

Fotografisk historicitet

af Louise Wolthers

[Manchet]

Historiske samlinger og arkiver bugner af fotografier. Efterhånden som mediet for alvor blev udbredt i de sidste årtier af 1800-tallet, blev det nemlig også den mest almene dokumentation af historiens gang. Men billederne bliver påfaldende sjældent brugt som kilder, der rent faktisk kan generere ny viden om fortiden. I denne artikel undersøger jeg hvorfor og foreslår nye strategier for opdyrkelsen af samspillet mellem fotografi, historieskrivning og historicitet. Det gør jeg med udgangspunkt i en analyse af værket *Tracing Trades. International Adoption and Nordic Colonialism* – en multimedieinstallation skabt af billedkunstneren Jane Jin Kaisen i samarbejde med forskeren Tobias Hübinette (2006). Jeg vil nemlig karakterisere deres projekt som en slags visuel historieskrivning, der kan inspirere også udenfor det rent kunstneriske felt.

Spor I – Den første ledetråd

Historisk nysgerrighed vækkes ofte af et spor, en gåde, der kalder på at blive løst.ⁱ Det indledende spor i den eksperimenterende dokumentarfilm *Tracing Trades. International Adoption and Nordic Colonialism* er en tegning af Peter Paul Rubens fra 1617 kaldet ”Koreansk mand” eller ”Mand med Hanbok”.ⁱⁱ Spørgsmålet om, hvem han var, og hvorfor Rubens har tegnet ham udgør en vigtig ledetråd i genskrivningen af historien om forholdet mellem Korea og Europa. Og det er netop, hvad *Tracing Trades* ønsker: at genfortælle historien om adoptioner, migrationer og kulturelle relationer mellem Korea og Vesten i et postkolonialt perspektiv. Det sker bl.a. ved en omfattende brug af visuelle dokumenter, og min selektive analyse af det komplekse værk vil være et hovedspor her i artiklen, der handler om billeder – og mere specifikt fotografier – som historiske kilder.

Tracing Trades centrerer sig ikke udelukkende om Rubens’ portræt, men tager afsæt i det og i de spekulationer, som billedet afføder, og som leder videre ud i en de- og rekonstruktion af historien om handlen med mennesker fra Korea. Flere spor fletter sig ind i hinanden: tegningen af Antonio Corea, aktuelle identitetsspørgsmål blandt koreansk adopterede, skandinavisk kolonialisme, 1950’ernes Minnesota, orientalisme og menneskeudstillinger i Tivoli, Koreas udenrigspolitik samt refleksioner over filmens egen måde at skrive adoptionshistorie. Den beretning, der langsomt udfolder sig i filmen, fortælles af flere overlappende stemmer, ligesom der er adskillige sceneskift og montagesekvenser med

MANUSKRIFT (ikke til offentliggørelse): Louise Wolthers: ”Fotografisk historicitet”. Publiceres i antologien *Visuel Kultur – Viden, liv, politik* (red: Hans Dam Christensen m.fl.), som udkommer 2009.

tv-klip, stills, fotos og avisudklip. En af de gennemgående figurer er en maskeret person i sort/gul dragt, der håndterer de forskellige dokumenter, primært billeder, som befinder sig i forseglede plastposer.ⁱⁱⁱ (ill.1) Hun kan ses som en arkivar, som den, der samler kilderne og sætter dem i system. Den arkivariske praksis bliver her en slags performance, hvorved den også fremhæves som en aktiv medskabelse af historisk betydning. Historikeren er kropsligt situeret, og hendes videnarkiv er tilsvarende midlertidigt og subjektivt.

Bortset fra Rubens' tegning har de mange billeddokumenter status af en slags sekundærkilder i den historiske undersøgelse. De fleste af dem er fotografier, lige fra populære billeder af kinesere i Tivoli omkring år 1900 til familiefotos af koreanske småbørn i danske middelklassehjem anno midt 70'erne. Hermed er sporet drejet i retning af denne artikels problemstilling og hypotese: Nemlig at billeder – ikke mindst fotografier – udgør en støt stigende andel af dokumentationen af vor nære fortid, og at der i takt dermed bliver et stadigt større behov for at udvikle metoder, som kan diskutere billedernes historiske potentiale. I den forbindelse er netop det fotografiske medie særligt interessant, fordi tilgangen til det har paralleller i de gængse forventninger til historievidenskab. Receptionen af fotografier handler nemlig typisk om billedets forhold til motivet foran linsen, en fortidig virkelighed. Og både fotografiet og historieskrivningen har traditionelt haft den realistiske repræsentationsform som ideal.^{iv} Men hvis fotos i princippet lever op til den klassiske historienorm om at vise fortiden ”som den var”, hvorfor er der da så få historikere, der bruger og diskuterer fotografiet som kildetype? Hvad kan fotografier egentlig bibringe det historiske arbejde? Det afhænger naturligvis af det enkelte fotografi og den individuelle historiker, men artiklen præsenterer nogle generelle optikker, der kan nuancere tilgangen til fotografier i historisk regi.

