

Fotografier som historisk kilde

Af Karen Munk-Nielsen og Wibeke Haldrup Pedersen

Da det amerikanske rumforskningscenter NASA i forsommeren 2004 offentliggjorde de første farvebilleder fra USA's seneste marsekspedition, blev der kort tid efter rejst tvivl om billedernes sandhedsværdi. Medierne beskyldte NASA for at have forfalsket de offentliggjorte fotografier ved at have ændret deres farvesammensætning. Forklaringen var tilsyneladende ganske banal: eftersom Mars i folkemunde kaldes »den røde planet«, havde NASA af pædagogiske (og æstetiske?) årsager valgt at fukse lidt med farvelægningen, da det viste sig, at horisontens lyspåvirkning af overfladen på Mars udelukkede, at sidstnævnte var rustrød, som tidligere antaget.¹

Hverken falskneriet eller påstanden om, at billedmanipulationen var tilsigtet fra NASA's side, er blevet bekræftet. Det eneste, vi ved med sikkerhed, er, at farvefotografierne skabte grobund for en række spekulationer fra offentlighedens side angående NASA's bagvedliggende intentioner med en forfalskning.

Det mest berømte eksempel på en tidlig billedmanipulation er fotografiet af den sovjetiske revolutionsleder Lenin, der taler til en folkemængde på Den røde Plads i Moskva. Efter Stalins magtovertagelse faldt en anden markant revolutionær, Lev Trotsky, der også ses på billedet, i unåde og blev herefter bortretoucheret fra fotografiet. I dette eksempel, der stammer fra omkring 1920, må der være tale om en ret

primitiv form for retouchering. Formodentlig er afbildningen af Trotsky ganske enkelt kradset af det oprindelige negativ. Et sådant »fupnummer« lader sig let afsløre, hvis man har adgang til det originale materiale. Fotografiet er efterfølgende blevet skoleeksemplet på, hvordan de sovjetiske ledere mentes at omskrive historien efter forgodtbefindende, og at myten om »fotografiet som sandhedsvidne« ikke holder stik.

Vi ved i dag, at primitiv billedmanipulation var helt almindeligt i starten af det 20. århundrede. Vender vi blikket mod Danmark, kender vi eksempler på, hvordan bl.a. fotografiske postkort fra De dansk vestindiske Øer i begyndelsen af forrige århundrede blev komponeret ved hjælp af en blanding af fotografi og blyantstegning. På to postkort fra De dansk vestindiske Øer, ca. 1910, ses et grædende barn. På det ene ses barnet stående foran en dør. På det andet står selv samme barn barfodet i en mennesketom gade, stadig grædende. En sammenligning af de to afbildninger efterlader ingen tvivl om, at én og samme optagelse af det grædende barn dannede grundlag for to forskellige scenarier – to forskellige fortællinger.²

Det digitaliserede fotografi

De seneste 15 års teknologiske udvikling af såvel digitalt fotoapparat som mulig-

hederne for digital efterbehandling af fotografierne har skærpet vores bevidsthed om, at billedmanipulation altid har været en mulighed og har fundet sted. Den blinde tro på fotografiers dokumentariske værdi er for alvor punkteret. For forskningen i kulturhistoriske fotografier har det betydet, at der udvises øget vagtsomhed og foretages flere undersøgelser af tidligere tiders brug af billedmanipulation og de teknikker, der dengang var til rådighed.

Den nye teknologi har samtidig gjort det muligt at digitalisere store mængder af historiske fotografier, som derefter gøres tilgængelige på Internettet i form af billed-databaser, der tilbyder lettere søgemuligheder og baner vejen for en øget anvendelse af det arkiverede eller magasinerede billedmateriale. Det er imidlertid nødvendigt at holde sig for øje, når man fortolker de digitaliserede historiske fotografier, at der i billeddatabasen udelukkende er tale om en gengivelse af fotografiets motiv.

Alle fotografier er imidlertid i en eller anden forstand iscenesat. I det øjeblik en hvilken som helst fotograf – professionel som amatør – stiller skarpt på sit motiv og klikker på udløseren, er han samtidig omgivet af alle de billeder, han ikke tog.

