

# Mindekulturens visuelle genkomst

## *Om fotografi på nutidens danske kirkegårde*

Af Mette Haakonsen

Cand.mag. i kunsthistorie

Tre generationer siddende på stranden i en sydlandsk badeby. En kvinde, der smilende ser op fra sin bog i en solrig spisestue. En kat, der slænger sig på en sofa. En ung, tilbagelånt mand, der laver håndtegn mod kameraet. Strålende og smilende ansigter. Det er velkendte motiver i familiens fotoalbum, på computeren eller på mobilen og i privaten. Men konteksten er knap så velkendt. De omtalte billeder er nemlig registreret sidste år på Vestre Kirkegård og Assistens Kirkegård i København. Hvad er baggrunden for denne nye tendens på de danske kirkegårde? Hvad får folk til at bringe fotografier af deres nærmeste og personlige begivenheder ud i kirkegårdens semioffentlige rum? Der er naturligvis mange forklaringsmuligheder, og jeg vil have mit fokus på én overordnet tese. Jeg mener nemlig, at den nye brug af fotografiet er genereret af en senmoderne bevægelse i retning af en mere ekstrovert mindekultur – det, jeg kalder *mindekulturens visuelle genkomst*. Fotografiet kan således betragtes som ét element i en større omkalfatring af nutidens danske mindekultur. Men for at forstå netop fotografiets tilsynekomst på kirkegården, mener jeg også, at det er nødvendigt at anskue fænomenet ud fra en mediespecifik vinkel. Hvad kan det fotografiske medium bidrage med i en mindekulturel kontekst, må man spørge?

## Danske gravfotografier

Mine observationer af fotografier på danske kirkegårde tog sin spæde begyndelse for lidt over 10 år siden. I dette tiår har jeg besøgt kirkegårde i forskellige egne af landet med søgeren rettet særligt mod fotografiske objekter. Uden at kunne påberåbe mig et fuldstændigt statistisk materiale, tegnede der sig hurtigt et billede af, at denne nye billedbrug er mest udbredt

på Sjælland, og at den største koncentration findes på storbykirkegårde. Denne artikel har af samme grund sit hovedafsæt netop i to store urbane kirkegårde, nemlig i et nærstudie foretaget i september og oktober 2009 på Vestre Kirkegård og Assistens Kirkegård i København.<sup>1)</sup>

Fotografierne på de to københavnske kirkegårde er især udbredt på grave med udenlandsk ophav eller anden religiøs baggrund end protestantismen, og de er talrige hovedsagligt på Vestre Kirkegårds muslimske og i et vist omfang også det katolske afsnit. Hermed kunne man måske fristes til at forklare den nys opståede tendens udelukkende ved de seneste årtiers voksende multikulturalitet i Danmark og dermed blot som en inkludering af andre kulturers gravskikke. Men det ville være en alt for reduktionistisk forklaringsmodel i forhold til det faktum, at fotografiet også har fundet vej til etnisk danske gravsteder. Det kan bestemt ikke udelukkes, at fotografiets tilstedeværelse på indvandrere og flygtninges grave har inspireret danskfødte gravbrugere, og det ville være interessant at foretage en komparativ analyse. Men anvendelsen af fotografi på, hvad jeg - i mangel af bedre - vil kalde etnisk danske grave, er en radikal fornyelse, som jeg mener skal ses i en større kontekst, og denne undersøgelse koncentrerer sig derfor om disse danske gravsteder, som er registreret på baggrund af koblingen af navnene på stenene og den fysiske fremtræden på fotografiet.

I efteråret 2009 var der i alt 15 danske grave på Vestre Kirkegård og Assistens Kirkegård udsmykket med et varierende antal fotografisk materiale. Er det overhovedet nok til at udgøre en tendens? Ja, er mit svar, og jeg bygger det på to forhold. For det første er dette antal bemærkelsesværdigt, idet fotografier på danske grave til sammenligning var så godt som fraværende for blot 10-15 år siden. Gravfotografierne på de to kirkegårde var således næsten uden undtagelse fra det 21. århundrede og langt hovedparten knyttet til gravsten, der er rejst inden for de seneste 5 år.

