fornyes Vandet i Yderskaalen, og den bliver da atter flydende.

Man maa nøje passe, at ikke en Draabe Vand spilles i Chokoladen, da dette straks vil faa den til at stivne, hvorefter den ikke lader sig smelte igen.

Den overtørkte Konfekt sættes op paa tørt Pergamentpapir, hvoraf den med Lethed fjernes, naar den er færdig.

Kinesere

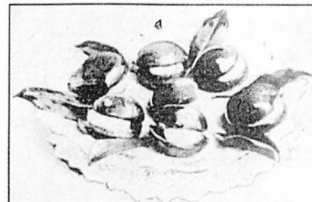


Den bløde Nougat trilles ud i tynde Pølser, som skæres i ensartede Smaastykker. I den ene Ende af hvert af disse stykker man en fin Strimmel Citronskal og triller deri, efter Pølven i smaa kulørte Sukkerkugler. Faus i løs Vægt.

Kandiserede, fyldte Kirsebær

Udsøgte kandiserede Kirsebær hældes med en meget skarp Kniv, og indom i hvert Bælg lægges en lille Kugle af Marzipan, smat lidt god Likør eller Fondant, tilsv. Vaniljesaften.

Paa samme Maade kan Hønder og Datter hældes og fyldes med en skoldet Mandel eller med en Pølse af Marzipan.



Tilfles derefter i groft, stort Melis (Ghesukker)

Russisk Marmelade

Æbler (eller anden styrke Frugt) skrælles og sættes over Ilden med ganske lidt Vand, til Mosen er meget stærkt udkogt, derefter vopes Massen, og til hvert kg Frugtmass tages 1½ kg Melis. Det hele bruges efter i Kog og koges smaa 20 Minutter, hældes op i pergamentlindte Bøtter og lægges nogle Dage paa et smalt Sted til Marmeladen kan skæres ud i Frugter. Disse kan overtørkes med Chokolade, eller man kan lægge en Strøg Marmelade mellem 2 stykker Marzipan, som pensles med Vand for at henge sammen med Marmeladen og skære Kuglerne ud i passende Stykker.

Man kan ogsaa notes med af ryste Marmeladen i groft Melis.

Frugt

Derefter lægges Frugten op paa en Sigte i 24 Timer for at løse af, hældes ud paa Pergamentpapir paa en Tørreramme og tørres i Oven ved 70-80 Gr. Celsius. Naar den er smittet tør, fjernes Papiret, og Frugten dryppes indom smaa Bøtter, hvorefter den fortes færdig, hældes paa Tørrerammen. Man kan ogsaa, hvis man foretrækker det, dryppe den hestørrede Frugt i Krydderurter, inden den fortrørrer.

Konfektfabrikationen fortsættes i Nr. 60

fungerer som arbejdsledere for køkkenpersonalet i deres hjem.

Ugebladet *Hjemmet* forsøger sig med at vise fotos af fadanretninger så tidligt som i 1905, men opgiver igen, fordi tegninger og xylografer stadig gør sig bedre på papir. *Tidens kvinder* viser derimod jævnligt i 1920erne fotografier af mad. Næsten altid den mest luksuriøse og anretningskrævende mad som de viste forslag til hjem-

melavet julekonfekt (1). I 1930 begynder de første farveklamer for madvarer at dukke op i bladene, og enkelte kogebøger viser farveplancher af anrettet mad. Men det er med *Alt for Damerne* fra 1946, at farvefotografier af mad bliver en fast og uundværlig ingrediens i damebladene. Og det er først med *Bo Bedre* i 1960erne, at fotografierne af mad virkelig begynder at udvikle sig. Det er den udvikling, jeg vil prøve at

DER ER SERVERET!

Onsdagens „köttbullar“ er en lille, velsmagende hilsen fra Sverige og lørdagens gratin en god anvendelse af de store, lidt kedelige, melede kartofler. — Ved husholdningslæreren Edith Kristiansen.

VOR MIDDAG

(1/2-7/2 1953 - 4 personer)

- Søndag:** Maskerede æg på selleribund, Oksesteg med frugtalt, Flostrand med saftvov.
- Mandag:** Urlesuppe - Biskemad.
- Tirsdag:** Abrikossuppe med flødeskum, Stegt torsk med persilleovs.
- Onsdag:** „Köttbullar“ - Rå æblekage
- Torsdag:** Guledegsuppe med saltstanger, Flæk med brunkål.
- Fredag:** Månegrød med saftvand, Stegt lever med råkostsalat.
- Lørdag:** Rissaluppe, Kartoffelgratin med reven ost.