Aftryk

Fotografiet som teknologi, synsmåde og kulturelt fænomen fremkom samtidig med videnskabeliggørelsen af historien i midten af 1800-tallet. Allerede i fotografiets tidlige år reflekterede fotografer og kulturskribenter, såsom fx Lady Elizabeth Eastlake og Charles Baudelaire, over mediets betydning som dokumentation af historiens gang. Tilsvarende, men lidt senere, diskuterede man med begejstring herhjemme i Dansk fotografisk forening fotografiets historiske potentialer (Anonym 1881). De mediespecifikke karakteristika, der blev fremhævet som særligt værdifulde for en historiker, var først og fremmest kameraets maskinelle samtidighed og nøjagtighed, som man mente førte til en udtømmende, objektiv registrering, hvilket levede op til positivismens videnskabskrav. Desuden var fotografiets reproducerbarhed et særtræk, der kunne medvirke til en udbredelse af og kendskabet til de
MANUSKRIFT (ikke til offentliggørelse): Louise Wolthers: "Fotografisk historicitet". Publiceres i antologien *Visuel Kultur – Viden, liv, politik* (red: Hans Dam Christensen m.fl.), som udkommer 2009.

historiske motiver. Selve motivkredsen havde også udvidet sig, især efter de hurtigere og håndterbare tørplader havde afløst vådkollodiumprocessen omkring 1880, hvilket gjorde det muligt at affotografere næsten alle kroge af samfundet. Endelig priste man fotografiernes holdbarhed, som kunne sikre den visuelle bevarelse af kulturarven for fremtiden. I praksis begyndte mange, primært på privat initiativ, at fotografere gamle bygninger og steder før de forsvandt, hvilket man på de offentlige arkiver efterhånden fik øjnene op for.^v

I dag har vi adgang til omfattende samlinger af såkaldt 'historiske fotografier'. Men udenfor et snævert kunst- og fotohistorisk regi er det meget sjældent, at fotografier bliver brugt som kilder, der faktisk kan generere ny viden. De anvendes tværtimod som illustrationer af en allerede etableret, tekstbaseret historie og højst som bevis på, hvordan noget var eller så ud i den givne fortidige virkelighed. Fotos bruges primært i historieformidling med et vist populært sigte, hvor de præsenteres som billeder, der mere eller mindre giver sig selv, ansporer til indlevelse og letter adgangen til fortiden.^{vi} Almindeligvis opfattes fotografier som kausale aftryk af motivet foran linsen og som naturlige, det vil sige realistiske, repræsentationer af det. Med lån af Charles Sanders Peirce's semiotiske begreber kalder man den kausale og den mimetiske effekt ved fotografiet for dets indeksikalitet (aftryk) og ikonicitet (lighed). 'Problemet' er, at ikonicitet og indeksikalitet forstærker og naturaliserer hinanden: indekset bliver et bevis på det mimetiske, på, at 'sådan var det'. Denne fotografiets realismeeffekt skal afnaturaliseres, hvis mediet skal bruges i historisk forskning. "Referenten klæber", som Roland Barthes har udtrykt det, men fotografiet er både repræsentation og genstand, et kulturelt artefakt med komplekse forbindelser til referenten. Og hvad betyder det for historieskrivningen? For at indkredse nogle svar herpå, bevæger jeg mig ud i et tværfagligt felt og ser nærmere på definitioner, traditioner og idealer indenfor den historiske disciplin.

Herhjemme er det Kristian Erslev, der med sine beskrivelser af den kildekritiske metode står som eksponent for historiens videnskabeliggørelse. Han udgav allerede 1892 et mindre skrift: *Grundsætninger for historisk Kildekritik* som blev udbygget i klassikeren *Historisk Teknik*, der udkom i 1911 og stadig har indflydelse den dag i dag.^{vii} Heri opridser han forskellige måder at gå til kilden, der enten kan opfattes som levn eller beretning, men som i begge tilfælde skal gennemgå en grundlæggende "kildeprøvelse": oprindelse, tid, sted og ophav. Levn er typisk genstande – stumme kilder – der skal føres tilbage til en ophavssituation og fortælle om deres samtid. Beretninger (som naturligvis også rent fysisk er levn) er talende kilder, der indeholder meddelelser, som skal "vidnevædsættes", det vil sige vurderes i forhold til deres overensstemmelse med virkeligheden. Målet med kildekritikken og historievidenskaben er at drage slutninger om den fortidige virkelighed, og de interessante kilder i *Historisk teknik* er skriftkilder. Erslev skriver dog, at kildeprøvelsen af talende kilder også kan appliceres på billeder "med passende

MANUSKRIFT (ikke til offentliggørelse): Louise Wolthers: "Fotografisk historicitet". Publiceres i antologien *Visuel Kultur – Viden, liv, politik* (red: Hans Dam Christensen m.fl.), som udkommer 2009.