Endelig skal man også tage højde for, at den nye billedbrug inkluderer fotografi i forgængelig form, hvorved fotografierne kun udsmykker gravene i en begrænset periode, inden de som afskårne blomster fjernes eller forgår. Der har med andre ord eksisteret et langt større antal fotografier i løbet af især de sidste 5 år, end dem man kunne registrere i 2009. Et faktum, der understøttes både af mine egne kirkegårdsvandring gennem årene og af samtaler med kirkegårdsmyndigheder og pårørende.

De 15 tilfælde af grave med fotografier er forbundet med alle aldersgrupper, ældre, unge og børn, og de kan formelt inddeles i to kategorier, der er næsten ligeligt fordelt: de vejrbestandige, der alle er indlagt i gravstenen, og de nedbrydelige, der er placeret på graven på forskellig vis. Flertallet af fotografierne, der har blivende karakter, er baseret på en teknik, hvor billedet brændes ned i porcelæn. Det kendteste eksempel på et permanent fotografi findes på Assistens Kirkegård, hvor der er rejst en stor, sort gravstele for sangerinden Natasja, som er udsmykket med et rektangulært fotografisk portræt. Hendes tragiske død i en ung alder og hendes store popularitet har gjort gravstedet til et valfartssted, og det er muligt, at hendes gravsten har medvirket til at cementere gravstensfotografiet i Danmark.

Ikke desto mindre er det store flertal af de vejrbestandige portrætter forholdsvis små og indsat i en oval indramning, der kendes fra de sydlandske kirkegårde, og som indgyder en blød, rolig rytme i stenen, som differentierer sig fra hverdagsfotografiets kantede og mere statiske form. De midlertidige fotografier har derimod en langt mindre homogen ydre form. Der er ofte flere billeder på den samme grav, og de fleste er placeret direkte på graven eller læner op ad stenen, om det gælder ubeskyttede plastbilleder i standardformat, fotografier indsat i plastlommer, udklippede eller hele billeder i rektangulære glasrammer, lamineringer eller fotoalbummer.

Hovedparten af begge typer gravstedsfotografier er baseret på private familiebilleder, og kun en håndfuld har afsæt i det semiprofessionelle portrætfotografi med neutral baggrund, som vi kender fra pas- og skolefotografier. Man møder altså overvejende farvefotografier og afbildninger af personer i en hjemlig sfære og afslappet posering, såsom et ovalt porcelænsfotografi af en kvinde, der har armen ført op til hovedet, så vi ser hendes armbåndsur. Billedet er tydeligvist beskåret og antyder, at det er optaget ved et middagselskab.

Hvor der er zoomet ind på det smilende ansigt i samtlige porcelænsfotografier, er der som ventet stor variation i motiverne, når det drejer sig om de forgængelige billeder. Der er, som vi har hørt i indledningen, feriefotos, billeder af slægtninge, dyr og hjemlige stunder; alle formet efter den fotografiske konvention, som kulturforsker Marianne Hirsch har kaldt *familieblikket*. Det er smilene og det muntre og gode liv, man præsenteres for. Smerten, døden og sorgen er fraværende. Fuldstændigt som i ethvert familiealbum.

