

Fascinatografi

Den store verden i en lille tavs firkant af papir

Bent Fausing

Overflade og dybde

Den positivistiske vurdering af fotografiet har været den dominerende. Det ligger i sagens 'natur', idet en linseåbning opfanger lys og form fra virkeligheden og videregiver det, der helt sikkert – positivt – eksisterer dér.¹ Virkelighedens referent klæber sig til fotografiet, idet der bliver 'taget' et billede af omverdenen. Selv om man iberegner, at der ved affotografering er tale om et valg af udsnit, at lyset omformes, at linjer ændres, mv., har den positivistiske holdning til fotografiet stedse været gængs.

Jeg skal ikke forsøge at benægte denne virkelighedstilknytning. Den er evident og vigtig – også for mit projekt.

Jeg vil imidlertid søge at vise, at fotografiet gennem denne virkelighedsforankring også har åbning mod noget andet, som ikke skal ses i forbindelse med positivisme og videre sociologi; men i sammenhæng med de videnskaber om psyken, der blev dannet på nogenlunde samme tidspunkt i forrige århundrede.

I det efterfølgende vil fotografiet med andre ord blive betragtet i en psyko-æstetisk og psyko-social sammenhæng. Formentlig på grund af den umiddelbare og uomgængelige virkelig-

hedstilknytning har en sådan betragtning været ringe repræsenteret i forskningen om fotografiet. Den har dog ligget i især en del fotografers holdning til og brug af fotografiet, f.eks. søgte August Strindberg som fotograf at opløse den naturalisme og positivisme, som fotografiet blev knyttet til. I den ekstreme realisme var der mulighed for abstraktion, fremhævede han. Det gjorde han opmærksom på via dobbelteksponeringer eller ved at gå helt tæt på motiverne og derved opløse dem i nye og uvante former.²

Mine hovedpointer er i al korthed, at den virkelighed, der helt uomtvisteligt viser sig på det fotografiske papir, åbner op for andre billeder, nemlig *erindringens* og *drømmens* udtryk – altså fjerne, ubevidste og tavse billeder. Denne åbning bliver muliggjort ved, at virkeligheden fikseres som *billede* på en lysfølsom hinde, og denne fiksering er *paradoksalt*: tiden og rummet bliver både *fastholdt* og *ophævet*.³

Ved sit enkle snit ind i virkeligheden er fotografiet sammenligneligt med erindrings- og drømebilledet, der også er skåret ud af især barndommens tid og rum og aktivt i psyken senere. Disse indre billeder manifesterer sig i tidlige og rumlige sammenhænge, der er uafhængige af hvornår og hvor, de blev dannet. Den lil-

le, tavse firkant bringer derved – i lighed med erindring og drømmen – nogle indtryk tæt på, samtidig med at de forbliver fjerne.

Fotografiets styrke består i, at det giver plads til dvælen og granskning af øjeblikke, som det normale tidsforløb straks forbigår. Dette er også fotografiets force i forhold til erindring og drøm: man kan se på fotografiet igen og igen og i lang tid – og gå på opdagelse i sin egen rytme.

Erindringen er tavs, drømmen er mest af alt et tavst udtryk, fantasien er tavs, åbenbaringen er tavs – og *fotografiet er tavst*. Denne tavshed ved fotografiet kan forene med det før-sproglige, dvs. indtryk, der gjorde sig gældende, før vi fik sproget. Og tavsheden kan forene med det uden-for-sproglige, dvs. erfaringer senere i livet, der enten gentager de tidlige sprogløse erfaringer eller ikke er mulige at gribe med sproget. Fotografiets tavshed gør det sammenligneligt ikke kun med psykens tidløshed, men også med dens tavse visualiseringer: det ubevidstes billeder i drømme, i dagdrømme, i gentagelses-scener og i psykosomatikkens tegning.

Tavsheden kan imidlertid også forene – for at foregribe min tolkning af en modsætning hos Barthes – med den tavshed, der er knyttet til det øje, der tænker.

De stille billeder

Fotografiet taler ikke. Det viser 'noget', som kan blive omsat til sprog – ellers er det tavst. Det inviterer til at gå ind i stilheden og finde lyde og lade sig lede af associationer og måske komme på ord.