ændringer” (Erslev 1911: 39). Hans eget eksempel herpå omhandler, hvorvidt en maler selv har set det afbillede og har iagttaget skarpt og nøjagtigt. Det vil altså sige, at billeder opfattes som øjensvidneberetninger og blot skal have skrælet det subjektive element bort af historikeren, som dermed kan nærme sig den fortidige virkelighed, hvilket er målet med det historiske arbejde. I håndteringen af billeder har senere historikere primært ladet sig inspirere af Erwin Panofskys ikonografisk-ikonologiske metode, hvor man groft sagt *læser* billeder for at afkode dem på baggrund af en ’original’ kontekst.^{viii} Derudover har den kildekritiske historiker et vist slægtskab med den kunsthistoriske *connaissanceur*, som gør billedbetragtningen til en videnskabelig færdighed, der kan bestemme værkets oprindelse.^{ix}

Erslev nævner også fotografiet som en mulig kilde: ”Nytidens tekniske Opfindelser tillader Gengivelser, hvis Troværdighed ligger i den rent mekaniske Frembringelsesmaade. Fotografier bruges nu ogsaa udenfor Arkæologien i stort Maal, og fotografiske Portrætter har en helt anden Authenti end Tegninger eller Malerier [...]” (Erslev 1911:10). Fotografiet har tilsyneladende ingen lag at skrælle bort, hvilket bekræftes af en anden tekst af Erslev, som handler om historieskrivningen, og hvori det hedder: ”I Kunsten har vi Virkelighed, men afspejlet i Kunstnerens Personlighed; i Historieskrivningen vil vi gerne tro at finde den nøgne Virkelighed, mens Forfatteren træder helt i Skygge. Helt kan dette vel ikke gennemføres; *ellers vilde jo Fotografier og levende Billeder være den bedste Historieskrivning.*” (Erslev 1911a: 37. Min kursivering) I modsætning til *historievidenskaben* kan fotografier ikke blive en del af *historieskrivningen*, fordi de tilsyneladende er objektive *aftryk* af den nøgne virkelighed – fotografiet *udtrykker* ikke noget, det kan ikke berette. Derfor burde det også være den mest troværdige kilde: Det, som man ser, er det, som har været, og fotografiet opfattes som bevis på det.

Udtryk

Moderne historikere er naturligvis klar over, at fotografiet ikke bare er en neutral gengivelse af en fortidig virkelighed eller er et umiddelbart troværdigt øjensvidne. Ligesom tekstkilder og malerier er fotografier også udtryk for noget, for kommunikation og formidling. Derfor søger man, fx indenfor den nyere hermeneutisk inspirerede ”funktionelle kildekritik”, at applicere den kildekritiske metode på såvel fotografier som andre billedtyper. Et nyligt og ganske vellykket eksempel herpå er udgivelsen *Fotografie und Geschichte* baseret på et foredrag af historikeren Ilse About og fotohistorikeren Clément Chéroux. Her forenes deres fagtraditioner i grundige analyser af fotografier fra tyske koncentrationslejre under Anden verdenskrig, og de understreger, at fotografier kan indeholde information som ikke kommer til udtryk i nogen anden kildetype (About & Chéroux 2004: 26). Metodologien er dog den samme som i den almindelige historievidenskab, blot tilpasset fotografiet. Og

MANUSKRIFT (ikke til offentliggørelse): Louise Wolthers: ”Fotografisk historicitet”. Publiceres i antologien *Visuel Kultur – Viden, liv, politik* (red: Hans Dam Christensen m.fl.), som udkommer 2009.

almindeligvis vil applikationen af den kildekritiske metode betyde, at man opfatter fotografier på sprogets præmisser – for kildekritikken er først og fremmest udviklet til tekster.^x