## Mindekultur

Begrebet mindekultur er blevet anvendt mere og mere hyppigt i de seneste 5-10 års forskning i dansk døds- og erindringskultur. Mindet er en måde, hvorpå vi erindrer, som igen er forbundet med hukommelsen. Hukommelse, erindring og minder er med andre ord indbyrdes afhængige, men de refererer også til hver deres særskilte akt. Hukommelsen dækker primært evnen til at lagre erfaringer og viden, og erindringen er en mere kropsligt indlejret, dynamisk og omverdensrelaterende og –fortolkende måde at forholde sig til fortiden. Endelig beskriver mindet et mere kondenseret og mere eller mindre bevidst selektivt forhold til begivenheder og personer, man møder i sit liv, og mindet kan udløses både af sanseindtryk, af bevidste mindeakter og ikke mindst via fysiske objekter. Og det er særligt de to sidstnævnte mindeformer, der er interessante i denne sammenhæng. Fotografier på kirkegården er nemlig både private, fysiske mindeobjekter, men de er også i høj grad betinget af og indlejret i mindekulturen som aktiv praksisform. De udvælges, placeres, flyttes, fjernes og danner grundlag for samtaler eller andre mindeakter. Denne form for synlig og ekstrovert mindekultur er ny i vor tid, men den har fortilfælde i historien. Der er tale om en *genkomst* af den visuelle mindekultur.

## Mindemodeller

Når man skal betragte mindekulturen i historisk perspektiv, er det fortsat den franske mentalitetshistoriker Philippe Ariès' kanoniske værk *The Hour of our Death*, der er mest nærliggende at konsultere. Philippe Ariès kortlægger i dette banebrydende værk de seneste 1000 års dødkultur i Vesten og opstiller fem dominerende modeller for vores måde at håndtere døden og herunder også, hvorledes vi mindes de afdøde. Fem måder, som er knyttet til fem faser i historien, men som også kan optræde på tværs af historien. Her skal jeg af pladshensyn udelukkende skitsere de tre faser, der er mest relevante for forståelsen af baggrunden for genkomsten af den visuelle mindekultur: nemlig den *tæmmede død*, den *andens død* og den *usynlige død*.

*Den tæmmede død* refererer til den yngre middelalders dominerende dødsmodel, hvor døden var meget nærværende. Døden indtraf hyppigt og foregik oftest i hjemmet. Den døde krop blev ordnet af de pårørende, og det store flertal blev begravet uden markering af graven. Døden var frygtet, men folk

var fortrolige med den, og man havde veletablerede riter til at håndtere og tæmme den. Denne model forsvinder gradvist i de efterfølgende århundreder, hvor der blandt andet kommer mere fokus på selvet og individet, og i slutningen af 1700-tallet opstår da fasen *den andens død*, som bliver fremtrædende indtil slutningen af 1800-tallet.

*Den andens død* beskriver en periode, hvor døden for alvor begynder at blive defineret ved tabet og separationen af menneskeliv – ikke mindst af familiemedlemmer. Denne nye holdning akkompagneres af en meget aktiv og synlig sorgpraksis og mindekultur, ja ligefrem en mindekult, og deraf et stort udbud af mindeobjekter. Sørgeudstyr, såsom enkens sorte kjole og sjal, er sædvane, og synlige markeringer på gravene bliver nu kutyme for alle socialgrupper, og de mest velhavendes gravsten bliver udstyret med statuer, portrætter, symboler og højtidelige lovprisninger, sørge- og mindeord. Også inde i hjemmet er mindet synligt, især efter fotografiets opfindelse i første halvdel af 1800-tallet. Der opstår en hel industri for alskens hybride mindeobjekter: smykker, skrin, spejle, medaljoner og etuier, hvori man kan indsætte fotografier af et afdødt familiemedlem sammen med forgængelighedssymboler såsom tørrede blomster eller fysiske levn fra den afdøde – en tøjstump, en hårtot. Man lader også sig selv forevige i en synlig mindeakt, siddende med billedet af en kær afdød i favnen eller ved ens side. Det er ligeledes i denne periode, at fotografiske billeder af den døde på sit dødsleje bliver udbredte, ja, postmortem-genren opstår faktisk før bryllups- og dåbsfotografier. Ikke mindst tabet af børn udløser behovet for et sidste fotografi, og man hænger billederne op i hjemmet eller fremviser dem til venner og slægtninge. Både døden og mindet håndteres i denne periode som en privat og personlig men i høj grad også som en social begivenhed. Ved at skabe, fremvise og benytte sig af en visuel materialisering af tabet, følelserne, sorgen og minderne dannes der basis for en individgenereret men kollektiv håndtering af dødens uundgåelige indgreb i livet.