Allerede ved at konstatere fotografiets stil-

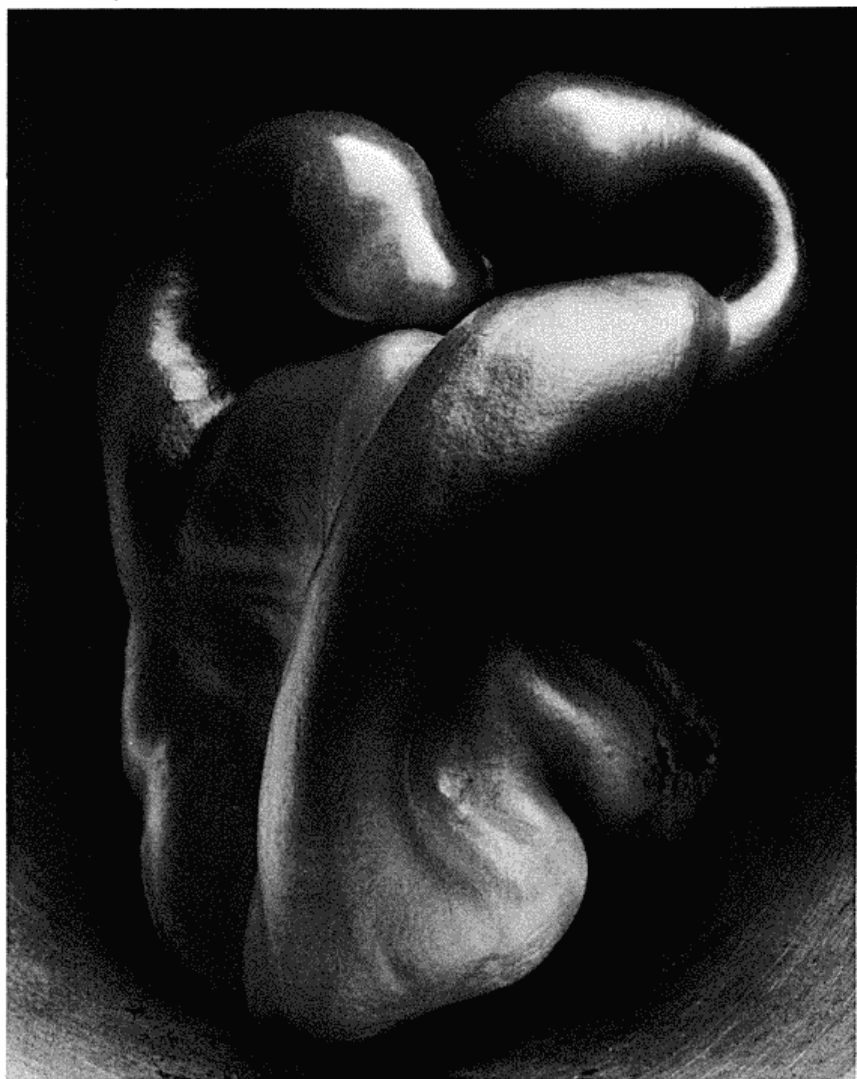
hed, er vi på vej til at åbne for dets dybde og mystik. Fotografiet solidariserer sig med 'det', som lever i tavshed, og fører det frem i lyset – 'fremkalder' det. I denne tavse genstridighed har fotografiet berøringsflade med en række andre udtryksformer, der kommer til i forrige århundrede – og som fotografiet må ses i sammenhæng med (frem for, som det er gængs, *udelukkende* at anskue det i forbindelse med de traditionelle billedformers udvikling, maleriet ikke mindst).

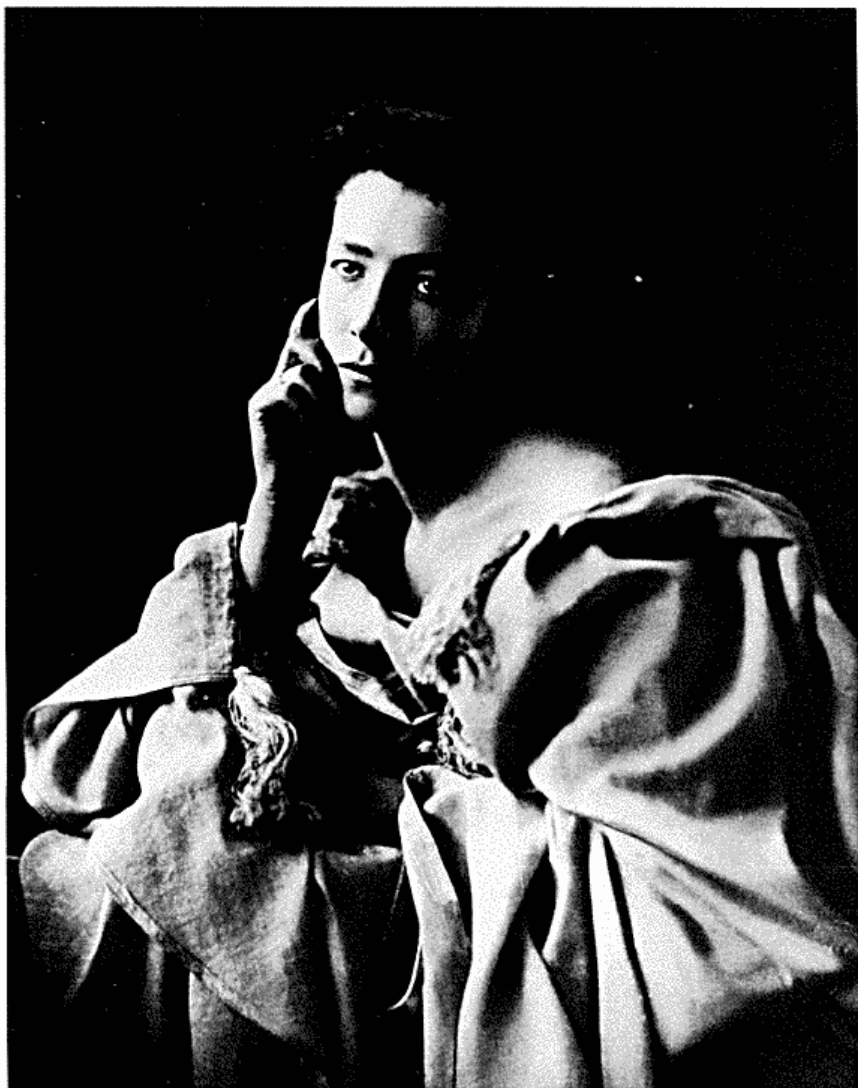
Da fotografiet ubestrideligt er knyttet til virkeligheden – og dermed *lyd* – vil tabet af det *auditive* element altid føles større ved det *fotografiske billede* – og lydløsheden gøre større indtryk i al sin tavshed. Lydløsheden er unaturlig i forhold til virkeligheden, der bestandig klæber sig til det fotografiske billede. De traditionelle billedformer er tolkninger, der godt kan have udgangspunkt i et sceneri fra virkeligheden. Men de vil altid være præget af en 'hånds' streg eller penselsstrøg (intonation), og lydens fravær føles derved ikke så markant.

Med den markerede tavshed ved fotografiet skabes en forbindelse til psykoanalysen, der koncentrerer sig om det tavse i individet. Psykoanalysen søgte at klargøre de fortrængte indtryk, der blev gjort tavse og talt uden om, for at føre dem frem i lyset ved alligevel at tale til dem via billeder i drømme, via associationer, via erindringer, via gestik.

