

Hastværk

– moderne fart og tempo

4. Tak til Joakim Jakobsen for på overbevisende måde at have redegjort for året 1903 som “the Big Bang” i den moderne sports genesis. Om Tour de France, se hans *Le Tour: Sejre, drømme og frygtelige nederlag i 100 år*, København 2004: Rosinante.

Kilder

Aviser og tidsskrifter:

Autosprint (Italien, ugemagasin).

Autosport (England, ugemagasin). Citater er hentet fra arkivet på www.autosport.com.

Formula One History (Tyskland, månedstidsskrift).

The Guardian.

The Economist.

Motor Sport (England, månedstidsskrift).

Noticias Gráficas.

The Times.

Værker

Baker, Arthur gengivet i uddrag i Moss, Stirling and Hilton, eds, 1994.

Bosworth, R.J.B. 1993, *Explaining Auschwitz and Hiroshima*, London: Routledge.

Grand Prix Data Book 1997: A Complete Record of the Formula 1 World Championship from 1950, Isle of Man: Duke Marketing Ltd.

Hilton, Christopher 1995, *Ayrton Senna: The Hard Edge of a Genius*, London: Corgi updated edition reprinted.

Jakobsen, Joakim 2004, *Le Tour: Sejre, drømme og frygtelige nederlag i 100 år*, København: Rosinante.

Moss, Stirling and Hilton, eds, 1994 *Stirling Moss's Motor Racing Masterpieces: Classic Tales from the Track*, London: Sidgwick and Jackson.

Nietzsche, Friedrich 1999, *Således talte Zarathustra: En bog til alle og Ingen*: København: Det lille Forlag.

Salaris, Claudia 1997, *Marinetti: Arte e vita futurista*, Roma: Editore Riuniti.

Tennant, John 2004, *Motor Racing: the Golden Age*, London: Cassell Illustrated.

The Ultimate Encyclopedia of Formula One 1995, London: Carlton Books.

Williams, Richard 1995, *The Death of Ayrton Senna*, London: Viking.

Fotografisk historieskrivning

– Victoriatiden set gennem kameraet

LOUISE WOLTERS

Fotografiets fremkomst faldt sammen med den moderne historievidenskabs opståen i midten af 1800-tallet (Floto 1996). Begge er naturligvis resultat af langstrakte tilblivelsesprocesser, men den fælles tidsmæssige forankring danner et velegnet udgangspunkt for studier i deres indbyrdes påvirkning. Hvordan opfattede man fotografiet indenfor historieskrivningen, og hvordan er mediet siden blevet benyttet som kilde og historiografisk repræsentation? Denne artikel, der udspringer af en større undersøgelse af fotografiers skiftende status som historiske dokumenter, eksemplificerer hvordan billeder fra det victorianske Storbritannien kan indgå i en 'fotografisk historieskrivning'.

Fotogen fortid

Indledningsvist skal pointeres, at det fotografiske medie siden dets fremkomst er blevet tilskrevet en uafrystelig karakter af fortidsspor: som optisk-kemisk aftryk af et forgangent øjeblik viser det altid noget, som har været.¹ Fotografiets "det-har-været" (Barthes 1980, 138) er siden blevet fremført af både fotograferne, billedforbrugerne, den akademiske fototeori samt af historieskrivningen, hvad enten den har været positivistisk, historistisk eller socialhistorisk funderet. Endelig bliver mediets tidsmærke intenst dyrket i en populær brug af 'gamle fotografier' på postkort og kagedåser, som danner et idylliseret billede af fortiden til glæde for en konfliktsky forbruger. Alt sammen med henvisning til en særlig natur i fotografiet, der gør det til et utvetydigt bevis og et passivt øjenvidne, hvis iboende øjeblikkelighed viser episoden foran linsen, som den var. I dag ses dette