Herhjemme har den visuelt orienterede historiker Axel Bolvig fx pointeret, at fotografier først og fremmest er afhængige af en tekstlig forankring for at kunne vidneværdsættes. I sig selv påstår fotografiet jo ikke noget, der kan vurderes som sandt eller falsk. (Bolvig 1990: 229) Med andre ord: Et fotografi peger, men det siger ikke selv, på *hvad*; her taler vi om det dokumentariske eller ikke-iscenesatte fotografi, som tilsyneladende blot indrammer et stykke virkelighed. En sådan karakteristik læner sig op ad en grundlæggende tegnteoretisk skelnen mellem sprog og fotografi. Hvor sproget består af arbitrært kodede tegn, er fotografiet tilsyneladende mindre kodet og genererer kun betydning via et analogt forhold mellem udtryk og indhold. Kobler man det til kildekritikken, bliver historikerens problem klart: Hvad skal man udøve kildeprøvelse og vidneværdsættelse på? Som mekanisk aftryk af en fortidig virkelighed ville fotografiet i princippet være det ideelle øjenvidne, men i praksis er det en besværlig og ligefrem løsagtig kilde. For fotografiet eksisterer ikke *i sig selv*, som fotohistorikeren John Tagg er berømt for at fastslå (Tagg 1988:118). Det er tværtimod en slags kamæleon, der altid tager farve efter de institutionelle, politiske og sociale omgivelser, den placeres i.

Indenfor den nyere historieteori, der bl.a. er rundet af poststrukturalismen, har man imidlertid sat spørgsmålstegn ved kildekritikkens traditionelle mål og midler. Nu understreges det, at ethvert øjenvidne interagerer med den verden der betragtes, for den er lige så lidt umiddelbar tilgængelig for øjenvidnet som for historikeren. Idet øjenvidnet/kilden fortolker sin virkelighed, bliver den påvirket, og som historisk ideal bliver den objektive observation derfor uproduktiv. I stedet åbnes der for en 'tegnanalytisk' forståelse af kilden: ” Både kildens referentielle og dens udformende kraft må medtænkes og undersøges i en tegnanalytisk historieforskning.” med Dorthe Gert Simonsens ord (Simonsen 2003: 121). Kilden *gør* med andre ord noget ved konteksten, hvilket betyder at man ikke kan opretholde en klar skelnen mellem tekst og kontekst. ”Som repræsentationer udvirker historiske kilder noget i deres virkelighedsreferencer. I den forstand er levnsaspektet (det kilden er udtryk for) og beretningsaspektet (det kilden siger noget om) *samtidigt og uadskilleligt*” (Simonsen 2003:122) I denne historieopfattelse får kilden en foranderlig og forandrende egenskab, hvilket jeg finder mere frugtbart i tilgangen til historiske fotografier end en afskrivning af mediet som kodeløst. Men da den tegnanalytiske historieteori hidtil primært har baseret sig på den sproglige vending og omhandlet tekstkilder, er en yderligere implementering af den såkaldte visuelle eller materielle vending nødvendig for at kunne beskrive fotografiets historiske potentialer.

Historiker og antropolog Elizabeth Edwards' tilgang til den fotografiske kilde er præget af både tegnanalytik og materiel kultur. Hun adskiller sig fra bl.a. Tagg ved at anskue fotografiet som et MANUSKRIFT (ikke til offentliggørelse): Louise Wolthers: "Fotografisk historicitet". Publiceres i antologien *Visuel Kultur – Viden, liv, politik* (red: Hans Dam Christensen m.fl.), som udkommer 2009.

performativt udtryk, og hun udvider begrebsliggørelsen af fotografiers kontekster: "Two figurations of context co-exist; what we might call the 'containing' or 'originating' (of who, what, why and when?) and the 'dense context' – which, while not originating or linked to the reality effect of the photograph, emerges through the relations of the photograph." (Edwards 2001:109) I betragtningen af fotografier handler det således ikke nødvendigvis om at afkode motivet på baggrund af én sand, fortidig kontekst, men om at billedet som både ting og tegn låner betydning fra flere sammenhænge. Edwards pointerer dog, at de to kontekster "[...] exist in a dialogical relationship playing out the drama of the images' creation and their various, subsequent performances as objects of and for interpretation. As such, context is creative, suggestive and provocative." (Edwards 2001:ibid)