Særlig i det professionelle dokumentariske fotografi er der tale om bevidste valg af motiv samt fravalg af andre. I 1920'ernes USA bidrog The Farm Security Administration (FSA) til udviklingen af en dokumentarisk genre med fokus på social indignation formidlet gennem pittoreske, narrativt komponerede fotografier. FSA's professionelle stab af fotografer portrætterede en dengang fattig landarbejderklasse med henblik på at øge offentlighedens interesse for at støtte denne klasse økonomisk. Fotograferne foretog naturligvis flere optagelser af det samme motiv, hvorefter staben hos FSA udvalgte den optagelse,

de fandt bedst egnet til at formidle deres budskab. I den forstand var de offentliggjorte fotografier både »billedmanipulerede« og propagandistiske, om end med et sympatisk sigte.³

Hvor fotografer førhen blev opfattet som sandhedsvidner, der, udstyret med et kamera, dokumenterede virkeligheden, som den »var«, uafhængig af deres egne intentioner, må vi altså i dag erkende, at denne antagelse ikke holder stik. Men hvor bringer dette os så hen? Hvis et fotografisk motiv altid i en eller anden forstand er manipuleret, kan vi så anvende fotografier som kilder overhovedet?

Fotografiet som genstand

For en historiker er det til enhver tid problematisk at sondre mellem kilde og levn. Såvel skriftlige arkivalier som fotografier er begge dele. Vi tager dog forskellige metoder i anvendelse alt efter, om vi baserer en historisk analyse på kilder eller fortolker fortidige levn. Erkendelsen af, at alle fotografier er levn, overskygges ofte af tidligere tiders forestillinger. Og dog forbinder vi med lethed private fotografier i et fotoalbum eller pasfotos af familie og venner i en tegnebog til den kulturelle sammenhæng, vi forestiller os, de var en del af. Set i dette perspektiv, er det en banal konstatering, at fotografier er genstande.

En analyse af et fotografi som genstand indebærer en fortolkning af samspillet mellem to materielle faktorer. Den ene er selve det fotografiske materiale, emulsionen, der gengiver billedet.⁴ En fotograf kan have sine egne grunde til at vælge dyre sølvplader eller selvantændelige nitratnegativer. Den anden faktor er måden, hvorpå billedet præsenterer sig. Vi forbinder ikke det samme med et fotografi, der er gengivet på et postkort, som med et fotografi

trykt på et visitkort. Begge materielle faktorer udgør de fysiske spor af et fotografis historie. Teknikken og fremtrædelsesformen kan give os en idé om, hvornår billedet er taget, og om hvordan, det er blevet brugt.

Fortolkes fotografiet som et levn frem for overvejende som en fremstilling af det afbildede, ser vi hvor megen kulturhistorisk information, der udspringer fra fotografiet selv, forstået som genstand.

Et idrættshistorisk eksempel

Fordelen ved at betragte et fotografi som et objekt vil vi demonstrere gennem en analyse af en række fotografier, der kan relateres til den danske gymnastikpædagog Agnete Bertram (1893-1983). Fotografierne er af forskellig karakter og belyser derfor også forskellige historier, der imidlertid hver for sig knytter sig til gymnastikpædago-gen selv.⁵