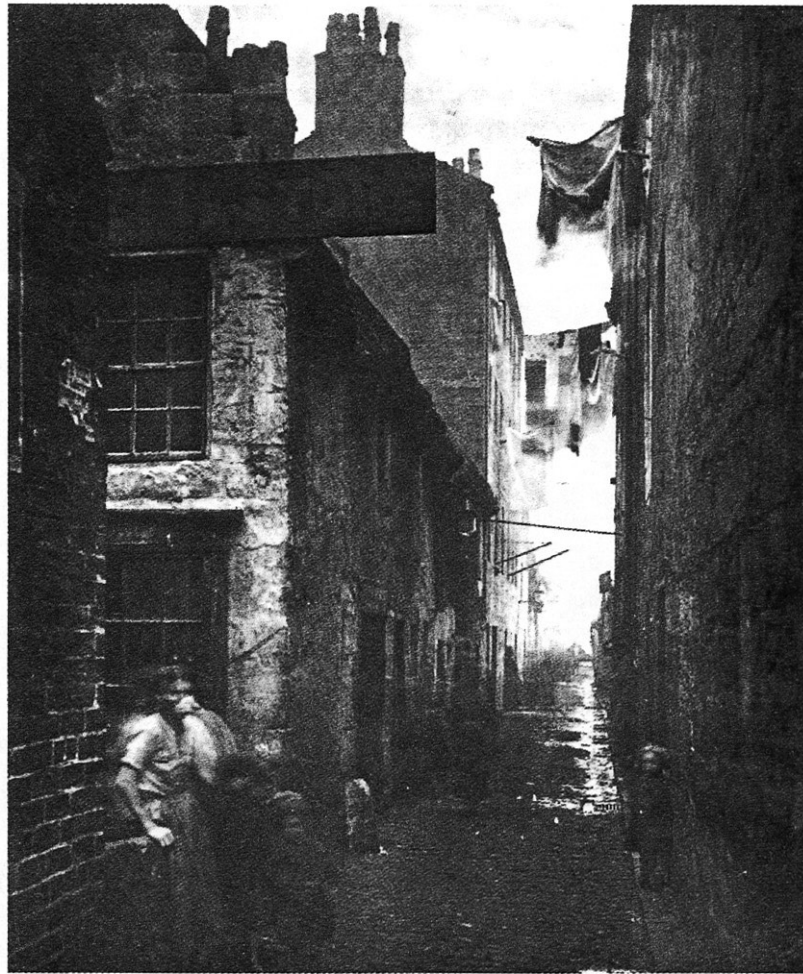
blandt andet på lokal- og nationalhistoriske museer, hvor udstillede genstande flankeres af fotografier, der selv blot fungerer som baggrundsillustrationer og derfor ofte er ukommenterede. Det er, som om den kildekritiske tilgang, man forventer i brugen af anden slags historisk materiale, bliver unødvendig, når det handler om fotografier. Og det trods udbredelsen af den kontekstuelle fotografiopfattelse, som de seneste tre årtier har manifesteret, at mediet på linie med andre historiske artefakter er produkt af dets givne kontekster (Tagg 1988. Solomon-Godeau 1991). En erkendelse der bør komme den historiske faglighed til gode, idet den blot forøger fotografiernes historiske potentiale: De kan både fortælle om den fotograferede begivenhed og – i erkendelsen af at fortællingen netop er konstrueret – om deres egen anvendelse som historisk dokumentation. Fotografierne skildrer dermed også en anden historie end mediets tekniske/æstetiske udvikling. I det følgende omtales typen af topografiske fotografier fra 1800-tallets Storbritannien, der således ikke blot er skildringer af det victorianske samfunds fysiske fremtræden, hvilket de blev præsenteret som, men også kan fungere som billeder på den tids opfattelse af historien.

Officielle dokumenter

“Lad det redde de smuldrende ruiner, bøger, tryk og manuskripter fra glemslen. Disse værdifulde ting, som tiden fortærer, hvis form udviskes, og som har krav på en hylde i vor erindrings arkiv” (Baudelaire 1995, 74). Således skrev Charles Baudelaire om fotografiet i 1859. Det nye medies anvendelighed lå altså for ham i en neutral afbildning af omverdenen, og han udtrykker her den udbredte opfattelse af fotografiet i 1800-tallet (Jäger 1995). Set i et større kulturelt perspektiv blev ønsket om at bevare ‘det gamle’ ligefrem forstærket af fotografiet og den industri, som kameraet var en del af.

Den intense mekanisering under industrialiseringen kan overordnet siges at have genereret to ‘retninger’ i tidsopfattelsen, der dog hænger uløseligt sammen: fremtidsoptimismen og historismen (Koselleck 2000, 152). Kameraet blev umiddelbart set som et produkt af den førstnævnte, accelererende bevægelse – som et af de nye tekniske vidundere, der kunne fange øjeblikket og standse bevægelser hurtigere, end det menneskelige øje kunne opfatte. Og det blev benyttet som redskab til at dokumentere fremskridtet, mest umiddelbart i registreringen af det spektakulære nye. Samtidig var det også det medium, der kommenterede forandringerne indirekte gennem intensive forsøg på at bevare det, som forsvandt med industrialiseringen. Fotografiapparatet var med andre ord både en moderne maskine og det fænomen, der bedst kunne fastfryse fortidens aura.