Spør II – Den udvidede kontekst

I *Tracing Trades* sættes adoptionen af koreanske børn ind i en udvidet eller 'fortættet' kontekst, der omfatter forskellige former for import af det ikke-vestlige til Skandinavien. Nøgleeksemplet er Københavns Tivoli, der som bekendt er opført i orientalsk stil og lokkede med eksotisk underholdning og konsum. Mellem 1880 og 1903 var hovedattraktionen de såkaldte karavaner, hvor mennesker fra bl.a. Nubien, Indien og Kina boede, og således blev udstillet til fornøjelse for havens gæster i løbet af en sæson. Tivoli baserer sig især på en fascination af Kina, og i 1902 hentede man en karavane på 34 kinesere hertil – de kom i øvrigt ifølge filmen til at holde så meget af Danmark, at de fleste af dem blev her. I *Tracing Trades* understøttes denne fortælling af periodens postkort og fotografier fra Tivoli. De udsættes ikke for detektivisk kildekritik og 'connaissanceurship' ligesom Rubens' tegning, men de fungerer alligevel som mere end blot dokumentationer af en specifik begivenhed – de danner også et selvstændigt netværk af billeder af 'det orientalske' i Tivoli. Filmen selv manifesterer dette, idet 'arkivaren' fæstner de forseglede poser med dokumenter rundt omkring på et sort forhæng. Hun vælger en opsætning, der giver et midlertidigt overblik, og resultatet bliver et broget landskab, hvis betydning forandres, fordi hun flytter rundt på indholdet i poserne efterhånden som fortællingen udfolder sig. Den omfattende og varierede billedside forener forskellige stemmer, argumenter og tider og åbner for en ny måde at skrive historie på, der udgør et vægtigt supplement til den tekstbaserede.

Mange af fotografierne i *Tracing Trades* er indsamlet fra andre arkiver, hvor de typisk er placeret løsrevet fra deres historisk-sociale sammenhænge. Ofte er de endda ikke forsynet med nogen form for inskription, der kunne fortælle om anvendelse eller reception. Betragteren søger genkendelige elementer, såsom steder eller personer, men ofte må man ty til mere kreative kontekstualiseringer for at indsætte fotos i meningsfulde sammenhænge. Et af filmens fotografier forestiller netop en lille gruppe af de kinesere, som blev udstillet i Tivoli 1902, og en kopi af billedet som stereoskopfoto af Julius
MANUSKRIFT (ikke til offentliggørelse): Louise Wolthers: "Fotografisk historicitet". Publiceres i antologien *Visuel Kultur – Viden, liv, politik* (red: Hans Dam Christensen m.fl.), som udkommer 2009.

Aagaard findes på Det Kgl. Bibliotek.^{xi} Det har fået påskriften ”Den kinesiske Dværg i Tivoli” og ligger i en brun kuvert i et arkivskab, der rummer alskens billeder fra Tivoli, som igen er del af den større samling kaldet Københavns topografi. (ill. 2) Og som ordene indicerer, var dværgen, der i øvrigt også blev kaldt Julius, hovedmotiv i såvel dette fotografi som pressens øvrige dækning af udstillingen. Men billedets historiske betydning er ikke udtømt med den forankrende tekst.

Først og fremmest er det fysiske format ikke uvæsentligt: Stereoskopfotografier tilhørte netop den visuelle populærkultur med motiver der gik igen i andre medier, fx ugeblade. Denne type billedindustri eksemplificerer dermed, at det ofte er omsonst at lede efter det *originale* fotografi for på den baggrund at bestemme en sand betydning af billedet. Tilmed var den, der udgav stereoskopbilledet ikke nødvendigvis altid fotografen bag, hvilket komplicerer en *connaissance*-baseret søgen efter ophavsmanden. En sådan bliver måske også irrelevant, for fotohistorikere mener, at det stereoskopiske format var temmelig standardiseret, så individuelle fotografiske særtræk blev sløret. (West 1996:248) Spørgsmål om original, ophav, intention og oprindelig kontekst bliver med andre ord ikke altafgørende, idet billedet indgik i en moderne billedindustri baseret på tegns frie og flydende spil. Det forekommer fx mere relevant at sætte billedet ind i den visuelle tradition, der omfatter etnografiske repræsentationer af den ikke-vestlige Anden, hvilket *Tracing Trades* også gør.

Et stereoskopfotografi består af to billeder optaget med en lille forskydning svarende til den gennemsnitlige afstand mellem et par øjne. Fotografierne monteres på pap og skal nu ses i en stereoskopbetragter, hvorved de smelter sammen til et tredimensionalt billede i hjernen. Detaljer springer i øjnene og inviterer betragteren til at gå på opdagelse i fotografiet. Set gennem et par stereobriller opleves Aagaards billede mere mangfoldigt end den tekstmæssige forankring, der styrer vores blik direkte hen på Julius i midten og manden med barnet på armen, der fungerer som en slags målestok for dværgens højde. I stedet er det lampen i øverste venstre hjørne, der træder frem mod betragteren og skrifttegnene danner derfra en visuel overgang til rækværket på balkonen og videre til kvinden, der sidder med en slags strengeinstrument foran sig. Hun og instrumentet bliver en markør for den aura af autenticitet og oprindelighed, der skulle være over disse udstillinger. Den ædle fremmede, her i fotogen profil, fascinerede som modsætning til den moderne vestlige civilisation. Udstillingerne skulle fornøje men blev også præsenteret som havende videnskabelige værdier. Og fotografiet selv, med dets konnotationer af objektivitet og videnskabelighed, føjer sig ind i traditionen for den etnografisk-videnskabelige repræsentation af fremmede folkeslag opstillet med front mod kameraet som de to mænd. Et fotografi som Aagaards er altså tæt forbundet med motivet, fremvisningen af eksotiske mennesketyper, og såvel stereoskopfotografiet som udstillingen var del af den moderne visuelle underholdningsindustri. Som historisk kilde indgår det i en cirkulation med andre

