

Diskussion

Historikeren og de historiske billeder

AF

AXEL BOLVIG

Historikere og andre fornuftige mennesker har ofte et forenklet forhold til billeder, specielt fotografier. Vi forveksler gerne fotografiets visuelle udsagn med det emne, vi ser på billedet. Vi sætter uvilkårligt lighedstegn mellem billede og afbildet. For mange af os træder det afbildede ind i billedet og erstatter det. Når vi anvender fotografiet som kilde, så opfatter vi rask væk motivet som kilden og ikke fotografens meddelelser herom i form af visuelle konfigurationer.

Det gælder for alle billeder men især for det »mekaniske« fotografi, at denne identificerende tæthed mellem billedets fremstilling og det, fremstillingen handler om, har sit udspring i en form for analogi mellem udtryk og indhold. Billedets kognitive elementer fungerer ved hjælp af vores »genkendelse« af det afbildede. I de skriftlige fremstillinger sonderer vi derimod automatisk mellem udtryk og indhold, mellem Saxos tekst og danernes bedrifter, som de fremstilles af forfatteren. Der er ingen analogi mellem hans latin og hans fortælling om vendertogterne.

Derfor er det så let i den historiske metode at sætte det kildekritiske apparat ind over for de skriftlige kilder. Og da billeder rummer en mængde meddelelser, ligger der skjult i metodebøgerne en opfattelse af, at de samme kildekritiske undersøgelser også gælder for det visuelle kildemateriale: Beretningsudnyttelse, vidneværdsættelse, primærsekundær konstellationerne osv.

De metodiske problemer ved anvendelsen af billeder kommer dog aldrig klart frem i litteraturen. Siden Kristian Erslevs »Historisk Teknik« er billeder indirekte blevet opfattet på samme måde som tekster. Med Erslevs ord: »Ved Fortolkningen af billedlige Fremstillinger vil de samme Synspunkter gaa igen med passende Ændringer« (Kr. Erslev: *Historisk Teknik* § 33; Axel Bolvig: *Med passende Ændringer* i Sølv og salte 1990, s. 225-237).

Kommer de forskellige metodebøger kun sporadisk ind på billeder som kilder, så omtaler de overhovedet ikke fotografiet som formidler af billeder – og alle mulige andre materielle levn. Moderne historiebøger er fulde af »illustrationer«, der er trykt på baggrund af fotografier. I vores daglige arbejde benytter vi fotografier af historiske emner, vi ikke har direkte adgang til. Alligevel er fotografiet undsluppet al metodediskussion.

Problemet trænger sig stadig stærkere på i disse år, hvor der oprettes den ene omfangsrige billeddatabase efter den anden. Hvad er det, der digitaliseres? Hvorledes skal det gøres? Hvorledes er forholdet mellem det originale og det digitaliserede billede? Skal vi altid gengive originalen i sin totalitet eller skal vi udnytte computerens evne til at fremhæve detaljer? Hvad med skarphed, farvekorrektion osv? Det er spørgsmål, der ligger på linje med udgivelsen af skriftlige kilder: skal vi opløse forkortelser, medtage fejlskrivninger, anvende moderne punkttering osv?

En ting er vigtig at holde sig for øje. Det er muligt at gengive en gammel tekst bogstav for bogstav. Om vi anvender Palatino eller Times, så bliver det verbale indhold det samme. Men det er umuligt at gengive et billede »ord for andet«. Der vil altid være tale om en transformation. (Axel Bolvig: *Billeder – sådan set*, 1974 s. 50f; samme: *Zur Kritik digitalisierender Geschichtsproduzenten* i *Electronic Filing, Registration and Communication of Visuel Historical Data* 1995, s. 3). Selv det nøgterne fotografi eller den automatiske digitalisering indeholder afvigelser fra originalen.