En fotograf som Thomas Annan (1829-1887) gjorde således også dobbelttydig brug af mediet, da han fra 1868 begyndte at gennemfotografere Glasgows



*Old Vennel, Off High Street. Th. Annan: Mitchell Library, Glasgow
(+ George Eastman House, NY)*

saneringsklare kvarterer på foranledning af den netop nedsatte byfornyelsesfond. Beskidt og sygdomsbefængt inkarnerede området den industrielle revolutions slagsider i form af overbefolkning, fattigdom og overdødelighed i byerne. I 1866 fremsatte myndighederne derfor en byfornyelsesplan, men inden nedrivningerne begyndte, ønskede man at bevare et visuelt dokument af de snart forsvundne steder. Opgaven blev betroet Annan, velanset arkitekturfotograf samt kendt for at lave fotografiske kopier af salonkunst, og det samlede resultat blev udgivet af byfornyelsesfonden under titlen *Photographs of the old Closes and Streets of Glasgow 1868/1877*. De smukke billeder har i dag dels høj pekuniærværdi på kunstmarkedet dels indgår de ofte i historisk-topografiske fotobøger af mere po-

pulær karakter (Minto 1970). Endelig er de blevet fortolket som socialhistoriske dokumenter, der viser de ellers skjulte sider af samfundet.² Motiverne er altså overvejende slumkvarterer, men formelt er billederne overraskende pittoreske i forhold til de dystre motiver, hvilket først og fremmest har den tekniske forklaring, at Annan benyttede vådkollodium-processen, som er særlig lysfølsom (der var jo ikke meget lys i de smalle gyder), men også kræver lang eksponeringstid. Derfor bliver udtrykket lettere sløret, som et malerisk luftperspektiv, hvor blafrende vasketøj og forbipasserende mennesker giver billederne et spøgelsesagtigt skær. Men det æstetiske udtryk skyldes også billedkompositionen: Frem for at zoome ind på enkelte bygninger, facader eller detaljer har Annan valgt at bruge gyder, gader og pladser som visuelt fokus, hvorved en nærmest barok raumflucht fanger øjet og leder det forbi slummens konkrete manifestation – ud i et æterisk forsvindingspunkt. Fotografierne danner dermed ikke et minutiøst billede af kvarterernes reelle arkitektur, men derimod et mere udefinerbart indtryk af stedets ånd. Hvorvidt den metafysiske og æstetiserende effekt har været tilsigtet eller erkendt er svært at fastslå, men det vigtigste er egentlig også, at den nutidige fortolker er opmærksom derpå og på alt det, der samtidig ikke er med på billederne. Denne officielle dokumentation af Glasgows slum indtager f.eks. ikke “det levede liv” mellem barakkerne, og i overensstemmelse med tidens generelle ignorering af de fattigste samfundsgrupper er beboerne nærmest usynlige på billederne.

Ligesom vasketøj og elementer i bevægelser trækker lysspor på billedfladen, var fotografierne ved offentliggørelsen allerede blevet til spor af byens fortid, idet motiverne nu var forsvundet for altid. Og ligesom eksponeringstidens spøgelsesagtige effekt peger på motivets forgængelighed, understreger den også fotografiernes egen forgængelighed – de vil også gradvis sløres og forsvinde. På Annans tid var fotografier stadig et forholdsvist uholdbart medie; et mindre forgængeligt materiale, som f.eks. tegningen (der ellers har været benyttet i topografiske gengivelser), var bare mindre realistisk og nøjagtigt.

Objektiviseringen og æstetiseringen blev allerede i 1800-tallet forenet via kameraets virkelighedstro billeder, og en del af fotografiernes historiske værdi må netop bero på manifesteringen af en sådan forening. De kan blandt andet pege på tidens diskussioner indenfor flere historierelaterede vidensområder om strengt videnskabelige erkendelsesmetoder overfor mere subjektive eller kunstneriske (McQuire 1998. Floto 1996, 90 ff.) Herved skifter fotografiet status fra en kilde i positivistisk eller historistisk forstand til et mentalhistorisk dokument.