Maskerede æg på selleribund: 1 selleri, 4 blødkogte æg, Mayonnaise af: 2 æggeblommer og 2 dl olie, Salt, peber, lidt citronsaft, persille og paprika. Sellerien skrælles og skæres i skiver, som koges købtet møre. De drøpper godt af, og når de er kolde, lægges et blødkogt æg (forstillet 4 minutter) på hver skive. Mayonaisen, som smages til med salt, peber og citronsaft, sprettes over hvert æg og pyntes med den hakkede persille og paprika.

Rå æblekage: 1 kg æbler, sukker, 150 g havregryn, 100 g melis, 75 g margarine. Cre-

me af: 1 l mælk eller fløde, 2 æg, 20 g erøsepulver, 50 g melis og lidt vanillesukker. Flødeskum.

Æblerne skrælles, renses på skostærnet og drysses med sukker. Haverøven og melis blandes sammen og røres i margarine. Køgen lægges sammen lige før den skal serveres. I bunden af en skål lægges et lag æbler, dækket med flødeskum, igen æbler og så havregryn. Til sidst bages retten - det ikke nu venter for størrelsen, og køgen pyntes med flødeskum.

Svenske „köttbullar“

Denne ret laves optrædende hjemme på det svenske mountainside, men den kan også fortrædende laves i madkøkkenet og er som sådan en ret afvækkende i køkkenet. Stik af okseokse og 100 g kalvesmør hakkes, tre gange armen koldkøkket. Mel og kødet blandes sammen med 75 g fransisk, som er opblandet lidt mælk i et ras, lidt salt og peber, og smat formen. Rørtes af rødt, 1 dl mælk. Til sidst røres et helt æg i røret, som sættes formen til boller og bages i fedt. Når alle boller er borte, skræms kogende vand til det kører, vand og 10 smør i cirka 15 minutter. Skive grønt med lidt fløde, og bollerne serveres garneret med spættom, smagt til med en klatte tomatpure og pyntet med æggeblommer og topper af reven ost.

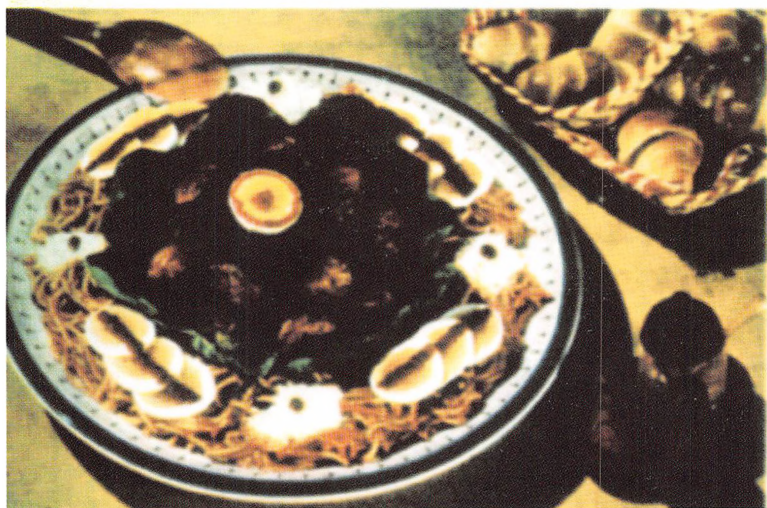
Læsernes opskifter

Så er det lidt retter til frokost eller middagsmad eller et stærkt sidesmad deligt. De skulle smage godt, lerne skæret, som stam og fra Østern.

Mormors sidesmad

En stærk salt pilles og hakkes sammen med 2 hele mælkere, lidt flødeskum og en lille tsk kornvare og lidt lag. Denne masse blandes i en god portion mayonnaise, der er tilset nogle dråber citronsaft. Salaten bages i et tørt lag på smørstøbt fransiskokke og pyntes med tomater eller en kage.

Illustration af fra G. B. Kristiansen Petersen, Bredgade 15, København, som er indlagt 25 kroner med posten.