En nylig genudgivelse af en fotobog om Skånes romanske stensulptur viser klart de problemer, vi står overfor, når vi ønsker at anvende et visuelt kildemateriale (Erik Cinthio og Asger Jorn: *Skånes stensulptur under 1100-talet*, Borgens Forlag, 350 s., 550 kr.) Den udkom oprindeligt i en privat udgave i 1965. Det er prisværdigt, at Borgens forlag nu genudsender den, så den kan blive tilgængelig for et nyt og langt større publikum. Bogen har et omslag med en problematisk tekst. Der nævnes to navne: Erik Cinthio og Asger Jorn og et emne, Skånes stensulptur. Men det er først og fremmest en fotobog. Der burde stå »Gérard Francheschis fotografier af Skånes stensulptur«. For det er dét, bogen handler om. En fransk fotografs optagelser af skulptur fra 1100-tallet. Det er en bog om fotografier eller endnu mere korrekt, det er en bog med gengivelser af Francheschis fotooptagelser. Dernæst er det en bog om disse optagelsers indhold, nemlig den gamle romanske skulptur.

Omslagets tekst rammer dybt ind i historiske og kunsthistoriske traditioner, der blot betragter fotografen som registrator og dermed fotogra-

fiet som en kildeudgave, en fuldgyldig erstatning for det afbildede emne. Fotografen nævnes sjældent under vores brug af fotografier af fortidige genstande. Fotografiet tager vi ofte ukritisk til indtægt som ækvivalent med dét historiske levn, der er kilde for undersøgelsen.

En sådan opfattelse af fotografiet som nøgtern registrant deler Gérard Franceschi og Asger Jorn ikke. De anvender fotografiet som et medium til fortolkning af historiske visuelle forekomster. Derfor er omslaget desto mere misvisende ved at udelade fotograf og fotografi. Det er naturligvis nærliggende at lade Asger Jorns navn stå helt fremme. Fotograferingen af Skånes romanske stensulptur skyldes hans initiativ og finansiering. Omkring 1960 begyndte Jorn at samle en kreds af nordiske videnskabsmænd omkring planerne for en omfattende bogserie om kunsten i Norden gennem 10.000 år fra oldtid til nyere tid. Han ansatte en af Frankrigs bedste fotografer, Gérard Franceschi, til at stå for optagelserne af dette uhyre materiale. 26.000 fotografier blev det til. Bogserien blev desværre kun til dette ene nu genudsendte bind, som heldigvis skal følges op med endnu ét om de gyldne altre.

Asger Jorns og Franceschis holdning til fortidens kunst, dens fremlæggelse for nutiden og til fotografiet som redskab hertil er af relevans for faghistorikere specielt nu, hvor oprettelsen af store historiske billedsamlinger finder sted i rivende omfang.

I randbemærkninger til bogen skriver Jorn, at den sammenhæng, som arkæologien kan fremdrage, er baseret på studiet af de mest normale typers udvikling, altså af gentagelsernes ensartethed og variation. Heroverfor sætter Jorn den kunstneriske oplevelse, som ligger i mødet med det enestående og det overordentlige (s. 345). Dette synspunkt understreges af Franceschis fotografier, der fremhæver de enkelte skulpturers særpræg, og som hver især selv er enestående ved deres optageteknik. Andre fotografer ville sagtens kunne gengive ensartetheden ved en landsdels kunstneriske udtryk i en bestemt periode, eksempelvis 1100-tallets Skåne. Der vil i givet fald blot være tale om en anden indfaldsvinkel til det at afbilde, gengive og fortolke materialet. En indfaldsvinkel som ikke nødvendigvis er mere neutral og brugbar for historikere end Jorns og Franceschis.

Om fremgangsmåden skriver Asger Jorn, at han og Franceschi rejste rundt fra sted til sted. »Sammen har vi brugt vore øjne og i en dobbelthed af søgen efter fotografiske motiver og efter kunstnerisk mening fundet frem til billederne« (Katalog til *Asger Jorn og 100.000 års nordisk folkekunst* s. 2). Det er to, som kan se, to kunstnere, der finder motiverne ud fra en kunstnerisk synsvinkel og ud fra, hvad der gør sig bedst på fotografiet. Jorn fremsætter den opfattelse, at Norden havde en selvstændig, enestå-

ende kunst. En synsvinkel, som stod (står?) i modsætning til den traditionelle (kunst)historiske, der »måler vor egen kultur i forhold til afstanden til Paris, Rom og Akropolis«. Når vi igennem århundreder har haft svært ved at finde rigdommen i fortidens kunst, »skyldes det, at fortiden blev anskuet af akademiske øjne, som var blændet af klassicismen« (sammesteds s. 3).