Formelt velkomponerede billeder som Annans vil dog anspore en mindre kritisk betragter til udelukkende at dyrke dem som aftryk af en distanceret fortids aura. Derved overskygges fotografiernes historiske potentiale, herunder den indirekte kritik af victoriatidens samfundshierarki, som æstetiseringen af

fattigkvarterer åbner for. Det vil samtidig sige, at konkrete, politisk-humanistiske motiver som fattigkvarterer ikke af sig selv garanterer og genererer en 'demokratisk' historieskrivning, som det 20. århundredes socialhistorie ellers har værdsat fotografiske kilder for.³

Det gamle London til salg

Rent teknisk var det allerede i 1860'erne muligt at tage 'øjebliksbilleder', dvs. at fotografere elementer i bevægelse og dermed fange forandringen i samme nu, den skete, og især i 1880'erne blev kameraerne mindre og hurtigere. Alligevel var der en udpræget tendens til at fotografere stillestående elementer, såsom bygninger, fra den gamle kultur (Briggs 1988, 128). Det gør sig f.eks. gældende for billederne taget på foranledning af sammenslutningen med det sigende navn: *Society for Photographing Relics of Old London* (SPROL), som blev stiftet i 1875 af



*Oxford Arms Entrance.
SPROL: Guildhall
Library, London*

en gruppe arkitekter og antikvarer. Den direkte anledning var en forestående nedrivning af Oxford Arms Inn – en gammel *coach inn*, hvis minde man ville bevare ved at lade den fotografere. Ydermere kunne ligesindede købe billederne, og dette blev en sådan succes, at foreningen de følgende 13 år fortsatte med at udgive billedserier af Londons gamle bygninger, hvis eksistens var truet af industrialiseringens ekspansion (Bush 1975). Ligesom Annans fotografier er SPROLs unikke dokumenter, der ofte præsenteres i historisk-topografiske værker om London som billeder af, hvordan byen så ud i 1800-tallets slutning (Betjeman 1969). Men kun sjældent er omstændighederne omkring deres tilblivelse kommenteret eller analyseret. Billederne danner naturligvis et portræt af London som SPROL så den. Her er ingen slumkvarterer men derimod bygninger, som den øvre middelklasse brugte, passerede og beundrede på sin færd rundt i byen: Kroer, forretninger, kirker og mindre palæer.

Fotografierne skulle ikke fungere som helt igennem objektive eller præcise repræsentationer af motivet. Tværtimod formulerede Alfred Marks eksplicit, at havde formålet været en topografisk registrering, ville man have brugt et mere traditionelt grafisk medie. Man ønskede derimod at vise den pittoreske måde, hvorpå bygningerne var sammensat i det gamle London:

The object of the present series is not to give a record of the church itself. The noble work of the interior, its massive Norman arches, grand proportions and magnificent tombs, could be far better rendered by the art of the etcher. Our aim – and we may in future numbers return to the subject, by no means exhausted in this set – has rather been to show the picturesque manner in which ecclesiastical and civil buildings are, as it were, dovetailed together in this quaintest nook of Old London (Bush 1975, 34)

Det pittoreske var en siden 1700-tallet velkendt kategori indenfor både landskabsmaleri og i oplevelsen og beskrivelsen af naturen. Men det var samtidig en evne der var afhængig af god smag og dannelse: Landskabet var ikke bare noget man betragtede fra toppen af en bakke – det skulle komponeres, forædles og forestilles. Evnen til at betragte og afbilde landskabet var ikke givet alle, men var et privilegium for lavadelen (senere borgerskabet), som havde kendskab til både kunst og rejselivet (Taylor 1994, 17). De lavere klasser var således oprindeligt afskåret fra denne nydelse, og selv da den sociale begrænsning i princippet blev opløst med fotoapparatets udbredelse, blev det traditionelt pittoreske ved med at stå som ideal for megen fotografi, herunder altså SPROLs gengivelse af bylandskabet.⁴ Fotografierne fordrede egentlig, at man var visuelt opdraget til at kunne indlæse 'drama' og 'atmosfære' i dem, som en anmelder i *The Times* gjorde med SPROLs første foto af Oxford Arms (Bush 1975, 8), og det kunne køberne sandsynligvis. Den lidt forhutlede figur der kan anes i kroggården gennem porten har derimod næppe været tænkt som potentiel aftager for fotografiet, han er en staffage i det overordnede udtryk af malerisk forfald.