Lille historie om tavshedens æstetik

Her skal gives et kort æstetisk-historisk rids af tavshedens udtryk, som fotografiet indplacerer





sig i – og samtidig skal den generelle sammenhæng mellem disse tavse indsigelser og psykoanalysen markeres.

Tavsheden som æstetisk element hører frem for alt *melodramaet* til. Melodramaet er et derivat af et derivat: pantomimen. Pantomimen blev udviklet i 1700-tallet i opposition til det officielle teater – Théâtre Français ikke mindst – der havde patent på *ordet*. Med gestik, dans, billeder, musik og tavshed talte pantomimen et universelt og tværsocialt følelssprog og *uden om censuren*.

Pantomimen bliver ført videre i melodrama-teatret. Melodrama betød *oprindeligt* sang med handling og var et bevidst forsøg på at tage elementer fra den subversive pantomime og føre dem ind i egentlige teaterrammer for dér at give plads til følelsesudtrykket og det spektakulære, der ikke blev tilgodeset i det litterære teater. Senere fik betegnelsen melodrama betydning i retning af det, ordet er forbundet med i dag: overlæsset og svulstigt.

Melodramaet viste ikke mindst følelser ved hjælp af gestikken, det tavse sprog før sproget, der *viser* affekten – og giver tilskueren mulighed for at føle med derved.

Disse kropsudtryk gik ind i litteraturens billeder, den gestiske litteratur som hos Balzac, Flaubert og Dickens, som en beskrivelse af handlinger før ordene hos en person. Gestik, forklarer Balzac, er mere end ord, fordi de er tanker i handling.

Panoramaet og *dioramaet* i midten af forrige århundrede tegner sig for en anden side af videreudviklingen af pantomimens oplevelser og ordløse potentialer. Panoramaer og dioramaer var store halvcirkel- eller cirkelformede billedtableauer med motiver fra fjerne byer, histori-

ske begivenheder, naturkatastrofer og sælsomme skikke, som man kunne stå og betragte, komme nær – undertiden under ledsagelse af musik og lydeffekter. Skioptikonserierne, forrige århundredes lysbilleder, tilførte endvidere – før filmens fremkomst – nærbilleder, dobbelt-eksponeringer, krydsklipninger, og blev især brugt i forbindelse med pantomime- og melodramaforestillinger i slutningen af århundredet – og føjede en høj grad af fotografisk eksakthed til skuespillene.

Pantomimen konkurrerede i forrige århundrede med melodramateatret, skioptikonet, panoramaet og dioramaet på at byde på flere og flere tavse, sensationelle oplevelser fra den ydre og indre virkelighed.

Forbindelsen fra disse visualiseringstendenser i århundredet til *fotografiets* muligheder for at bringe billeder til mange, dets realistiske måde at synliggøre den fantastiske virkelighed på og dets tavshed er umiddelbar – og jeg skal udfolde sammenhængen i de efterfølgende afsnit. Ligeledes er forbindelsen videre til stumfilmen evident – det fattige, ikke-læsende ('tavse') publikums medium: billeder, musik og tavshed.

Forbindelsen videre til absurdismens meget bevidste udnyttelse af tavsheden er også åbenbar, f.eks. hos Beckett, der hentede direkte inspiration fra stumfilmens mimiske hovedpersoner og deres febrile gestik i en fremmedgjort verden, hvor alt bryder sammen. Forfatteren, som pr. definition både er herre over og tjener for sproget, må erkende, at sandheden ikke – længere – kan udtrykkes i ord. Becketts, og absurdismens, teater er fyldt med denne indsigt, de stræber mod stilheden, mod *et skuespil uden ord* ('Actes sans paroles' 1957).⁴

I det kritiske potentiale er der en forbindelse mellem melodramaet – og de nævnte udviklinger heraf i andre medier – og *drømmen* (psykoanalysen). Både melodrama og drøm, og dermed erindringen, står *uden for sproget*, begge søger at kommunikere *uden om censur og undertrykkelse*, begge stræber mod *forløsning* – katharsis – af indestængte følelser og lyster fra bevidsthedens 'anden scene': det indre melodrama.

Tavshedens æstetik – billedet, lydene før sproget, gestik, musik – er særlig egnet til at udtrykke de fortrængte ønsker og mørklagte handlinger uden for bevidsthedens sprog.

Hinden der forbinder

Drømmens billeder er knyttet til virkelighedens scener og kan ganske vist gennem forskydning og fortætning være forvandlet til det næsten uigenkendelige. De har dog stadig de umiddelbare indtryk (det manifeste lag) som en nødvendig vej for at komme ind til det skjulte (det latente lag). Det manifeste udtryk tilbyder tolkning. Og valget blandt de mange billeder på det manifeste plan er også sigende. – Lignende gælder fotografiet: fotografiets motiv er valgt ud blandt mange muligheder i virkeligheden, og det har også de umiddelbare indtryk som forudsætning for løsrivelsen fra tiden og stedet og åbningen mod andre betydninger.

Ved at fremvise det, der eksisterer, og det, som alligevel ikke mere er til, er fotografiet i pagt med erindringens og drømmens billeder. De viser også noget, der er virkeligt, er sandt; men som alligevel ikke synes at forekomme i virkeligheden, fordi det skal fortrænges, glem-

mes eller omformes. Dele af virkeligheden skal elimineres og kommer til syne igen i erindrings- og drømmescenerierne. Modsat disse tableauer har fotografiet, som nævnt, den fordel, at det kan ses igen og igen. – Fotografiet er en stadig svingning mellem realitet og irrealitet, nærvær og fravær, virkelighed og drøm.