I en afhandling om brakteaterne fra 1972 tydeliggør Jorn sin kritik af den klassiske, formalistiske holdning. »Resultatet af denne indstilling, der karakteriserer Mackeprangs beskrivelse af brakteaterne, bliver derfor kun den, at en naturalistisk billedform tages alvorligt, mens den poetiske og fantasifulde musikalitet i brakteaternes billeder affærdiges som tilfældig og dekadent fantasi fra kunstnerens side« (sammesteds s. 25).

Endnu et teoretisk udgangspunkt for Jorn bør omtales. Vores måske største og mest internationale kunstner i dette århundrede er ikke bange for at skrive: »Konger og kejsere tør ikke være særlig opfindsomme, og akademikerne glemmer folkefantasiens som kunstnerisk inspirationskilde« (sammesteds s. 28). Det er et opgør mod den udbredte (kunst)historiske forklaringsmodel, som i forholdet elite- og folkekultur går ud fra en nedsivning gennem samfundslagene af kulturimpulser.

Kort sagt sætter Jorn sig op imod den fremherskende klassiske formalisme og de dominerende centrum-periferi- og nedsivningsteorier, som autoriteter som Francis Beckett i »Danmarks Kunst I-II«, Poul Nørlund i »Gyldne Altre« og M. Mackeprang i »Jydske Granitportaler« og »Danmarks middelalderlige Døbefonte« hyldede, og som stadig er ganske dominerende.

Disse grundholdninger hos Asger Jorn gennemsyrrer hele hans store indsamlings- og udgivelsesprojekt. Det er klart, at det ikke nød anerkendelse i alle fagkredse.

Franceschis fotografier ligger i forlængelse af Jorns forestillinger. Her er der ikke tale om »nøgttern« visuel registrering, således som det normalt kræves i videnskabelige værker. Begge ville anvende fotografiet alternativt. Bringe vidt spredte værker sammen, sætte lysforhold, der viser sider af værkerne, som øjet ellers ikke opfatter, lave optagelser, der blæser detaljer op. Det er logisk og konsekvent, for som Jorn sagde: kæmpehøje og andre store monumenter bliver jo alligevel på fotografiet reduceret i størrelse. En klar erkendelse af, at fotografiet ikke er og aldrig har været nøgttern registrering men en fortolkende gengivelse. Det er »Skånes stensulptur« et fremragende eksempel på. Den bog er først og fremmest Gérard Franceschis udlægning af de gamle stensulptures værker. Den viser os et væld af »billeder«, som er umulige eller

vanskelige at opfatte med det blotte øje, både for os i dag og for datidens mennesker. Billeder, som set med den rette belysning eller det rette objektiv dog også rummes i 1100-tallets skulptur.

Et fotografi er blandt andet defineret ved at vise et udsnit. Om fotografiet viser en døbefont i sin helhed eller blot en lille detalje, er dets afgrænsede udsnit med til at afsondre det afbildede fra dets tredimensionale virkelighed. I bogstaveligste forstand sætter det focus på noget udvalgt. Ved denne isolation fremtvinger fotografiet bestemte oplevelser eller erkendelser. Ved valg af kameraudstyr, lyssætning, film osv foretager fotografen et valg, der bestemmer, hvorledes vi bliver præsenteret for det afbildede. Vi står ikke over for det materielle levn. Vi ser på en visuel fortolkende gengivelse af dette levn. Alle de iagttagelser og slutninger, vi måtte lave på baggrund af et fotografi – det være sig reportage-, familie- eller registreringsfotografi – er i virkeligheden iagttagelser af fotografiet og dets visuelle konfigurationer, dvs. fotografens fremstilling, og *ikke* af det levn, som er blevet fotograferet. Vi historikere snyder faktisk, når og hvis vi laver levns slutninger om det afbildede. Fotografiet er det materielle levn, vi har foran os. Ud fra det kan vi drage slutninger om fotografen, afsenderen, mediet osv (Axel Bolvig: *På Kodaks Præmisser* i Siden Saxo nr. 4, 1995, s. 54ff). Derfor er »Skånes stenskulptur« en bog om Jorns og Franceschis opfattelse og udlægning af landsdelens skulptur. En fremstilling – i billeder – om en periodes kunstproduktion. Problemstillingen er tydelig, fordi der her er tale om en kunstbog og ikke en fotoregistrant i traditionel forstand.