Måske er denne tilsynekomst i gården en af de *coach men* der har benyttet kroen, og i så fald bliver han en konkret metafor for den gamle kultur, der netop blev gjort fortidig med jernbanens fremkomst. Fortolkningen er nærliggende fordi alle SPROLs billeder insisterer på det fortidige og søger at repræsentere det gamle London – jo ældre en bygning jo bedre – på en så autentisk måde som muligt. F.eks. synes de rensat for enhver indikation på samtidens levede liv: Man ser påfaldende få hastigt forbigående folk eller køretøjer i bevægelse. Fotograferne er i stedet præget af statisk monumentalitet og har selv kunnet fungere som relikvier, som små balsamerede stykker fortid, der kunne erhverves og nydes i den ellers så forandringsmættede industrialisering. De sjældne billeder giver således ganske vist et indtryk af Londons præindustrielle bygninger, men idet de netop er optaget under industrialiseringen, viser de ikke “hvordan det var” (med henvisning til Ranke). Spørgsmålet bliver snarere, hvilken fortid har sat sig hvilke spor, og hvordan er man “tro overfor kilderne”?⁵ Eller rettere, om man overhovedet kan finde spor af én fortid, eller om der ikke nærmere er tale om ‘tidslag’? Fotograferne kan mest af alt fortælle om den victorianske dyrkelse af fortiden via en af samtidens nyfrembringelser. Med den mekaniske affotografering blev levnene fra det gamle London til en nær og troværdig fortid. Det autentificerende og tidssvarende kamera skabte en forbindelse til fortiden frem for at dokumentere et uigenkaldeligt brud. Dannelsen af SPROL vidner om en tidlig og temmelig udbredt sammenhæng mellem fotografi og historisk bevidsthed, hvor fortiden iscenesættes for den privilegerede samtid. Således er billedernes mest interessante historiske udsagn deres tilblivelse som historiske udsagn i en på en gang tilbageskuende og fremadrettet kontekst, og de vil være et glimrende udgangspunkt for yderligere studier i opfattelsen af fortiden.

Nationens visuelle hukommelse

SPROL er egentlig den første af en række fotografisk baserede dokumentationsforeninger, der skød frem med stor intensitet omkring århundredeskiftet og kan siges at effektivisere og rationalisere katalogiseringen af den visuelle historie. Hos de efterfølgende fotosammenslutninger – f.eks. *National Photographic Record Association* (NPRA), grundlagt 1897 af sir Benjamin Stone (1838-1940) – var fotografierne dog ikke længere henvendt til den private fortidsforbruger. Kameraet blev derimod brugt som en altfavnende objektiv registrator, og Stone tog ifølge eget udsagn afstand fra det pittoreske element i bestræbelsen på at bevare et nøgternt og nøjagtigt billede af nationen (Ford 1974, 11-12). De mange billeder blev decideret optaget med en placering i British Museum for øje⁶. Medlemmerne opfordredes derfor til at fremkalde i platin print, idet man regnede denne teknik for den mest holdbare, der således kunne bevare aftrykket til historikeren i en hvilken som helst



The Sir Benjamin Stone Collection: Birmingham Central Library

fremtid. I modsætning til SPROLs fokus på levn fra gamle dage ønskede NPRA “to obtain photographic records of all objects and scenes of interest in the British Isles” (Ford 1974, 10-11). Med andre ord: Nationen i sin helhed. Således kunne Stone, konservativ politiker og velanset amatørfotograf, rejse riget rundt som storproducent af billeder til det nationale arkiv og forene den fotografiske praksis med en anden gentlemanhobby: Turismen (Taylor 1996). Stone fotograferede nationale begivenheder som dronning Victorias 60 års regeringsjubilæum, og han portrætterede “personligheder” som parlamentsmedlemmer – alt sammen oplagte dokumenter for en traditionel politisk historie (Floto 1996, 143). Men frem for alt var hans foretrukne emne landsbyer og deres skikke, som f.eks. i *Pole Riding (Colby Fair, 1902)*. Her har fotografen ønsket at dokumentere en tradition der involverer ridning på pæle, optøget er standset til hans ære og resultatet kan beskrives som et lettere absurd gruppeportræt. I hvert fald giver det ikke den senere historiker grundig indsigt i omstændighederne omkring skikken, dens oprindelse, betydning og funktion. Stones mange billeder af landsbytraditioner og festspil ledsages kun af nøgterne titler i form af substantiver, hvilket illuderer objektivitet

og tilgængelighed – og hviler på forestillingen om at fotografierne taler for sig selv. Og han omtalte netop kameraet som et universalsprog, et naturvidenskabeligt redskab, der skabte faktuelle beviser, hvis det blot blev anvendt korrekt – det vil sige uden æstetiske mål for øje, men dog med teknisk færdighed. Stone beskriver kameraet som vigtigt “in correcting history” (Jay 1972, note 34), hvilket afslører en bevidsthed om den magt, han som fotograf havde til at påvirke historieopfattelsen. Det, som angiveligt skulle korrekteres i retning af større sandhed var den unøjagtige historieskrivning baseret på subjektive kilder, f.eks. tegninger eller sågar skriftlige dokumenter farvet af forfatterens ideosynkrasier.