»Omkring det menneskelige ansigt var en stilhed, og i denne stilhed hvilede blikket«,⁵ skriver Walter Benjamin om det tidlige portrætfotografis aura af evighed og nu, fjernhed og nærvær. Fotografiet besidder i kraft af den optiske og kemiske teknik en tyst og uimodsigelig objektivitet: det, vi betragter i tavshed, har været i virkelighedens bevægelser og lyde. *Det, der var, er i stilhed.* – Tavsheden ved fotografiet forøger imidlertid ikke kun fornemmelsen af opløsning af tid, det gælder også ophævelsen af forholdet mellem betragter og det betragtede, af subjekt og objekt, af indre og ydre. Fotografiet bliver en hinde, der samler de to verdener.

Hvordan kan en lille, tavs firkant gøre alt det?

Fotografiets, erindringens og det ubevidstes tidløshed

'Det, der var, er' – fremhævede jeg. Fotografiet er knyttet til en bestemt virkelighed og dermed en bestemt *tid* – og tillige *tidløs*. Det kan ses igen og igen senere hen. Det kan så at sige komme igen – som drømmens arsenal af gemte billeder. Eller som fikseringen af traumatiske oplevelser. Eller som det syn, der sætter sig som en erstatningsbetragtning, dækbillede eller fetich, frem for det egentlige frygtede og begærede skue. Erstatningsbilledet fastholdes med en blanding af indsigt i og beskyttelse mod det egentlige skue.



Disse indre billeder er bundet til bestemte hændelser på et bestemt tidspunkt; men lever tidløst videre i psyken. Fotografiets tidløshed kan sammenlignes med erindringens og det ubevidstes tidløshed. Det fotografiske billede er en krystallisation af tid, der bliver ført uden for tidens dimension.

Traumatiske erfaringer vedbliver at sætte deres præg *på trods af tid*. Erfaringerne har liv og betydning uden for det øjeblik, de blev fikseret i psyken. Lignende kan siges om fotografiets binding og løsrivelse fra tid og sted. – Den psykoterapeutiske proces består bl.a. i at restituere den rigtige tid- og stedfornemmelse, og erkende gentagelsens forsøg på at eviggøre tiden og almengøre stedet for oplevelsen via repetition senere hen.

For at fortsætte sammenligningen: den fotografiske optagelse er umiddelbar, hurtig og definitiv – det samme gælder fikseringen af betydningsfulde indtryk og traumer, der leverer materiale til erindring og drøm. Og det samme gælder i øvrigt – som jeg skal vende tilbage til – *døden*, som fotografiet også har affinitet til.

Fotografiets tilknytning til realiteten – og realitetsprincippet – og løsrivelsen herfra muliggør ikke kun at sammenligne det med erindring, drøm og det ubevidste i bred forstand. Det får en særlig affinitet til *fetich*: det løsrevne partialobjekt, der er trådt i stedet for det egentlige skue, som en mindre farlig syns- og lystkilde. 'Punctum'-oplevelsen, som jeg vender tilbage til, behøver ikke at være det eneste eller sande billede; men kan have karakter af tilforladeligt dækbillede.

Det sete kan gøres uset ved at fastholde blikket ved et bestemt objekt, en *fetich*. Et fravær bliver erstattet med et nærvær, noget ikke-syn-

ligt bliver erstattet med noget synligt. Derved bliver det, der er uden for synsfeltet – og billedet – af samme interesse som det, der er inden for – både i forbindelse med *fetich* og generelt. Robert Castel går videre og rejser spørgsmålet, om ikke *selve fotografiet* bør betragtes som *fetich*: »Er fotografiet ikke i virkeligheden prædisponeret til at spille en rolle som *fetich*, da det er noget andet end det reelle objekt (partialobjekt) og samtidig en erstatning, der bevarer den tætteste forbindelse til originalen (som imaginær ækvivalent for det reelle objekt)?«⁶ – Som et svar på spørgsmålet, kan man om såvel *fotografi* som *fetich* sige, at der vises noget for noget andet: fotografiet *viser* virkelighed, men *er ikke* virkelighed – *fetichen* er et synsobjekt *i stedet for* et reelt andet.

Fotografiet peger på, at et motiv er blevet fikseret og kan ses igen – ligesom drømmen og fantasien kan gøre det med erindringsmateriale. Det umiddelbare syn af fotografiet leverer indgangen til det skjulte og det, der er uden for billedet.

Det, der er uden for, er fortiden, det forladte, det tabte, traumet – altså det stof erindrings- og drømmemateriale er lavet af, og som altid er fjernt lige meget hvor nærværende, det bliver gjort (jf. 'Fjernhedens nærvær; nærværets fjernhed' s. 249).

I og med at fotografiet har samme tidsoverskridelse som erindringen og det ubevidstes ytringer, så kan det også mediere mellem – som nævnt – det ydre og det indre, nærvær og fravær, subjekt og objekt, materielt og immaterielt. – Associationerne, der kan knyttes til det sete, sprænger fotografiets rammer ved at forbinde sig med andre motiver og en anden tid. Objektet, fotografiet, får betydning som sub-

jekt: fotografiet *ser* som et subjekt noget i betragteren, der derved bliver objekt – og fjerne erindringer kan blive nærværende via fotografiets mellemværende.

Det nærværende vedbliver at være fraværende, som pointeret, lige meget hvor livagtigt, det tager sig ud på fotografiet. Herved får *ubevægeligheden* og *stilheden* ved fotografiet også tilknytning til døden.

'Thanatografi'

Fotografier er *memento mori*: et stykke liv bliver fastholdt og standset, bliver gjort uforgængeligt. Fotografiet peger derved så meget desto mere på forgængelighed, sårbarhed, tidens gang og vores dødelighed. Fotografiet henviser både til noget, der er (nemlig på billedet), og til noget, der ikke mere eksisterer (nemlig i virkeligheden, der fik skåret en skive ud af rummet og tiden, idet fotografiet blev taget og virkeligheden foreviget). At fikse noget er også at pege på forgængelighed.