Fotografiet i sig selv kan som billede ikke berette. Dertil mangler det en lineær struktur (Axel Bolvig: *Med passende ændringer* s. 229). Det rummer en mængde visuelle konfigurationer, som vi kan forholde os og stille spørgsmål til. Men det er fotografens udformning og videregivelse af et motiv, vi har foran os. Det er fotografens visuelle »beretning«, vi søger oplysninger i.

Her er Franceschis billeder nemme at gå til, fordi han arbejder så bevidst fortolkende. »Et mildt og blegt lys bader de sarte farver, der – snart i en raffineret tilstand af opløsning, snart af en endnu malende styrke – understreger det levende i de søgende eller skrækslagne ansigter. De følsomt fordelte skygger omslutter ødselt de langstrakte eller rige former og giver karakter, styrke og ynde i personernes bevægelser« (Gérard Franceschi: *Træskulpturer fra danske Landsbykirker* 1968, s. 11).

De metodiske spørgsmål om fotografi som kildeerstatning kan accentueres på flere måder. Franceschis billeder er i sort/hvid. Hermed kan han få flere fine og bløde nuancer frem end i farveoptagelser. Længe blev sort/hvide billeder betragtet som mere »dokumentariske« og »au-

tentiske« end farvebilleder. Eksempelvis varede det en rum tid førend TV og dagblade i nyhedsreportagerne gik over til farver, som jo var mere »kulørte« virkelighedsgengivelser. Når det drejer sig om oldtidens og middelalderens materielle levn er ingen originale farver tilbage. Kalkmalerierne har strålet i stærke farver, som nu er falmet og dekomponeret. Hvad skal gengives? Hvorledes? Er sort/hvide optagelser af den grund ikke at foretrække? Fortidens levn bliver aldrig erstattet af fotografiets todimensionale kulørte eller gråtonede udsnit. Fotografiet er en ny kilde, der forholder sig til den fortid, hvis levn afbildes. Dét, det gælder om for fotografen, er at få dét frem, som han eller hun ønsker ud fra nogle forhåbentlig historisk relevante overvejelser.

»At udsøge sig en skulptur og gengive den fotografisk vil sige at skønne« skriver Otto Norn i indledningen til bogen *Jydsk Granit* 1968. Billedleverandør til den bog er fotografen Lennart Larsen. »Er ansvaret for udvalget af de gengivne skulpturer helt forfatterens, har han, hvad selve gengivelsen angaar, overladt broderparten til sin rejsekammerat fotografen. Og det være sagt straks: Kunstigt lys, et væld af kunstigt lys er bragt i anvendelse. Faa optagelser er sket udelukkende i dagslys, flere har fundet sted ved nattetide, naar de ophygge ligt anbragte projektører havde kaldt formen ud af mørket. Det var rejsernes højdepunkter saaledes at opleve figurer og former vakt til nyt liv. En teknisk triumf at fotografiet kan fastholde indtrykket. Men er ikke baade lys og liv kunstigt og billedet derfor falsk?«. Otto Norn svarer selv: »Fotografiet vil under alle omstændigheder være en tolkning«.

Forskellen i holdning mellem Jorn og Franceschi på den ene side og Norn og Lennart Larsen på den anden er minimal. Sidstnævnte fotograf har gennem sit arbejde for Nationalmuseet leveret tusinder af optagelser af historiske levn, som vi historikere har benyttet os af. At være museumsfotograf er ikke en blåstempling af at levere »neutral« fotografisk dokumentation – heldigvis.

Gode fotografer som Lennart Larsen og Gérard Franceschi er netop gode, fordi de er gode fortolkere. Det er her udfordringen findes for historikerne. Vi lever og arbejder med et fortolkende medium og med fortolkede frembringelser, hvor mekanisk end fotografiet er i forhold til tegning og maleri. Det vi tager stilling til, når eller hvis vi arbejder med fotografiske gengivelser af levn fra den fortid, vi beskæftiger os med, er derfor fotografernes udlægning eller fremstilling. De udsagn, vi mener os i stand til at udfinde, er ikke udsagn fra en måske fjern fortid men fra fotografiets korte levetid. Når det drejer sig om fremlæggelsen og fortolkningen af materielle levn fra den historiske fortid, er fotograferne blandt vor tids mest betydningsfulde historikere. Derfor er det en man-

gel, at Gérard Franceschis navn ikke optræder på omslaget af »Skånes stensulptur under 1100-talet«.