Det mest interessante ved Stones fotografier er dyrkelsen af en gruppe motiver, der holder sig indenfor rammerne af tradition, oprindelighed og fortid samt præsentationen af disse som objektive dokumenter i en større historisk generalisering. Billederne kan dermed ses i en historiefilosofisk kontekst i form af både historisme og positivisme samt i en mere socialpolitisk i form af den konservative insisteren på en bestemt klasses traditioner. Den udprægede nationalromantiske optik får indflydelse på hele det historiske billedarkiv, idet henvisningen til fotografiets neutralitet og realisme kamuflerer den ideologiske kodning.

I sin beskrivelse af historievidenskabens dannelse pointerer Inga Floto, at den britiske professionalisering foregik bemærkelsesværdigt trægt. Der var kun få akademiske historikere, men mange populære, uvidenskabelige amatører, *gentleman-historians*, som de blev kaldt. Fotografiet var frem for alt den victorianske gentlemans kultiverede medie, og for gentleman-historikeren var det ydermere et instrument til naturalisering af hans egen klasse og dennes verdenssyn.⁷ Ikke fordi han fotograferede sig selv, sine ligesindede eller sit samtidige miljø; tværtimod konstituerede den ny klasse sig selv via komplekse komplementærbilleder af en anden tid og andre samfundsgrupper. Den fotograferende gentleman brugte dermed kameraet som tidsmaskine i opbygningen af et nostalgisk visuelt arkiv.

Umiddelbart skulle man måske tro, at tilliden til et neutralt fotografisk universalsprog blev svækket i takt med mediets udbredelse og det efterfølgende kendskab til muligheder for iscenesættelse og manipulation. Men NPRAs dokumentation blev tværtimod forsøgt effektiviseret, da man i 1910 opløste foreningen til fordel for lokale sammenslutninger, der skulle kortlægge hele nationen. Dette kan ses i sammenhæng med det ønske om komplet kortlægning af historiske fakta (ved hjælp af f.eks. statsarkiver), som forøgedes i løbet af 1800-tallet inden for den fortrinsvis positivistiske historievidenskab (Tosh 2000, 112). I 1916 udkom bogen *Camera as Historian* forfattet af en gruppe lokalhistorikere, og heri ophøjes kameraet til uovertruffen bevarer af nationens historie og beskytter af dens billede mod verdenskrigens trussel. Fotografiet er takket være sin akkuratess en pålidelig og *all round* historiker, som følgende fortegnelse over motiver fra *Worcestershire photographic survey* understreger:

The subjects represented are: interiors and exteriors of old buildings, churches, manor houses, cottages, barns, etc.; sites of buildings, old doors, porches, and gateways; fonts, alms boxes, bells, preaching crosses, and monuments; avenues leading to mansions, cave-dwellings, stocks and whipping posts, old pigeon houses and dovecotes; old streets and roads, locks, quays, and bridges; proclamations; local events, street scenes, dancing bears etc., country life, hop-picking, cider-making, meets of hounds and beagles, copies of old prints (Gower 1916, 21).

Kendetegnende ved den ivrige opremsning er ikke blot det stadige fravær af moderne motiver, men også seriøs begejstring for kameraets muligheder. Verden blev netop på dette tidspunkt i højere grad opfattet som billede, hvilket må ses i tæt sammenhæng med fotografiets udbredelse og anvendelse indenfor blandt andet rejseoptagelser, portræt, underholdning og dekoration i borgerlige hjem. I forlængelse heraf kunne fotografier af kort, mønter etc. ligefrem erstatte de fysiske genstande, som citatet også indikerer. Værdien af den visuelle dokumentation overstiger her de materielle objekter – og det netop fordi *billedet* af nationen er blevet så vigtigt at bevare. Et billede på verden, som de fotograferende gentlemen gerne ville se den, og som kun tilsyneladende var dækkende for hele landet. I retrograde vendinger beskriver forfatterne moderniteten i sammenhæng med krigens ødelæggelser, og kameraet fremhæves som våben i kampen mod “den moderne verdens ikonoklaster” (Gower 1916, 40).