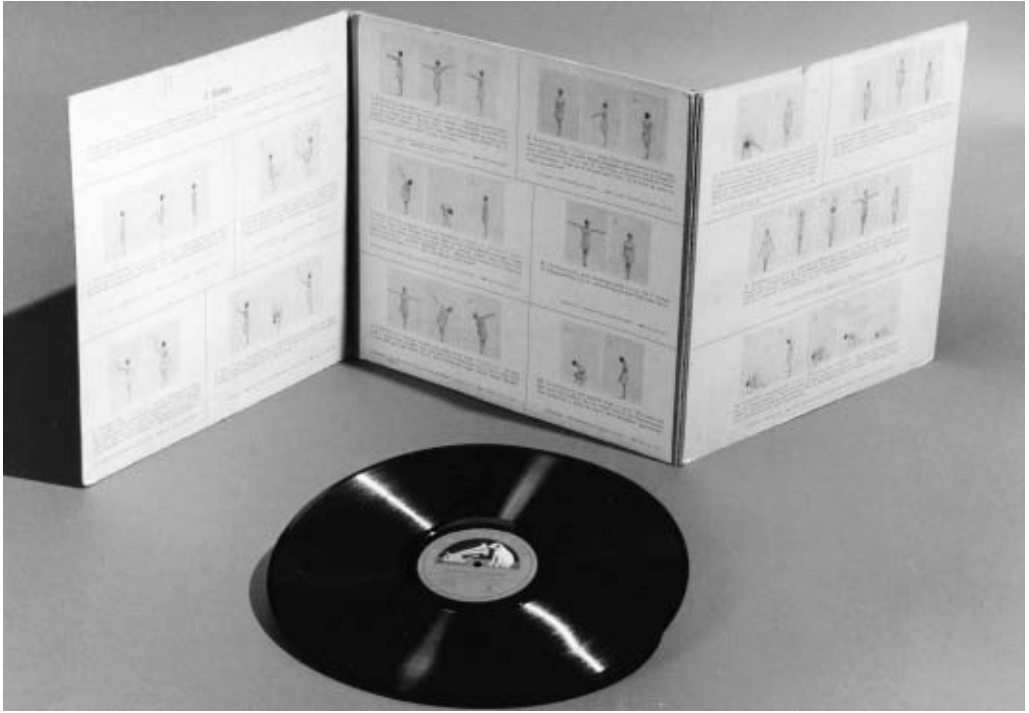
Agnete Bertram blev i 1920 den første kvinde, som aflagde eksamen i gymnastik som universitetsfag. Allerede under sine studier til cand.mag. udviklede hun en helt ny kvindegymnastik, som efter hendes mening var tilpasset kvindens fysik og derfor brød med en traditionel stillingsgymnastik med mekaniske, maskuline bevægelser. Agnete Bertram mente, at kvindegymnastikken gennem rytmisk bevægelsesgymnastik kunne og burde være både fysiologisk og æstetisk opdragende. Og her havde hun en god allieret i Johannes Lindhard (1870-1947), der ikke mente, at den »svenske gymnastik« og Niels Bukhs »primitive gymnastik« var videnskabeligt begrundet. Og slet ikke i forhold til kvindens særlige fysiologi. Bertram-gymnastikken fandt han derimod afpasset og funderet i videnskaben.⁶ Agnete Bertram udtalte selv, at »Først når Øvelser er Udslag af naturlig

Rytme og Energiforbrug, kan de blive alment opdragende, og først da har de ogsaa Skønhed ... Det gælder dog om, at kultivere det menneskelige og ikke det kropslige.«⁷ I store dele af Europa udvikledes i mellemkrigstiden en kropskultur, som fokuserede på det rene menneske i både krop og sjæl. Hendes udtalelse er derfor i tråd med tidsånden.

I en tid, hvor det moderne menneske i stigende grad oplevede sig reduceret til et masseindivid i storbyernes fragmentariske og anonyme hverdagsrytme, øgedes den enkeltes behov for både psykisk og fysisk at afgrænse sig overfor »de andre« netop på grund af den tilpasning, som det tætte samliv i storbyen også førte med sig. I 1930'erne opstod udtrykket »samfundslemme«, som en samlebetegnelse for det moderne samfunds masseindivid. Som en nødvendig forudsætning for »samfundslemmets« sundhed kom den enkeltes krop i fokus. I interaktionen med »de andre« måtte den enkelte disciplinere sin krop og sikre dennes »renhed«.⁸