Sammenhængen mellem fotografi og død får Philippe Dubois til at tale om »thanatografi«⁷ – og han hentyder med denne orddannelse til Freuds teori om dualismen mellem livs- og dødsdrifterne, *eros* og *thanatos*.

Forbindelsen til døden kommer frem alene i det forhold, at fotografiet for at gengive liv »producerer Død«⁸ ved at fastfryse kroppe og genstande. For det andet via stilheden, talens ophør og lydenes fravær, personerne er, som døde, bragt til tavshed. Døde, fordi de er blevet set af objektivets forstenende Medusablik.⁹ For det tredje via fotografiets her og nu karakter: det er nu, og det er forbi – ligesom døden, der er pludselig og uafvendelig.

Fotografiet kan genskabe ved på ejendommelig vis at fastholde i et kompromis mellem konservering og død.

Det stumme ser det stumme

For Roland Barthes er død og fotografi også tæt knyttet sammen: det er moderens død, der er udgangspunktet for hans søgen efter fotografiets væsen.

I Barthes' sidste bog opstilles to begreber, *punctum* og *studium*, som kan forekomme uforenelige. Teksten åbner imidlertid – uklart for Barthes selv – op for en integrering af begreberne i hverandre.

Tavsheden intensiverer synet og følelsen – og synes at ophæve tiden. Denne skærpelse af sanser og tilsidesættelse af tid kan blive syntetiseret i en del af et fotografi, i et element der ikke kan sprogliggøres. Det stumme felt i fotografiet rammer et sprogløst punkt i individet: det stumme berører det stumme (jf. subjekt- og objektforholdet, der hele tiden kan blive vendt om). Et sår – 'traume' på græsk – der allerede er i individet, bliver synligt i en del af fotografiet uden at kunne præciseres i ord. På latin hedder traume 'punctum', altså det udtryk, der er gået ind i mange sprog for det tegn, som markerer, at der er ikke flere ord i en sætning. Punktum. Tavsheden kan ikke brydes umiddelbart. Tavst ser vi på en overset og ikke-sprogliggjort del af os selv.

Barthes benytter begrebet 'punctum' for at indkredse det sprogløse felt i fotografiet og dets gennemborende effekt. Over for punctumoplevelsen sætter Barthes *studium*: den pligtskyldige kulturelle analyse, der får en til cool, vel-

opdraget og 'middelaffectivt' at se efter linjer, gestik, kulturelle vaner og foretagne socio-økonomiske lakmusprøver. Studium afkoder billedet; punctum ser dets tavse element.

Begrebet 'punctum' er udviklet via lingvisten Viggo Brøndals tese om, at enhver sproglig ytring indeholder et neutralt mærke, et hvidt punkt, der ikke kan indkredses yderligere hverken i positive eller negative vendinger og heller ikke kan gøres meningsgivende via grammatisk eller fonetisk analyse. Roland Barthes overtager begrebet og skriver i begyndelsen af 1950'erne om den hvide écriture, meningens nulpunkt – et stumt område kunne man også sige – som al betydning udgår fra og søger imod.

Fra denne åbne og åbnende opfattelse af betydning, går Barthes senere til et mere rigtigt synspunkt, hvor alt er struktureret i systemer og muligt at kode i sprog. Senere bryder disse kodede tegn og den faste struktur sammen – i stedet for læren om tegn, semiologi, skulle man kende til tegnenes sammenbrud, semioclasme, fremhævede han (og tillige Julia Kristeva).

I stedet for opfattelsen af, at alle betydninger er tegn, der kan sprogliggøres, føjes efterhånden et tydeligere og tydeligere *stumt* punkt til betydningen; et område der ikke kan verbaliseres eller systematiseres, men netop derfor har så meget desto større og dybere mening.

Barthes' syn på billedet kommer derefter til at bestå af tre dele: denotation, konnotation og det tredje, stumme område ('punctum'), og det sidste får større og større betydning i Barthes' teori. I hans sidste bog – der omhandler fotografiets væsen – bliver det væsentligste ved fotografiet det punkt, han ikke kan afkode og sprogliggøre. Hans sidste og hans første bog peger således mod hinanden: nulpunktet som

et begyndelses- og slutpunkt – ligesom navlen i Freuds drømmeteorien.¹⁰

Indimellem er en tid, hvor Barthes prøver at sætte alt i fast system, hvor det heterogene skal svare til det homogene, og det konnotative skal gå op i én denotation – fordi sproget er udgangspunkt for det hele, og alt lader sig analysere som sprog.¹¹

Det faste system viste sig imidlertid at have sine åbninger, sine fortrængninger, sine tavse meninger på tværs.

I Barthes' øjne er fotografiet ikke mindst egnet til at vise åbningerne i de faste rammer; sprækker der peger ud over billedet og ind i betragteren, som et 'sår' der *ser* betragterens 'sår'.

Det kan umiddelbart se ud som om – også via den skitserede udvikling i forfatterskabet – at der er en absolut modsætning mellem punctum og studium. Og sådan tager det sig også ud langt hen ad vejen i bogen om fotografiet. Alligevel vil jeg pege på to forhold, der viser, at begreberne kan ses som tæt forbundne selv inden for Barthes' egne forklaringer. – Barthes belyser punctummets effekt med en række penetrations- og stigmatiseringssymboler. Bevidst eller ubevidst lægger han derved op til en betragtning inden for såvel en *seksuel* som en *kristen-religiøs* fortolkning: dels i retning af orgasmens ophævelse af tiden, stedet og jeg'et (den 'lille død'); og dels i retning af korsfæstelse – og genopstandelse. Hvad er så genopstandelsen, kunne man spørge – og svaret viser, hvor tæt en sammenhæng, der trods alt er hos Barthes selv mellem studium og punctum, fordi Barthes overlever netop sine sår ved at tale om dem og dog forsøge at analysere dem. Hvor punctum er en 'korsfæstelse', stigmatisering, bliver studium 'genopstandelsen', overlevelsen – »... jeg

har ingen anden udvej end denne *ironi*: at tale om 'at der ikke er noget at sige.'¹² Men det er jo trods alt også at sige noget, ja endda meget.