Bruddet med *den andens død* bliver radikalt, da det 20. århundredes døds- og mindemodel tager over: *den usynlige død*. Der opstår nu en systematisk fornægtelse af døden, blandt andet som udslag af samfundets dedikation til teknologien og lykken. Døden er en fejl, vi må bekæmpe. Vi vil ikke vide af den. Og kan man ikke se den og dens følgevirkninger (sorgen og mindet), kan man næsten bilde sig ind, at den ikke eksisterer. Den døende hospitaliseres og medikaliseres, og nu er det ikke

længere familien men bedemanden og præsten, der tager sig af den døde krop og begravelsen. Det skal være så rent og klinisk som muligt, og kremeringen vinder indpas. Ikke alene døden bliver usynlig og tabuiseret i det 20. århundrede, også sorgen bliver opfattet som noget nærmest skamfuldt, som man skal holde for sig selv og se at komme over. Højlydt gråd, der ellers engang var acceptabelt også herhjemme, bliver taget ilde op, og man hører den dag i dag folk rose de efterladte, hvis de formår at tøjle følelserne til en begravelse. Sørgeudstyret forsvinder også. Vi kan ikke se, hvem der har mistet, når vi bevæger os omkring i det offentlige rum. Også gravene ændrer sig markant i denne fase. De bliver, i generaliseringens skarpe skær, mindre i skala og mere og mere anonyme. Titler, symboler og andre personlige og affektive dimensioner tvinges bort og opfattes som et bedaget levn fra det 19. århundredes romantiske og sentimentale døds- og mindekultur.

*Den usynlige død* er en hårdfør model, der stadig har sit greb om Vesten, men allerede i 1994 retter den britiske sociolog Tony Walter opmærksomheden hen på, at døden delvis er ved at "genopstå" i det engelske samfund. Folk tager stilling til døden igen, involverer sig, og tabuet gøres til skamme. Man har kunnet opleve den samme udvikling i Danmark de seneste 20-30 år, og forskellige fagpersoner er enige om, at vi nu står midt i en brydningstid i forhold til den usynlige død. Der har aldrig tidligere været skrevet så meget om død, sorg og tab, mange mennesker udfylder deres sidste vilje, og gravsteder er igen blevet ramme om personlige og synlige tegn på en aktiv mindekultur. Billeder bliver placeret sammen med øvrige objekter såsom lys, blomster, tøjdyr og tegninger, og det ikke alene på kirkegården men også i forbindelse med tragiske hændelser, der berører hele offentligheden, for eksempel Lady Dianas død og terrorangrebet i New York 11. september 2001. Døden, sorgen og mindets undertrykkelse og usynliggørelse synes at have skabt et vakuum, og det er en medvirkende årsag til, at vi nu også kan opleve mindekulturens visuelle genkomst i form af fotografier på danske kirkegårde.

## Gravportrætter

Det fotografiske portræt og familiebillede på danske grave har fortilfælde langt tilbage i kunst- og billedhistorien. Fra portrætter på egyptiske sarkofager, romerske gravbuster, fromme gruppeportrætter inde i den kristne kirke og til udhuggede eller støbte profiler på det 19. og tidligste 20. århundredes gravmonumenter. Men hvor disse gravportrætter var forbeholdt

magtelite, sker der en afgørende ændring med udviklingen af det langt mindre kostbare fotografi. Borgerskabet og senere også menigmand får mulighed for at lade sig og sine portrætter – også til gravene.

Det fotografiske medium blev hurtigt efter dets officielle opfindelse i 1839 inkorporeret i gravudsmykning. De professionelle fotografer blev øjeblikkeligt betragtet som erindrings- og mindemagere, og omkring 1870'erne og 1880'erne hørte ikke blot postmortem-fotografier men også gravstensfotografier til nogle af deres betydeligste opgaver. Der blev konkurreret i udviklingen af det mest holdbare materiale til at indkapsle fotografierne, og kilder fra datidens Amerika beretter også om eksempler på, at folk placerer de små, forgængelige carte-de-visites portrætter på gravstenene.