26 Rationelle Øvelser For Kvinder

I 1924 udkom grammofonpladen »26 Rationelle Øvelser For Kvinder« af Agnete Bertram. Pladen indeholdt klassiske musikstykker, der skulle understøtte rytmiske gymnastikøvelser, beregnet til hjemme-gymnastik. At introducere musikledsagelse til gymnastikøvelser var på den tid en nyskabelse. Berlingske Tidende skrev i anmeldelsen lp'en, at: »Det er efterhaanden ikke saa faa Systemer, der synges og spilles ud hver Morgenstund rundt om i Hjemmene for at vække os til Dagens Daad. Ideen maa vel være god, siden den saa ofte fornyes.«⁹



Grammofonplade, udgivet af HIS MASTERS VOICE, 1924: »BERTRAM GYMNASTIK – 26 RATIONELLE ØVELSER FOR KVINDER (med Musikledsagelse)« (Nationalmuseets billedarkiv, Danmarks Nyere Tid).

Øvelserne blev beskrevet på et dobbelt pladeomslag, og ledsaget af i alt 79 instruktive fotografier, der alle viser den samme kvinde iklædt en løs kjole, demonstrerende øvelsernes bevægelser i 2-3 optagelser per øvelse. Vi må formode, at der er tale om atelieroptagelser foretaget af en professionel fotograf. Når vi analyserer fotografierne på pladeomslaget til Agnete Bertrams lp som en integreret del af pladens øvrige komponenter, skal de således forstås som en illustreret hjælp til den udøvende gymnast. Medtænker vi i analysen af fotografierne den sammenhæng, de indgår i, når vi derfor længere end til blot at kunne konstatere, at motiverne giver et indtryk af datidens kropskultur. Vi kan i stedet konkludere, at Agnete Bertram var

en moderne kvinde, der havde tæft for at bruge datidens »massemedier«, dvs. gram-mofonen, lp'en og fotografiet, som pædagogiske redskaber til at udbrede sin form for kvindegymnastik til (potentielt) alle: »Hvorfor skulde ikke ogsaa Frøken Agnete Bertram sætte sin Gymnastik paa Grammofonplader, naar alle de andre gør det?«¹⁰

Agnete Bertram startede sin første skole i 1920. På de første 10 år opnåede skolen så stor succes, at den i 1930 havde 1900 elever om året. Agnete Bertram uddannede fra 1928 også kvinder til at være gymnastiklærerinder. Bertram-gymnastikken blev et begreb, Bertram-skoler skød op i provinsen og lp'en var – sammen med Bertrams undervisningsfilm fra 1923 – et led i



Foto trykt på postkortpapir. På bagsiden noteret med blyant: Mens Damerne »filmes« paa Velodromen – Paris 19/3 13 (Nationalmuseets billedarkiv, Danmarks Nyere Tid).

udbredelsen af den bertramske gymnastikstil.¹¹

En portrætkrønike

I tre fotoalbum fra 1930'erne, der alle har tilhørt Agnete Bertram, finder vi sort/hvide snapshot-fotografier, postkort samt pressefotos. Når vi sammenligner et (karakteristisk) motiv fra Agnete Bertrams album med et fotografi fra en kollegas album, ses der en tydelig forskel i motivernes udtryk.

I kollegaens album findes et fotografi, der er taget i Paris i marts 1913. Det forestiller kvindelige gymnaster, som er ved at udføre en øvelse. Kvinderne står i tre parallelle rækker med samlede ben og udstrakte arme. Gymnasternes kroppe er helt tildækket. Billedet er udformet som postkort og på bagsiden er noteret tid og sted.¹²

Det andet foto, fra Bertrams album, forestiller også kvindelige gymnaster, men her ses en tydelig forandring både i gymnasternes bevægelse og påklædning.

Billedet er fra 1932, da Bertram-gymnastikken for alvor var slået igennem. Det forestiller 17 kvinder, der danner en rundkreds. Gymnasterne er iført lyse, ærmeløse kjoler, der når til knæet og kun er samlet i livet. De bærer bløde, flade sko og et lyst pandebånd. På bagsiden findes et stempel fra Bertrams gymnastikskole i Ålborg med årstallet tilføjet med blyant.