Det andet forhold, der viser sammenhængen mellem punctum og studium, er sammenkoblingen af *syn* og *tanke*, der kan sammenlignes med psykoanalysens påpegning af forbindelsen mellem skue-lyst og vidensdrift. (Begrebet vidensdrift bliver første gang brugt af Sigmund Freud i *Afhandlinger om seksualteori* fra 1905, og det bliver et af de centrale begreber hos Melanie Klein. Fundamentalt mener Klein, at barnet har en stor appetit på at lære det 'ukendte', det 'andet', at kende gennem at *se* og *forstå* det. Klein undersøger, hvordan barnet i forskellige faser, positioner, søger *viden* og skifter *synsmåde*, jf. s. 255).

Fotografiets tavse firkant siger godt nok ikke noget selv; men det forhindrer jo ikke betragteren i at søge at sige noget, og slet ikke i at tænke. Fotografiet og især dets sprogløse felt indbyder til eftertænksomhed, fordybelse, til åbning af sanser, til associationer, til erindringsmateriale – der går ud over billedets lille, tavse rektangel.

Barthes drager ikke selv konklusionen om synets samhörighed med videnslyst og tænk-somhed; men et par citater skulle vise, at den ligger lige for at drage: »I grunden er Fotografiet omvæltende, ikke når det skræmmer, svier eller endda stigmatiserer, men når det gør tænk-som«,¹³ fotografiet kan besidde »det særlige 'øje der tænker'«,¹⁴ filmen er en fortsat grådighed af syns- og sanseimpulser »ingen eftertænksomhed«¹⁵ som ved fotografiet, fastslår han, »... jeg opløser, jeg forstørre og ser (...) for at få tid til omsider at vide«¹⁶ hedder det endvidere om fotografiet. – I et posthumt skrift af Siegfried Kra-cauer findes et beslægtet synspunkt: fotografiet

har særlige muligheder for at tænke »igennem« tingene i den virkelighed, det afbilder.¹⁷

Fire forhold aftegner sig især på dette sted: (a) Sammenhængen mellem det stumme i fotografiet og det stumme i betragteren, og 'øjnene' der både er i billedet og i beskueren; (b) det stumme felt kan ikke, eller kun vanskeligt, verbaliseres, men gør i al fald tænksom; (c) at fotografiet er særlig egnet til at fastholde det, der er, og samtidig til at åbne op for overskridelse af tiden, rummet og jeg'et; (d) at de 'tidlige', i betydningen de primærprocessuelle, før- og uden-for-sproglige billeder, hænger sammen med de 'sene', sekundærprocessuelle billeder, der er knyttet til tanke, fordybelse og bevidsthed.

Fjernhedens nærvær; nærværets fjernhed

Jeg skrev tidligere om sammenhængen mellem erindringens og det ubevidstes tid – og sammenligneligheden med fotografiets tid. Et øjeblik bliver fastholdt og rykket ud af sin kontinuitet i alle tilfælde. – Erindringsimpulser og fortrængte indtryk kunne blive genoplivet, set, via fotografiet; men de ville forblive fjerne lige meget, hvor tæt på de kom. De er blevet fikseret i fortiden.

Walter Benjamin definerer sit begreb *aura* således: »Et sælsomt *væv af rum og tid*: en unik fremtoning af noget *fjernt*, der kan *befinde sig aldrig så nær*.«¹⁸ Andetsteds definerer han begrebet med disse ord: »... en engangsåbenbaring af en *fjernhed*, hvor nær den end kan være os.«¹⁹ Jeg skal her ikke komme ind på det næsten gennemført uklare, der ligger i nogle af Benjamins andre forklaringer på begrebet, ej heller det



selvmodsigende i hans beklagelse over auraens forfald i massereproduktionen og hans samtidig jubeloptimistiske forhold til de nye medier dengang: radioen og filmen.

Jeg skal i stedet fastslå, at Benjamin ser auraen i det tidlige fotografi (før det bliver underlagt varemarkedet), og at Benjamins begreb ikke bliver særlig mystisk, sådan som der har været stor tilbøjelighed til at vurdere det, hvis man ser det i en psyko-æstetisk og psykoanalytisk sammenhæng. Det lagde jeg selv op til tidligere, hvor jeg anvendte ord og formuleringer, der ligger op ad Benjamins, for at forklare fotografiets egen diskontinuitet og særlige evner til at gøre de indtryk, der sover i bevidstheden, vågne igen: på trods af nærheden, der bliver synlig, vil det sete forblive fjernt.

Om såvel *fotografi* som *erindring* kan man sige: *det, der er, var* – og ligeledes omvendt: *det, der var, er*. Men stadigvæk med den forskel, der tidligere er påpeget, at det fysiske billede lader sig betragte igen og igen, kan fastholdes (jf. brugen af billeder på væggen, eller taxachaufførens fotografier af familien, der viser sig, når solskærmen slås ned, etc.)

Endnu en definition Benjamin giver af auraen, peger eksplicit på forholdet mellem fotografiets pludselige og ekspanderende syn og erindringens billeder: »At opleve auraen ved et fænomen indebærer at give det *evnen til at skue tilbage*. De fund som den *ufrivillige erindring* gør, svarer til dette forhold.«²⁰ Her åbner Benjamin med sit ordvalg²¹ op for at se det i erindringens og synets psyko-æstetiske sammenhæng, hvor fjernhedens samhörighed med nærværet ikke er mystisk.