Trods bogens praktiske sigte som håndbog for fotografiske registreringsforeninger i form af råd om optagelse, fremkaldelse og systematisk ordning, inkarnerer den en anvendelse af fotografiet som naturaliseret ideologisk redskab i historiekonstruktionen, der fører tilbage til midten af det 19. århundrede.

Nye historier

De her nævnte eksempler fra victoriatidens omfattende fotografiske materiale kan siges at indeholde et tvedelt potentiale som historiske dokumenter, dels i form af referenten (motivet), og dels som materiel/kulturel frembringelse, defineret af blandt andet fotograf (og dennes intention), samtidens reception, historiske og æstetiske traditioner samt den nutidige fortolker af billedet. De er med andre ord på den ene side væsentlige afbildninger af dele af det victorianske samfunds arkitektur, byer og skikke, hvilket naturligvis bliver udlagt forskelligt alt afhængig af, om de betragtes som fakta i en positivistisk generalisering, som individuelle udsagn om ‘hvordan det var’ i en historisk fortolkning eller som socialhistoriske vidnesbyrd om hverdagsliv, nationens undertrykte eller bredere samfundsmæssige strukturer. For slet ikke at tale om brugen af idylliserede billeder af Storbritannien i nutidens *Heritage* der gerne præsenterer det victorianske som én gylden æra, hvor skellene mellem køn, klasse etc. er udviskede (Walsh 1992). Men fotografierne er på den anden side også billeder på den tids opfat-

telse og konstruktion af historien, hvilket ofte anes via det som fotografierne *ikke* viser; man må altså til en vis grad læse imod motivet. Raphael Samuel taler i øvrigt også om at udlede betydning “against the grain of documentation” (Tosh 2000, 111). Samtidig bør den nutidige betragter være opmærksom på, at selvom fotografiet virker umiddelbart aflæseligt, er man adskilt fra det af tiden. Og det er netop ikke et lineært tidskontinuum, man blot kan bevæge sig baglæns ad for at komme til at se ‘hvordan det var’. Med fotografierne bliver fortiden snarere en reaktualisering i nutiden, hvorved historien skabes igen og igen.⁸ I denne aktualisering som historiske dokumenter fungerer fotografierne også som billeder på fortolkerens kontekst, hvorfor det blandt andet bliver relevant at undersøge, hvilke fotos, der har fået betydning i bestemte historiografiske kontekster, f.eks. den socialhistoriske fremdragelse af offerfotografi eller den populærhistoriske udeladelse af samme.

Ligesom historieskrivningen er fotografiet ikke en umedieret refleksion af virkeligheden men repræsentationer af den (Burke 2001, 12). Både historievidenskaben og fotografiteorien har siden 1800-tallet befundet sig i en gråzone mellem videnskab og fiktion, og begge er de senere årtier i stigende grad blevet tværfaglige. Derfor synes det oplagt at forene kræfter fra de to fagområder og lade de senere årtiers teoretiske erkendelser komme omgangen med fotografier som historiske dokumenter til gode. Hidtil er dette ganske vist sket i få enkeltstudier, men en mere almengyldig strategi ville være nyttig for det fremtidige arbejde. En strategi – med udgangspunkt i den postmoderne tænkning indenfor begge fag – der kan åbne for en øget og mere konstruktiv anvendelse af vores bugnende fotoarkiver. Fotografier bør f.eks. få en bedre status og en kildekritisk rammesætning i stedet for blot at blive præsenteret uformidlet som baggrundsillustrationer for andre historiske genstande og beskrivelser. Men brugen af de gamle fotografier kan også indgå i diskussioner om den historiske metode, f.eks. om man kan tilsidesætte nutiden og lade det historiske materiale tale for sig selv eller om man netop ikke kan undgå at fremlæse et forudbestemt billede af fortiden. Fotografier er ikke passive øjenvidner til historien, men er snarere materialiseringer af delvist naturaliserede historiske kontekster. Det gør dem ikke til mindre værdifulde dokumenter, tværtimod danner deres dobbelte karakter af motiv og artefakt nogle enestående muligheder for nyfortolkninger af historien.