Alt for Damerne 1952 (2)

følge i denne artikel. Fra at være illustrationer til opskrifter bliver madfotografierne en selvstændig genre på linie med stilleben-maleriet. Og i de sidste år koketterer mange fotografier af mad netop med stillebentraditionen.

Mad, der skal se ud af mere

Roland Barthes har analyseret fotografier af mad i det franske dameblad *Elle*. Han konkluderer, at maden i modemagasinerne pyntes og stadses op, før den fotograferes. Samme tendens har jeg fundet i *Alt for Damerne* i 1950erne. "Der er serveret" hedder siden hver uge. Og i 1952 serveres der bl.a. en ret med spagetti og kødboller (2). Den er fotograferet på en meget enkel vis: skråt

oppefra. Maden på det runde fad er i centrum, men serveringsske, salt og peger og brødkurven bagved antyder to diagonaler i billedet, der ellers er domineret af cirkelformer. Diagonalerne giver billedet en stilfærdig og lidt tidsutypisk dynamik. Spagettien er pyntet og forsiret med æggeskiver, ketchup m.m. Maden skal se ud af mere, end den er.

Det var netop meningen med disse madfotografier i 1950erne. De skulle instruere en almindelig husmor med en skrabet økonomi i, hvordan man fik lidt til at se ud af meget. I Brysons forstand er fotografierne i 1950erne feminine. De er som regel domineret af cirklen, som vi traditionelt forbinder med feminitet. Men de har også et direkte og brugsorienteret forhold til maden som 'mening', nemlig til den mening, at den skal mætte: først blikket, så maven. Derfor understreger foto efter foto, hvordan man kan forsire og pynte maden, anrette den på fadet og stille fadet midt på bordet, så læserens/familie-medlemmets mund løber i vand. Mad fotograferet på den måde spejler den kvinde, der i 1950erne altid antages at have lavet maden: Også hun kan lære at tage sig appetitvækkende ud i *Alt for Damerne*. Og da vejen til mandens hjerte i 1950erne stadig går gennem maven, er der både i fotografierne af maden og på opskriftsiderne mange pudsige paralleller mellem den taltale husmor og den serverede mad.

Mad som hobby

Sådan bliver det ikke ved med at være. Da *Bo Bedre* i 1961 kommer på gaden med sit første nummer, er forsiden (3) også et madfotografi. Vi ser en kvinde komme gående fra elementkøkkenet ind til mand og datter ved et dækket spisebord. Manden ser mod kvinden, datteren 'ser indad' og slikker sig om munden. Kvinden ser smilende på manden. Den, der ser på forsiden, ser fra den tredje tallerken på billedet. Sikkert kvindens plads ved bordet. Forrest i billedet står en stor skål grøn salat med tomater, og midt på bordet ligger et baguette. Vor mor kommer med en bakke med fire bøf med spejlæg, smukt garneret med grønne salatblade. *Bo Bedre* åbner for en ny madverden, en ny måde at fotografere

maden på. Det er ikke længere vigtigt at vise, at der er mad nok. Det, billedet understreger, er madens tegnverdi: fransk mad i et moderne dansk hjem. Det er *Bo Bedre*, der markedsfører det franske køkken over for mellemlagsdanskere. Maden er på vej til at blive en del af livsstilen, og det er det, madfotografierne lægger vægt på at vise: Madens stil.

Når sådan en ændring kan ske lige efter 1960 er det, fordi velfærdssamfundet er begyndt at blive en realitet for mellemlagene. Der bliver mad nok. Indtil begyndelsen af 1960erne har de fleste danskere levet en hverdag, hvor husmødre med en vis økonomisk sans som regel kunne mætte familien. Mad vejede i de fleste familier tungt i husholdningsbudgettet, og man måtte spare, hvor man kunne. I det nye overflodssamfund i 1960erne blev maden relativt billigere. Det betød, at flere fik råd til at vise, hvem og hvordan de gerne ville være igennem deres madvaner. Kønsforholdet bliver også et andet. Billedet på forsiden af *Bo Bedre* lægger stadig vægt på cirklen og vor mor håber tydeligvis stadig at nå sin mands hjerte gennem maven. Men allerede i den første årgang opfordres de mandlige læsere til at begive sig ud i en ny tilværelse som hobbykokke, bl.a. når der serveres grillmad for gæsterne. Det 'naturlige' forhold, at det er kvinder, der laver mad, læser opskrifter og ser på madbillederne i magasiner og kogebooks rystes op gennem 1960erne og 1970erne. Vi begynder at se fotografier af mad, der minder mere om den tradition for stilleben-maleri, som Norman Bryson kalder mandlig.