Det første fotografi er taget året efter, at Agnete Bertram blev student. Det giver et indtryk af, hvordan kvindegymnastikken så ud, da Agnete Bertram voksede op. Gymnastikken bestod af mekaniske øvelser udført på kommandoer. Dragterne var tækkelige og diskrete.

Da Agnete Bertram gav sin første opvisning med sit eget gymnastikhold efter egne principper i 1918, vakte det opsigt. Kvinderne var netop iklædt luftige, halvlange kjoler, som ses på billede nr. 2 og pladeomslaget. Dragten gav bevægelsesfrihed til de bløde og rytmiske øvelser. Som det ses på billedet fra 1932, lignede Bertrams gym-



Foto. På bagsiden noteret med blyant: 1932 og stempel: Aalborg Bertramgymnastikskole – Gudrun Gormsen, Vestre Allé 10 – Tlf. 3370 (Nationalmuseets billedarkiv, Danmarks Nyere Tid).

nastik mere dans og var mere æstetisk end den traditionelle gymnastik fra 1913.

Dragten vakte opsigt, fordi den afslørede kvindernes arme og ben, men snart fulgte mændenes dragter trop. Mændene havde traditionelt lange, hvide bukser på, men skiftede i 1920'erne til korte bukser. Påklædningen var en del af den nye kropskultur, hvor man ikke skammede sig over kroppen, men tværtimod dyrkede den veltrænede, naturlige krop. Nationalmuseet har et eksemplar af »Bertram-kjolen« i sine samlinger, da den er udtryk for en helt ny bevægelse indenfor idrættens udøvelse.

Fotografialbummene har dog formentligt haft en helt anden oprindelig funktion end at kommentere og udstille samtidens kropskultur. De har snarere fungeret som et middel til erindring af en række begivenheder for Agnete Bertram selv. Som foto-

graf valgte Agnete Bertram ikke blot, hvad der var vigtigt for hende at fotografere, men også hvilke fotografier, hun fandt vellykket nok til at bevare, og som derfor fandt vej til hendes private fotoalbum. »Gennem fotografier skaber hver familie en portrætkrønike om sig selv«, siger den amerikanske filosof Susan Sontag.¹³ For Agnete Bertrams vedkommende er der snarere tale om en krønike over begivenheder i hendes professionelle liv, en krønike, hvor hun konstruerer en fortælling om sig selv. Og denne fortælling er i fotoalbummene kraftigt fokuseret omkring hendes professionelle liv, hvorfor det heller ikke har gjort nogen forskel for hende, om disse fotografier var trykt som postkort, oprindeligt udsendt som pressefotos eller optaget af hende selv som snapshots.

Agnete Bertram forandrede kvindegym-

nastikken i Danmark og nåede også international anerkendelse for sit arbejde. Hun var kvindepolitisk interesseret og fik flere æresbevisninger både i udlandet og herhjemme.

At billedvalget i de personlige fotografialbum relaterer sig til Agnete Bertrams professionelle liv falder godt i tråd med analysen af hendes grammofonplade og hendes personlige livshistorie i øvrigt. Herfra ligger det lige for at karakterisere kvinden bag gymnastikpædagogen.

Den reelle ting, der har befundet sig foran objektivet

Indledningsvis præsenterede vi tre eksempler på brug af billedmanipulation, der havde det til fælles, at de var manipuleret ved hjælp af teknik. I en billeddatabase vil det være vanskeligt at kontrollere, om et fotografi er manipuleret. Der melder sig imidlertid endnu et problem, når vi medtænker, at fotografiet i databasen udelukkende fremtræder som motiv. Eftersom vi ikke i databasen har mulighed for at fremdrage yderligere informationer om fotografiet, som ofte vil være indlejret i det oprindelige, analoge billede, øges risikoen for fejltolkninger. Havde vi i eksemplet med atelieroptagelserne til pladeomslaget kun adgang til motiverne samt eventuelt fotografens navn, ville det være nærliggende at antage, at fotografens intention var kunstnerisk. I så fald ville vi tolke fotografierne symbolsk. Når motiverne derimod analyseres som en del af en helhed, kan denne blindgyde undgås.