MANUSKRIFT (ikke til offentliggørelse): Louise Wolthers: ”Fotografisk historicitet”. Publiceres i antologien *Visuel Kultur – Viden, liv, politik* (red: Hans Dam Christensen m.fl.), som udkommer 2009.

repræsentationer og har påvirket opfattelsen af asiater i andre og senere sammenhænge, hvilket *Tracing Trades* netop formår at sandsynliggøre.

Spor III – Den fortrængte historie

En af pionererne indenfor stereoskopfotografi, Oliver Wendell Holmes, betonedede i sine beskrivelser af mediet detaljerigdommen, som bevirker at billedet åbner sig, bliver mangfoldigt og ligefrem mystisk. Det kan siges at gøre betragteren til en slags antropolog – på undersøgelse i et fremmed land (West 1996:244-5). Det er bemærkelsesværdigt, at motivet i stereoskopfotografiet ikke blev opfattet som realistisk i betydningen sand, men snarere som en illusion eller noget surrealistisk.^{xii} Med andre ord oplever betragteren en afstand til motivet og den fortidige virkelighed. Inspireret af den poststrukturalistiske historie kan vi tilsvarende hævde, at der ikke findes nogen umedieret fortidig virkelighed, ligesom de ydre referencer til enhver kilde er ustabile og foranderlige. Stereoskopfotografiet afnaturaliserer med andre ord idéen om, at vi kommer til at kende og forstå fortiden, som den virkelig var, ved at se grundigt nok på kilderne. Fortiden er fremmed for nutiden, og det er ikke uden grund at megen aktuel historieteori har ladet sig inspirere af antropologien. Her kan desuden drages en parallel til den fremmedgørende effekt, der ikke blot kan fremlæses i stereoskopbilleder men i fotografier generelt, hvilket kulturhistorikeren Siegfried Kracauer bl.a. gjorde. Han anvendte denne fotokarakteristik som analogi for det historiske arbejde: "[...] the knowledge of what has happened then does not tell us anything about our own prospects, but it will at least enable us to look at the contemporary scene from a distance. History resembles photography in that it is, among other things, a means of alienation." (Kracauer: 5)

Med deres dobbelthed af genkendelighed og fremmedhed kan fotografier anspore til at se både fortid og nutid med nye øjne. Således også i *Tracing Trades*, der indskriver adoptionstrafikken i dansk historie og identitetsdannelse, som primært ses i et postkolonialt perspektiv. Et af argumenterne i filmen baserer sig på de fysiske fællestræk, der er mellem asiater og grønlandere: Da de første koreanske adopterede kom til landet i 1950'erne, blev danskerne, ifølge filmen, mindet om de grønlandske koloniserede og om, at de måske ikke altid var blevet behandlet godt. De koreanske børn skubber med andre ord den danske kolonihistorie frem i lyset, en historie som i vid udstrækning er blevet glemt, fortiet og fortrængt. Af samme grund er filmen blevet præsenteret som (*Tracing Trades*). *A Paranthesis in the History of Scandinavia*. Den postkoloniale argumentation ledsages af en mangfoldig billedside, der bl.a. inkluderer nogle fotografier af lægen Thomas N. Krabbe, som fra 1893 optog en lang række billeder af Grønland og dets indbyggere – ofte i traditionel etnografisk stil (ill. 3). Da *Tracing Trades* blev vist på udstillingen *SPOR – af fotografiets fortællinger* (Det Nationale Fotomuseum, 2007), kunne vi lade os

MANUSKRIFT (ikke til offentliggørelse): Louise Wolthers: "Fotografisk historicitet". Publiceres i antologien *Visuel Kultur – Viden, liv, politik* (red: Hans Dam Christensen m.fl.), som udkommer 2009.

inspirere af filmens visuelle historieskrivning ved i ophængningen at sammenstille tidlige fotografier af grønlændere med senere privatfotos af koreansk adopterede.^{xiii} Dermed blev ikke blot det historiske materiale reaktualiseret, men den fotografiske tradition fungerede også som øjenåbner for, hvordan vi ser på os selv og De Andre den dag i dag.