Den bog er en fransk fotografers visuelle fortolkning af billeder fra en fjern nordisk fortid. Derfor er 1100-tallets skulptur jo ikke ude af billedet. Franceschi vælger meget bevidst en bestemt udtryksform for dermed bedst muligt at vise os et visuelt indhold, nemlig hans opfattelse og oplevelse af den romanske skulptur. Denne skulptur er i sig selv en kombination af et indhold formuleret gennem et udtryk. De skånske stenmestres fornemme billedbehandling har som afsæt et ikonografisk bestemt indhold. Som regel vel af religiøs observans, siden deres billeder befinder sig i en kirkelig sammenhæng. Og de vælger en udtryksform, som vi kan forholde os til. Dermed fungerer bogens billeder på to udtryksniveauer: Stenmestrenes tredimensionale sandstensskulpturer fremlagt gennem Franceschis todimensionale sort/hvide fotografier.

Denne dobbelthed eksisterer ikke ved de skriftlige kilder. Alfabetet gør det muligt »ordret« at videregive århundredgamle skriftlige kilder – ikke formen men indholdet. Men billeder skal transformeres, hvis vi ønsker at se dem gengivet, hvilket som regel er nødvendigt i vores arbejde. I fotografiet hænger udtryk og indhold som ovenfor nævnt sammen. »Skånes stensulptur« er således på én og samme tid en fremstilling og en kildeudgave, hvor kilderne fremtræder i fotografens udlægning.

Franceschis eminente fotografier bringer en visuel fortolkning af den romanske skulptur. Erik Cinthio fremlægger en verbal fortolkning af det samme materiale. Begge er kyndige folk, men med to forskellige tilgange til de gamle billeder. Den verbale og den visuelle udlægning af Skånes stensulptur harmonerer ikke altid, fortolkninger som de begge er. Cinthio skriver om motiverne, mens Franceschi sætter en belysning og fremhæver detaljer, der for betragteren ofte fremtræder som noget helt andet. Der er tale om et kompromis, således som Cinthio også anfører s. 79. Skribentens og fotografens forskellige fortolkninger og fremlæggelsesmåder udstiller et aktuelt problem for historikere: hvorledes skal vi forholde os til et omfangsrigt visuelt materiale, som vi fysisk kun kan stifte bekendtskab med ved hjælp af fotografier, og hvor kameraet er i stand til at se mere end vores øjne?

Uden billedfortegnelsen og uden Erik Cinthios forklaringer er vi dårligt stillet som historikere. Franceschis spændende gengivelser af romanske kunstværker er i sig selv kunstværker, men vi må og skal have en verbal forankring for at kunne anvende materialet i historisk sammenhæng. Vi må have nogle informationer om den dobbelte ophavssituation for at vi kan forholde os til kilden/kilderne. Hvad skal vi fore-

trække. Det mest neutrale og »objektive« fotografi, som aldrig helt kan erstatte det afbildede, eller det bevidst fortolkende fotografi, som »ser« for os? Svaret er ikke entydigt, men det bør føre til, at vi erkender, at arbejdet med fortiden ved hjælp af fotografier svarer til vores arbejde med fremstillinger – ikke skriftlige men visuelle fremstillinger – i erkendelse af, at et billede ikke er en beretning i sig selv.

Det mest spændende ved Franceschis fotografier er efter min opfattelse ikke de billeder, der »registrerer« et motiv. Derimod de mange fremhævede detaljer, især hoveder. Det er motiver, som vi ikke kan sætte en ikonografisk etikette på, men som giver os et indblik i en datidig billed- og forestillingsverden, der har været ukendt for os, indtil en fransk fotograf og en dansk kunstner så den. Det gør det ikke nemmere for os at være historikere, men meget mere oplevelsesrigt.