Når vi imidlertid undlader kun at fokusere på det, fotografiet afbilder, er der ingen grund til at forkaste intentionerne om at anvende fotografier som historisk infor-

mation. Betragter vi et fotografi som en helhed bestående af en fotograf, et anvendt optageudstyr, et negativ, en fremkaldelse samt en bestemt sammenhæng, hvori såvel fotograferingen som fotografiet indgår, kan kulturhistoriske fotografier betragtes som levn. De beviser ikke den bestemte praksis som fotografiet afbilder, men belyser de praksisser, som fotografiet har indgået i.

Den franske semiolog Roland Barthes påpeger i sit essay »Det lyse kammer«, at imellem intentionen bag optagelsen og den efterfølgende fortolkning af resultatet findes fotografiet, der »henviser til den reelle ting, der har befundet sig foran objektivet, og uden hvilken vi ikke ville have haft noget fotografi.«¹⁴ Men Barthes når også frem til, at erkendelsen af et fotografis »sandhed« i høj grad er emotionelt betinget. Betragteren udæsker fotografiet sand mening i det omfang, han selv er involveret i det portrætterede.¹⁵ Vi kan forsøge os med en sammenligning: Vandrer vi igennem en kirkegård, vil vi relatere os forskelligt til henholdsvis det gravsted, hvori en nært beslægtet er begravet overfor alle de øvrige grave. De øvrige grave er os ikke ligegyldige, men vi har ingen direkte adgang til at forstå deres sande betydning. Som analytikere har vi i stedet adgang til en refleksion over gravstedets indretning: Hvad siger eksempelvis gravstenen om afdøde og dennes slægtninge, og hvilken betydning kan vi tillægge typen af beplantning, artefakter med mere? Det er samme metode, vi må tage i anvendelse, når vi analyserer historiske fotografier. Denne artikels hele bestræbelse har derfor været at definere, hvad fotografiet som »reel ting« består af udover motivets fastfrysning af et udsnit af en virkelighed.

Noter

1. Forelæsning ved sociolog Francesco Lapenta: *Postcard from Mars*, 25. februar 2004 på Center for Visuel Kommunikation, Roskilde Universitetscenter.
2. To postkort i privateje, fotograf: A. Ovesen, St. Croix.
3. Se for eksempel Mulligan, Therese og Wooters, David, (red.): *Photography – from 1839 to today*, George Eastmann House, Rochester, NY, Taschen Verlag, 2000, s. 595 ff.
4. Den naturvidenskabelige definition af et analogt fotografi defineres således: »fotografiske materialer er opbygget af en lysfølsom emulsion, der understøttes af en base. Emulsionen består af et billeddannende stof fordelt på et bindemiddel«, Brynjolf, Karen mfl.: *Bevar billedet*, Landsforeningen til bevaring af Fotografier og Film, 2004, s. 9.
5. Vi er ikke eksperter på det idræthistoriske område, men finder det naturligt i denne sammenhæng at vælge eksempler fra idrættens verden.
6. Se f.eks. O. Korsgaard, *Kampen om kroppen*. København 1997, pp. 240-247.
7. Dansk Kvindebiografisk Leksikon.
8. Nielsen, Niels Kayser, *Kroppens tabte referencer – et kropshistorisk forløb*. I *Den Jyske Historiker*, nr. 53, 1990, s. 17.
9. Berlingske Tidende, 11. december 1924.
10. Ibid.
11. »En Time i Agnete Bertrams Kvindegymnastik« blev vist i biograferne fra 1923. Dansk Kvindebiografisk Leksikon.
12. Postkort i fotoalbum, tilhørt K.A. Knudsen, arkivnummer 405, Nationalmuseet.
13. Sontag, Susan; *Fotografi – Essays om billede og virkelighed*, København, Fremad, (1973) 1985, s. 16.
14. Barthes, Roland; *Det Lyse kammer – bemærkninger om fotografiet*, Forlaget Politisk Revy, (1980) 1996, s. 94.
15. Ibid. s. 93-95.