I Benjamins tekster kan man endvidere finde karakteristikker af auraen med begreber såsom

'koncentration', 'fordybelse', 'kontemplation' – begreber der ligger tæt op ad Barthes' tankefotografi. De har endvidere begge det tidlige fotografi som æstetisk ideal – det, der på særegen vis forbinder med sorg-synet og sorgarbejdet (jf. s. 254). (Trods forsøg på at ændre i fotografiets klassiske form – ved at ridse i filmen, lave faldende vinkler, anvende solarisation, tilføje farver, mv. – så er det stadig den oprindelige form, der bekræftes gennem alle forsøgene på at bearbejde grundformen. Jeg skriver også i denne artikel bredt ud fra grundformen: det tidlige fotografis æstetik.)

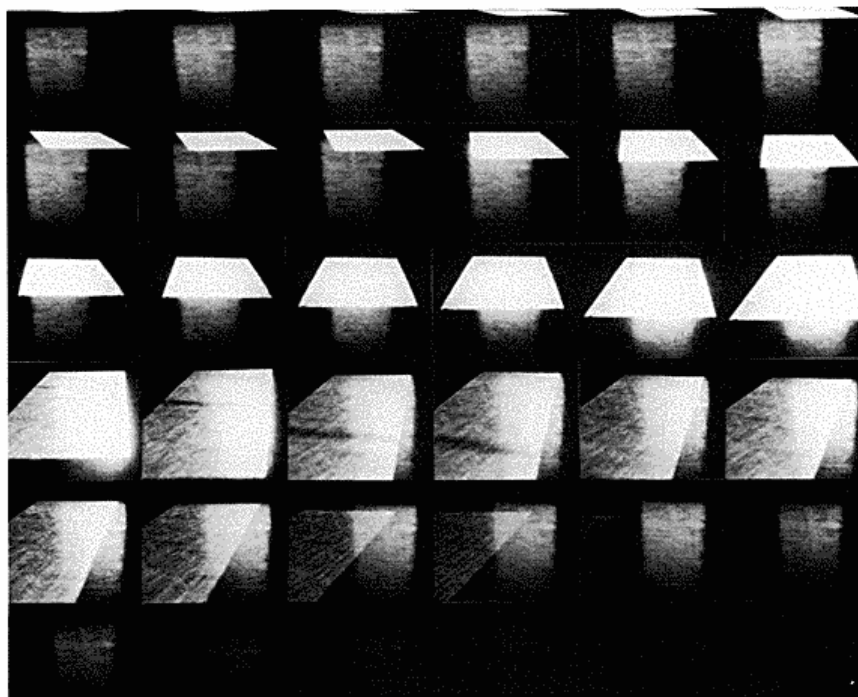
Endnu et skridt skal tages. Fra andre af Benjamins skrifter – og skrifter om ham²² – fremgår det, at auraen og oplevelseskvaliteterne, der er knyttet hertil, er forbundet med *melankoli*. I forhold til fotografiet kan det forklares således: fotografiet viser noget fjernt, en erindring gøres nærværende; men kan aldrig overvindes i oplevelsen, det fjerne forbliver fjernt, på trods af nærværet via den lille, tavse firkants liv. Auraen repræsenterer derved også et *sorgarbejde* over, at det, der forekommer nært på fotografiet (og i individets indre billeder), er *fjernt*.

At fotografiet – det tidlige – i særlig grad giver mulighed for dette, hænger sammen med dets ro og tungsind i motiverne, bl.a. begrundet i den lange eksponeringstid og den markerede sort-hvide tekstur, hvor lyset på grund af optikken kæmper om kap med mørket.

En fysiologisk forklaring skal også gives til sindets særlige åbning ved det sort-hvide fotografi. Det sort-hvide fotografi virker *roligere* end farvebilledet, fordi det giver færre visuelle indtryk – og en enkelt farve bemægtiger sig ikke hele opmærksomheden.²³

Tappene, som bruges til at opfatte farver





med, er koncentrerede, hvor opfattelsen er størst på øjets nethinde. Derimod er de såkaldte stave, der opfanger sort-hvide impulser fordelt ligeligt over hele nethinden. Ved farvebilledet tvinges øjet til at se de forskellige farver. Ved det sort-hvide billede er det helhedsindtrykket, der gør sig gældende, og man kan i højere grad selv bestemme, hvor man vil se.

Hertil kommer desuden, at det sort-hvide er dæmringslyset, hvor bevidstheden er ved at opløse sig, og associationer og erindringer let

tager form. Det er også melankoliens farve, hvor vi paradoksalt nok ser skarpt og kan åbne op for sindets tusmørke: det fortrængte, tabet, længslen, den usigelige glæde, sorgen – og forbinde disse indtryk med lyset.

Disse følelser er det sort-hvide fotografi i særlig grad i stand til at imødekomme og kan derved blive en del af sorgarbejdet, dvs. erkende, at det fjerne er fjernt, ligemeget hvor nær det bliver bragt, – og at det ikke kan bringes til live igen. Motivet er ikke liv og virkelighed, men *billede*.



Sorgarbejdet

Fotografiet påminder om noget paradoksalt og om diskontinuitet: at det fjerne er fjernt, lige meget hvor nær det er; at det, der var levende, er 'dødt'. Hvad er *det* for noget, som både Ben-

jamins aura, Barthes' punctum, Dubois' thanatografi, mv., kredser omkring. To forhold ikke mindst: (a) at fotografiet kan minde om et nærvær, der er gået tabt, (b) at fotografiet i kraft af sin æstetik (tavshed, den lille firkant, monokromi, mv.) kan påpege de følelser af sorg, der er forbundet med tab af enhed.