Noter

1. At fotografier viser noget der virkelig har været hænger naturligvis også sammen med deres – i fototeorien meget omdiskuterede – realisme-effekt, og således også med deres varierende fortolkning som Kunst. Mediets kamæleonagtige svingning mellem Kunst og Virkelighed (og medfølgende nedbrydning af samme dikotomi) gør det ekstra nødvendigt at være bevidst om brugen af det i historisk kontekst. Af pladsmæssige hensyn fremdrager jeg her kun billeder, der oprindeligt blev præsenteret som Virkelighed, og hvad vi i dag betegner som dokumentarisme.
2. F.eks. fremhæver fotohistorikeren Anita Ventura Mozley i sin introduktion til 1977-udgivelsen, hvordan Annan ved at bevæge sig ind i byens fattigste områder har givet stemme til den anonyme del af samfundet.
3. Den britiske socialhistoriker Raphael Samuel har beskrevet sin egen og fagets opdagelse og brug af gamle fotografier som umiddelbar tilgængelig kilde, der dels satte ansigt på historiens hidtil anonyme masse, og dels gjorde det lettere for den nutidige – også ikke-akademiske – historiker at identificere sig med de afbillede subjekter.
4. Det interessante er her, at man, hverken dengang eller nu, vil henregne billederne under piktorialismen, den fotografiske genre, der især var fremherskende i victoriatiden, og som mimerede malerkunsten og derved fraskrev sig fotografiets dokumentariske realisme. SPROLs fotos er derimod først og fremmest gengivelser af levn fra det gamle London.
5. John Tosh (2000, 111) diskuterer flertydigheden i udsagnet "be true to your sources" i forlængelse af Ranke og historismen.
6. De blev 2002 overdraget til Victoria and Albert Museum. De er ikke registrerede enkeltvis, men man anslår antallet til godt 5000 fotos.
7. Selvom flere og flere kvinder i løbet af 1800-tallet udøvede den fotografiske praksis, var medlemmerne af de her omtalte fotosammenslutninger næsten udelukkende mænd.
8. Den filosofisk-teoretiske baggrund for dette historieideal findes i Walter Benjamins idéer om "det dialektiske billede"; en abstrakt figur, som han dog beskriver via fotografiske analogier.

Litteratur

- Annan, Thomas 1977, *Photographs of the old Closes and Streets of Glasgow 1868/1877 (With a new introduction by Anita Ventura Mozley)*. New York: Dover Publications.
- Barthes, Roland 1996, *Det lyse kammer. Bemærkninger om fotografiet*. København: Rævens Sorte Bibliotek.
- Baudelaire, Charles 1995, "Det moderne publikum og fotografiet", *Passepartout. Skrifter for kunsthistorie Nr. 5*.
- Benjamin, Walter 1974, „Über den Begriff der Geschichte“ in: *Gesammelte Schriften Vol. I*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- Betjeman, John 1969, *Victorian and Edwardian LONDON from Old Photographs*, London: B.T. Batsford.
- Briggs, Asa 1988, *Victorian Things*. London: B.T. Batsford.
- Burke, Peter (red.) 2001, *New Perspectives on Historical Writing*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Bush, Graham 1975, *Old London. Photographed by Henry Dixon and Alfred & John Boal for the Society for Photographing Relics of Old London*. London: Academy Editions.
- Floto, Inga 1996, *Historie. En videnskabshistorisk undersøgelse*. København: Museum Tusculanums forlag.

- Ford, Colin 1974, *Sir Benjamin Stone, 1838-1914*, London: National Portrait Gallery.
- Gower, H.D. et al. 1916, *The Camera as Historian*. London: Sampson Low, Marston and Co.
- Jay, Bill 1972, *Customs & Faces. Photographs by Sir Benjamin Stone 1838-1914*. London: Academy Editions.
- Jäger, Jens 1995, "Discourses on Photography in Mid-Victorian Britain", *History of Photography* vol. 19 no. 4.
- Jenkins, Keith (red.) 1997, *The Postmodern History Reader*. London: Routledge.
- Koselleck, Reinhart 2000, *Zeitschichten. Studien zur Historik*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- McQuire, Scott 1998, *Visions of Modernity. Representation, Memory, Time and Space in the Age of the Camera*. London: Sage.
- Minto, C.S. 1970, *Victorian and Edwardian SCOTLAND from old Photographs*, London: B.T. Batford.
- Samuel, Raphael 1994, *Theatres of Memory, Vol 1: Past and Present in Contemporary Culture*. London: Verso.
- Solomon-Godeau, Abigail 1991, *Photography at the Dock*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Tagg, John 1988, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*. Basingstoke: Macmillan Education.
- Taylor, John 1994, *A Dream of England. Landscape, Photography and the Tourist's Imagination*, Manchester University Press.
- Tosh, John 2000, *The pursuit of history. Aims, methods and new directions in the study of modern history*, London: Longman.
- Walsh, Kevin 1992, *The Representation of the Past. Museums and Heritage in the Post-modern World*, London: Routledge.