Skueretter

Den nye overflod og magasiner som *Bo Bedre* skaber en helt ny slags billeder af mad i Danmark. I 1960erne og 1970erne lægges der meget vægt på kødet. Også i fotograferingen. F.eks. lægges lyset på culottestegen på trancherbrædtet, så det fremhæver den silende blodsåft, der perler i den skæreflade, trancherkniven (der ligger forrest på brædtet og glitrer beskueren imøde med sit velslebne begær) netop har efterladt. I baggrunden, der toner mørkt ud i hjørnerne, står to rødvingglas, en flaske, og måske anes en pejs i det

fjerne. *Bo Bedre* har i mange år en fast side med lørdagsmad, der bruger denne type fotos. Sådan et billede tiltaler i første omgang den mandlige beskuer, der i mange mellemlagsfamilier laver week-endmaden. Med vægt på det røde kød, den grønne salat og det lune brød. Fotografiet kæler for den særlig franske stemning, der følger med den franske (eller græske eller spanske) mad, en seksualiseret stemning, hvor det er det kvindelige kød, der inkorporeres af det lystne, mandlige blik. Så er det op til den enkelte læser, om han ønsker at overføre den seksuelle invitation til sin lørdags aften i virkeligheden.

Det betyder ikke, at den slags fotografier ikke

Bo Bedre 1961. (3)

MÅNEDSMAGASINET

Vær med fra starten

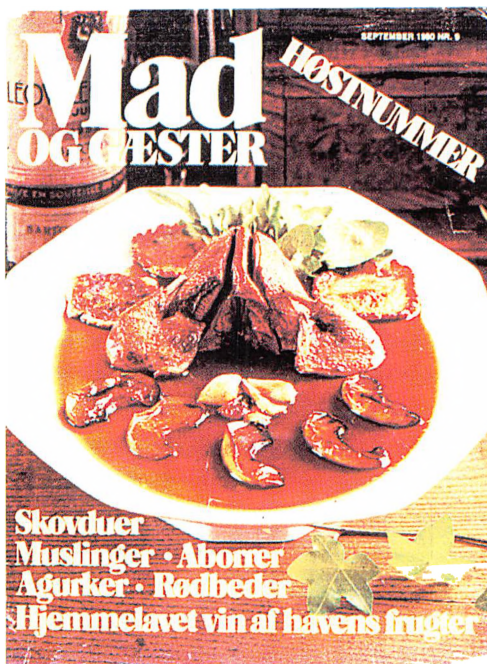
En bil - en automatisk vaskemaskine og 21 køkkenmaskiner gratis i hvert nummer

Bo Bedre

HUS • HJEM • HAVE • MAD • FRITID

NR. 1 MARTS 1961 - KR. 2





*Mad og Gæster 1980,
Jes Buusmann. (4)*

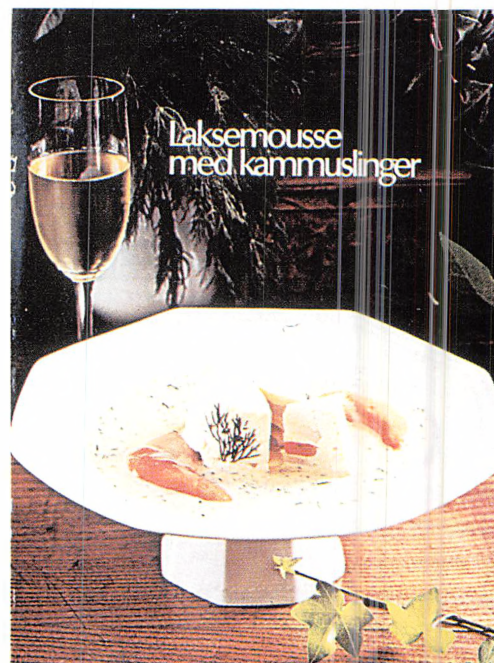
tiltaler en kvindelig læser. Hun kan spejle sig i det begær, som fotografiet viser, rettet mod kødet/kvindekroppen. Men både *Bo Bedre*, *Alt for Damerne* og *Femina* viser samtidig andre fotografier af mad, der tydeligvis tiltaler den kvindelige læser med overskrifter som venindefrokost eller pigefødselsdag. Den slags fotos er lyse, ofte fotograferet uden for i en have og med vægt på runde fade, runde vinglas m.m., altså cirkelformen. Ofte er fotoet tonet ud, eller der er lagt et filter over. Den slags madbilleder inviterer en kvindelig beskuer til at spejle sig selv og sin krop i det lyse, det lette, der hverken truer med seksuelle invitationer eller med ekstra kilo. Her passer Brysons adskillelse af det maskuline og feminine perfekt.