Vi må altså konkludere, at fotografier er besværlige at anvende i historisk regi, fordi de peger på en masse, men ikke siger på hvad. Men det faktum *at* de peger, bør i højere grad gøres til genstand for historiske overvejelser, for som alle kilder *gør* fotografier noget ved den fortid, vi studerer, de *skaber* historie. Den fotografiske kilde er mere end blot tegn på noget andet, den fungerer ikke blot som repræsentation men er også en slags *præsentation*, en performativ gestus. Med fotografiets indeksikale effekt udpeges virkeligheden frem for kun at blive repræsenteret. Dermed kan fotografiet ultimativt gøre opmærksom på, hvordan opfattelsen af virkelighed konstant produceres (Green & Lowry 2003:58). Frem for at lade fotografier indgå i en rekonstruktion af en fortidig virkelighed, insisterer bl.a. Edwards samt About og Chéroux' på at skrive historie *med* eller *gennem* fotografisk materiale. Fotografiet er mere end et spor der – som i Ginzburgs indicieparadigme – skal ledes hjem til én sand kontekst med hjælp fra en billeddetektiv. Som historisk spor er det aktivt, foranderligt og konstant i sin vorden. Det kan indsættes i et bredt spektrum af kontekster, men historikeren skal naturligvis sandsynliggøre relevansen af de valgte sammenhænge og være indstillet på, at de er til genforhandling. Er kriterierne klare, kan fotografierne genbruges i nye konstellationer og netværk – i kunstværker, på udstillinger og i selve måden, vi organiserer vores billedarkiver, ikke mindst digitalt (Petersson 2005).

Tracing Trades leverer nyt stof til de store fortællinger om kolonialisme, racisme og handel. Det er dog først som sidst en fortælling om og for koreanske adopterede, der i dag kan beskrives som en uddøende folkegruppe, idet adoptionstrafikken er faldende. Men de vil være at finde i fremtidige historier, for, som det hedder i slutningen: "We have already been inscribed in a lot of cultural representations. We are already in feature films, in novels, poems, commercials, art works." Filmen er netop selv baseret på en original sammensætning af disse visuelle (re-)præsentationer og overbeviser os om, at billedcirkulationen mellem arkiver, aviser, TV og privatalbum er det stof, som fremtidens historier skal gøres af.

Litteratur

- About, Ilsen & Chéroux, Clément (2004): *Fotografie und Geschichte* Leipzig: Inst. für Buchkunst
- Anonym (1881): ”Fotografiens Betydning for Historien”, *Beretninger for Danske Fotografiske Forening*, Nr. 15 juli 1881
- Bolvig, Axel (1990): ”Med passende ændringer’. Historisk metode i fokus” in Hansen, Tove (ed.): *Sølv og Salte. Fotografi og forskning*, København: Rhodos
- Edwards, Elizabeth (2001): *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums* Oxford/NY: Berg
- Erslev; Kr. (1911): *Historisk teknik. Den historiske Undersøgelse fremstillet i sine Grundlinier*, København: Gyldendal.
- Erslev; Kr. (1911a): *Historieskrivning. Grundlinier til nogle Kapitler af historiens Theori*. København: Københavns Universitet
- Green, David & Lowry, Joanna (2003): ”From presence to the performative: rethinking photographic indexicality” in Green, David (ed.): *Where is the photograph?* Brighton: Photoworks
- Kracauer, Siegfried (1969): *History. The Last Things before the Last* Oxford/Princeton: Markus Wiener Publishers
- Petersson, Dag (2005): ”From image archive to interarchive” in Bruhn Jensen, Klaus (ed.): *Interface:// Culture. The world wide web as Political Resource and Aesthetic From Frederiksberg*: Samfundslitteratur
- Simonsen, Dorthe Gert (2003): *Tegnets tid* København: Museum Tusulanums Forlag
- Tagg, John (1988): *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* Basingstoke: Macmillan Education
- West, Nancy M. (1996): ”Fantasy, Photography, and the Marketplace: Oliver Wendell Holmes and the Stereoscope” in *Nineteenth-Century Contexts Vol.19, No. 3* pp.231-258 Amsterdam: OPA

ⁱ En nu klassisk argumentation herfor er Carlo Ginzburgs essay ”Spor. Indicieparadigmets rødder” (dansk udgave i *Spor. Om historie og historisk metode*, 1999).