Hvad er det for et tab, og hvad er det for en enhed? Det drejer sig om den enhed, der har været mellem plejer og barn og tabet af den (sådan som Barthes meget sent i sit liv oplever det ved moderens død). Fotografiets særegen-
hed består ikke i at forene med det tabte; men at påpege adskillelsen og tabet – og erindre om denne basale oplevelse – og ikke mindst sorgen og sorgarbejdet, der er knyttet hertil. Sorgarbejdet består i langsomt at elske det tabte som dødt, i stedet for at forestille sig det levende.²⁴

Fotografiet bliver – i lighed med andre kreative oplevelser – en væsentlig del af det, man med Winnicott kunne kalde et overgangsobjekt. Bamsen er barnets overgangsobjekt mellem tilknytningen til plejeren og selvstændighed. Alle senere æstetiske bearbejdninger er forsøg på at udfylde og tolke tomrummet, der er opstået mellem plejer og barn. Fotografiet bliver da et æstetisk produkt, der i særlig grad kan imødekomme sorgarbejdets stemning og udfyldningen af tomrummet, der er dannet ved adskillelse.

Fotografiets synsmåde

Benjamin er inde på, at fotografiet ser tilbage. Det har også ligget i min formulering om, at det stumme i fotografiet *ser* det stumme i individet, og omvendt.

Fastholdes de aspekter jeg har påpeget i foregående afsnit, vil det i særlig grad være i stand til at se sorgen og tabet og de ytringer, der var til stede, inklusive tavsheden, før sproget kom til. Løsrivelse og sprogtilegnelse er forbundet – ligesom billede, symbiose og tavshed er det. Derfor er det vanskeligt at tale om det billedlige. Men at tale om, at det er vanskeligt, er trods alt også at ytre sig om noget væsentligt.

Derfor giver Barthes' tæksomhedstale og hans genopstandelse i studium også mening: jeg må tale om sårene, som billederne har set, for at hele dem. – Benjamins uklarheder giver også mening: et forsøg på ikke kun at se, men også *beskrive* dybe synsoplevelser.

Melanie Kleins begreb depressiv position modsvarer sorg-begrebet og forklarer det nærmere. Den depressive position, som er et nødvendigt trin ('position') i individets udvikling, kommer det lille barn til ved oplevelsen af den første psykologiske adskillelse. Fra at opfatte omgivelserne, primært moderen eller begge forældrene, som partialobjekter, som dele af sig selv, begynder barnet at opfatte omgivelserne som hele og selvstændige objekter. Denne udskillelse af objekterne fra barnets indre verden medfører oplevelsen af tab og en frygt for, at objekterne også skal forsvinde fra den ydre verden. Grundlaget for sublimering og skabende virksomhed (reparation med Klein; overgangsobjekt med Winnicott) senere i livet har rod i ønsket om at genoprette dette første tab og afspejler karakteren af dets overvindelse.

Sorgen i den voksnes liv er ifølge Klein en genoplivelse af den første depressive position, og evnen til at gennemleve sorgen afspejler barnets første sorgarbejde. Den depressive posi-

tion er altså en »synsmåde«, ²⁵ man *livet igennem* kan genoplive og gennemleve.

Kreativitet, gen-skaben, er et spørgsmål om at restituere et tab: »... al skaben er i virkeligheden en genskabelse af et engang elsket og engang helt, men nu tabt og ødelagt objekt, en ødelagt indre verden og et ødelagt selv. Det er når verden inde i os er tilintetgjort, når den er død og kærlighedsløs, når dem vi elsker, er opløst i fragmenter, og vi selv befinder os i en tilstand af hjælpeløs fortvivelse – det er da, vi må genskabe vores verden på ny, sætte stykkerne sammen igen, indgyde liv i døde fragmenter.« ²⁶ Marcel Proust formulerer sin søgen tilbage og reparation således: »Man kan kun genskabe det, man elsker, ved at give afkald på det.« ²⁷ Udsagnet kan i lyset af ovenstående tolkes på denne måde: det er først, når tabet bliver erkendt og sorgen oplevet (set), at genskabelsen kan finde sted. – Beskueren gennemfører processen via billedskaberens reparative arbejde. Det er i tilstedeværelsen af den depressive position, at skaber og betragter *mødes*.

Fascinationen ved fotografiet skyldes en identifikation med billedet, hvorved det bliver et objekt i sig selv, som betragteren oplever narcissistisk som en del af sig selv (primær narcissisme). Objektet bliver subjekt. De forskellige følelser, der kan gøre sig gældende i oplevelsen, kan henføres til forskellige positioner i forhold til objektet, der kan gentages hele livet igennem – fra den depressive følelse af tab og den paranoide følelse af forfølgelse til sammensmeltningen og nærværet af det gode og hele objekt. Oftest vil alle dele gøre sig gældende i æstetisk oplevelse, men med gradueringer alt efter mediet og den kreative udformning.

Forsoning med det stumme

Betragtet gennem denne optik, bliver det fotografiets særlige force at kunne solidarisere sig med en fundamental sorg, være udtryk for den. Fotografiet bliver en væsentlig vej til at erkende sorgen og derved tillige et vigtigt æstetisk element i genskabelsen af helheden, der kan rumme det tid-, rum- og jeg-transcenderende billede, hvor nærhed og fjernhed er størrelser, der ikke er modsætninger, men gør sig gældende samtidig.

Fotografiet forbinder i denne mulighed for samtidighed indre og ydre, overflade og dybde, fysik og metafysik, adskillelse og sammenhæng, nærvær og fjernhed – og udtrykker i bedste fald forbindelse og forsoning med det fornægtede, forladte og stumme.

Det er det foruroligende og beroligende perspektiv i den lille, tavse firkant.