Et forfinet og sent eksempel på den billedtype, der tiltaler en mandlig læser, er forsiden fra *Alt for Damerne*s madtillæg *Mad og Gæster* fra 1980 (4). Tillægget er et høstnummer. Og temaet er jagt. På det sekskantede, hvide fad ligger skovduen med afskårne, udsprede lår midt i rødvinssovsen og ligner det kvindelige køn med en grøn hårdusk foroven. Bag fadet står en rødvinflaske og billedet fader ud i mørke hjørner. Inde i bladet ser vi forretten fotograferet: Laksemousse med kammuslinger. En lys ret, fotograferet på samme slags, sekskantede fad. Her står et glas

hvidvin bagved, men som i det første fotografi snor en efeuranke sig ind i billedets forgrund og sekunderer dilden i baggrunden. Der er skåret en trekant af laksemoussen, så vi aner et hemmelighedsfuldt indre, ligesom de to kammuslinger, der er lagt på hver sin side af moussen, spejler de kvindelige æggestokke i facon og fotografering (5).

Fotografierne, der er taget af Jes Buusmann, opsummerer næsten to årtiers udvikling i dansk madfotografi, der som sagt må forstås i forhold til den samtidige udvikling i hele den danske madkultur. Det er fotografier, der inviterer beskueren til at indtage et nyt, sanseligt forhold, først til billedet, dernæst – måske – til den virkelige mad (kvinde). Ligesom i vanitas-stillebenet er døden imidlertid altid også til stede. I de udtønde, mørke hjørner, i efeurankerne og i den dobbelthed, der i 1980'erne altid findes på alle bladets madfotografier: det rå og det tilberedte. Intet fotografi af tilberedt mad uden at en råvare, en grøn dusk eller i det mindste en blomst, vises på billedet sammen med maden. Fotografiet fortæller os på den måde både om råvarens vigtighed for resultatet, om betydningen af tilberedelsesprocessen og om, at hvert måltid, hvert øjeblik, bringer os nærmere døden.

*Mad og Gæster 1980,
Jes Buusmann. (5)*



Mad til tiden

Sådanne madfotografier er ikke de eneste. Det er stadig sådan, at festmad, week-end-mad og mad til højtidene fotograferes mest iscenesat. Fotografier af hverdagsmad er som regel enklere, men de understreger også både det rå og det tilberedte. Hverdagsmaden i *Alt for Damerne* er ikke længere forsiret som i 1950'erne. Tværtimod er den netop fotograferet med vægt på det enkle og på, at man skal kunne genkende ingredienserne. Nu skal maden ikke se ud af mere, snarere af mindre. Men blader man op i *Hjemmet* eller i *Familie-Journalen*, vil man stadig kunne finde hverdagsmad fotograferet forsiret, f.eks. kagerne til kaffen. Den slags billeder viser, at uden for mellemlagene eksisterer der stadig 'traditionelle' måder at se på mad og på billeder af mad på.