ⁱⁱ Hanbok er en traditionel koreansk klædedragt. Tegningen portrætterer angiveligt Antonio Corea, der menes at være blevet taget til fange af japanerne under krigen 1595-1600 og senere at være solgt som den første slave til italienske handelsmænd. Der er dog ingen beviser for dette, og man diskuterer stadig, hvorvidt der overhovedet findes koreanske
MANUSKRIFT (ikke til offentliggørelse): Louise Wolthers: ”Fotografisk historicitet”. Publiceres i antologien *Visuel Kultur – Viden, liv, politik* (red: Hans Dam Christensen m.fl.), som udkommer 2009.

træk hos den afbildede person. Mysteriet om tegningen har bidraget til dens høje salgsværdi – den blev købt af Getty Museet, Los Angeles i 1983 for det højeste beløb der hidtil var betalt for en tegning.

ⁱⁱⁱ Dragten hænger sammen med en todelt performance ("Transmitting (Dis)ComfortAN(d)Alienation & (Dis)ComfortAN(d)Alienation: The X-Raced TransMut(ad)ed Speak") som Jane Jin Kaisen og Tobias Hübinette lavede under udstillingsprojektet *Rethinking Nordic Colonialism*. Dragten prydes bl.a. af et 'logo' som forestiller tre fly der vender snuden væk fra hinanden – et slags 'departure symbol' modsat lufthavnens 'meeting place'. I *Tracing Trades* har figuren – som i øvrigt spilles af Jane Jin Kaisen – desuden en række rekvisitter, bl.a. et timeglas, med samme logo.

^{iv} Bl.a. Roland Barthes diskuterer forholdet mellem fotografi og historie i *Det lyse kammer. Bemærkninger om fotografiet* (1980)

^v Denne type tiltag begyndte allerede i 1870'erne på nationalt niveau i Frankrig og England. Herhjemme var det først med etableringen af Rådhusbiblioteket 1897, at man mere systematisk indsamlede fotografier af byens topografi.

^{vi} Enkelte socialhistorikere har dog søgt at give fotografier en mere central status – med argumenter om, at fotografier har kunnet give indblik i både almindelige menneskers dagligdag og i livet for de fattige og udstødte, som ikke altid har været indbefattet af skriftlige kilder og dermed ikke har haft plads i historien. Et enestående eksempel herhjemme fra er bogen *Kvindeliv. Fotografier fra byen 1880-1940* (red: Karin Lützen m.fl., 1981), baseret på udstillingen af samme navn. Den udmærker sig ved primært at bestå af anonyme fotografier og at vende det traditionelle hierarki mellem billede og tekst på hovedet, således af de tekstmæssige oplysninger er sekundære.

^{vii} Se fx Sebastian Olden-Jørgsen: *Til Kilderne! Introduktion til historisk kildekritik* (2001).

^{viii} Et eksempel på en metodebog fra den aktuelle historieundervisning er Knut Kjeldstadli: *Fortiden er ikke hvad den har været* (2001). Her inddrages også billedkilder, og forfatteren plæderer for tværfaglighed ved inddragelse af kunsthistoriske metoder og henviser til Panofsky.

^{ix} Se fx Peter Burke: *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence* (2001), der også har et citat af connoiseuren Giovanni Morelli på forsiden.

^x Jens Jäger skriver fx i sin metodebog *Photographie: Bilder der Neuzeit. Einführung in die Historische Bildforschung* (2000), at billedanalysen ikke adskiller sig grundlæggende fra tekstanalysen, men at der dog er en mængde tekniske faktorer der må inddrages i analysen.

^{xi} Julius Aagaard (1847-1920) er velkendt i den danske fotohistorie; han var bl.a. den ene halvdel af lystryketablisementet Galle & Aagaard som mellem 1883 og 1900 udgav en lang række topografiske optagelser fra primært København og omegn som blev vidt distribueret. Desuden kan han betegnes som den første pressefotograf herhjemme, idet han allerede fra 1891 jævnligt bidrog med reportagebilleder til bladet *Hver 8. dag*.

^{xii} Se desuden Jonathan Crary: *Techiques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (1990)

^{xiii} Udstillingen *SPOR – af fotografiets fortællinger* præsenterede en stor mængde danske fotografier fra perioden 1860-1920 i dialog med nye værker af kunstnere, der på forskellig vis beskæftiger sig med historieskrivning. Jeg kuraterede den i samarbejde med Det Nationale Fotomuseum, hvor den blev vist 2.3-26.5 2007.

MANUSKRIFT (ikke til offentliggørelse): Louise Wolthers: "Fotografisk historicitet". Publiceres i antologien *Visuel Kultur – Viden, liv, politik* (red: Hans Dam Christensen m.fl.), som udkommer 2009.