I mellemlagene er også hverdagsmaden i 1990'erne blevet mode. Forbruget af pasta og burgere truer kartoffelen og frikadellen. Ikke blot i virkeligheden, men også på fotografi. Et godt eksempel henter jeg igen fra *Alt for Damerne*, der i 1991 har både en pige og en burger på forsiden (6). Forsiden bryder ikke det tabu, der er i damebladene for at vise spisende kvinder. Men det er tæt på. Den reportage, som forsiden henviser til, viser en række modetyper: den amerikanske, den grønne, den elegante og den rå og de burgere, der passer til hver sin type. Kun den rå, maskulint påklædte pige er lige ved at tage en bid af sin grovflutes. Teksten til billederne understreger pigernes forskellige måder at spise på: den amerikanske guffer, den elegante nipper osv. Teksten understreger altid det vigtige i fotografiet, og det er meget sjældent, vi møder fotografier af mad uden tekst. Den mest nødtørftige tekst er Føtex-katalogets fotografi af rå, røde bøffer med teksten: engelsk bøf, 2 stk, 39 kr. Denne mode- og madreportage derimod har meget tekst, der indeholder en opskrift på burgeren og på den fotograferede piges mundering i øvrigt.

Mad og mode

Den slags fotografier viser os flere ting: Mad er mode i mere end en forstand. For det første går der mode i mad, når vi har mad i overflod. For



det andet går der mode i fotografier af mad, når denne overflod betyder, at madfotografiets vigtigste funktion bliver at lokke og pirre vores begær, for i sidste instans at få os til at forbruge bestemte madvarer. For det tredje er der gået mode i mad på den måde, at maden er med til at forme den m/k-krop, som er blevet den vigtigste bærer af mode og livsstil i 1990'erne. Aldrig har det været så vigtigt at være slank og fit for life som nu. Og aldrig har så mange set på fotografier af mad med kalorietabeller limet på øjnene.

Men når der er mode i både maden og i fotografier af mad, så bliver madbilleder også en vældig god kilde til at analysere kulturens forestillinger om takt og tone, om mangel og overflod og om krop og køn.

I 1990'erne er der igen sket ændringer i foto-

Alt for Damerne 1991, Jes Buusmann. (6).

*Alt for Damerne 1991,
 fotograf Steen Ewald
 (7).*



grafierne af mad. 1970ernes seksualiserede fokus på kødet et væk, 1980ernes kølige, marmorhvide og klinisk rene fotografier er borte. På mange måder er der sket en genoptagelse af en traditionel måde at fotografere mad på. Et fotografi, der bebuder denne tendens er dette slow-food-foto, igen fra *Alt for Damerne* (1991) (7) og igen med Jes Buusmann som stilsikker fotograf. Billedet viser ikke bare mad, men en helt madkultur, nemlig burgerkulturens modstander: slow-food-bevægelsen, der bruger en snegl som logo for at mad skal købes, laves og spises langsomt.

Ved første øjekast kunne fotografiet være en pastiche på et stilleben. Men ved næste blik bliver det klart, at billedet både betoner det traditionelle og det moderne. Fotografiet er taget oppefra og ned på en marmorbord. På bordet har vi både råvarer og konserverede og tilberedte madvarer, men uden seksuelle undertoner. Døden er i billedet, men som et vanitas-motiv: de døde fugle og fisk, der forvandles til retter (og til billede). Men livet er der også, tydeligst i det nybagte og svøbte brød, der i vores kultur er symbol på selve livet. Billedet ekcellerer i dobbeltheder: død og liv, det rå og det tilberedte, det lyse, kvindelige og det mørke, mandlige – klarest i de to vinflasker, der ligger kælent ind over hin-

anden med den hvide vin øverst. Etiketten bærer indskriften: Where the Dreams have no end. Og det fortæller tydeligt om moderne madfotografiers primære rolle: De er drømmebilleder, hvor vi (af begge køn) kan spejle os selv, vores kropsideal og vores lyst og begær efter at forvandle den entydighed, vi er lagt fast i. Derfor er de fleste moderne madbilleder også svære at kategorisere efter Brysons model. På fotografier af mad er der ikke meget, der er enkelt.

Hilder

- Roland Barthes: *Die Sprache der Mode*. Frankfurt/M 1985, opr. 1967.
- Norman Bryson: *Looking at the Overlooked*. London 1990
- Karen Klitgaard Povlsen har skrevet følgende:
 - Blikfang. Aalborg 1986
 - Kvindemunde- Mandeøjne.
 - In: *Årbog for Kvindeforskning*, AUC, 1985.
 - Kødædende feminister og andre planter.
 - In: *Nyt Forum* 3, 1990.
 - Køkkenrum. In: *Egne Rum*. Århus 1991
 - Food, Fashion and Gender. In: *Palatable Worlds*. Oslo 1991