Vi ved med sikkerhed, at postmortem-fotografiet også var udbredt i Danmark. Det er straks langt mere kompliceret med gravstensfotografiet. Der er endnu ikke fremkommet sikre data, der kan af- eller bekræfte udbredelsen af gravstensfotografi i det 19. og tidlige 20. århundredes Danmark, og skulle de have eksisteret, er flertallet, som i øvrige lande, antageligt gået tabt. Sikkert er det imidlertid, at postmortem-fotografiets popularitet svinder mærkbart i hele Europa ved overgangen til det 20. århundrede, og reliefportrætter på danske gravsten daler i antal i løbet af 1930'erne, medens man i blandt andet sydeuropæiske lande har haft en vedvarende brug af gravstensportrætter op til i dag, hvilket blandt andet må tilskrives katolicismens langt mere udvendige og visuelt forankrede tro.

De fotografiske gravportrætter i Danmark er med andre ord opstået i kølvandet på en lang billedtradition, og når portrættet genopfindes netop nu, er det meget sandsynligt, at globaliseringen og danskernes eksplosive rejseaktivitet i de seneste 10 år blandt andet til syden har haft en vis indvirkning. Men inddragelsen af fotografiet hænger også sammen med de egenskaber, som vi tillægger dette medium, og de praksisformer der er knyttet hertil i dag.

## Nærværet i fraværet

Bevæggrunde til at inkludere et fotografisk portræt eller andre fotografiske billeder på en grav kan være forskellige, men det overordnede resultat er ens. Fotografierne personliggør og individualiserer graven. Dette er også virkningen af øvrige

private genstande, der måtte udsmykke graven, men fotografiet adskiller sig ved at fremstå som et direkte spor af væren. Fotografiet fastholder det og dem, der reelt har været. Navnet på gravstenen får så at sige krop, et ansigt, og den afdøde persons individualitet manifesteres. Det fotografiske materiale kan således skabes en følelse af nærvær midt i det ofte ubærlige fravær, hvilket understreges af, at det er farverne, hverdagslivet og smilene, der præsenteres på gravene på de to danske kirkegårde. Det er livet, der hylde.

Fotografiet har lige fra starten været omgivet af en vis magi grundet dets nære forhold til den ydre virkelighed. Plattenslagere har udnyttet perceptionen af den fotografiske magi til at påstå, at de kunne få kontakt til afdøde personer via fotografiet, og vi kender alle beretningen om fjerne stammefolk, der er bange for fotografiets magiske kræfter. Og fotografiets evner er vitterligt ganske naturstridige i udgangspunktet. Fotografiet stopper tidens ubønhørlige strøm, og livets flygtighed fastholdes i øer af fortidige øjeblikke og begivenheder, som vi kan tage ophold på, når vi danner vores livshistorier.

Selv i dag, hvor udviklingen af det digitale fotografi for længst har klargjort, at fotografiet er et produkt af billedannelser og -redigeringer, er det fortsat spor karakteren, der er altafgørende for vores stærke tilknytning til fotografiet. Fotografiet fremkalder affekt, og realismens magi er, som den danske fotohistoriker Mette Sandbye har påpeget, dybt forankret i os.

Hvis man konsulterer hjemmesiden for den danske e-butik Trenda, bliver det tydeligt, at realismens magi også er stærkt medvirkende til inddragelsen af fotografi på danske kirkegårde. Trenda, der har specialiseret sig i salg af vejrr resistente porcelænsbilleder især til gravsten, forklarer betydningen af det indlagte porcelænsbillede med afsæt i en personlig beretning om butiksejerens tab af sin ægtemand og far til hendes barn. De får på et tidspunkt indlagt et fotografisk portræt i farens gravsten, og deres besøg ved gravstedet får en ny dimension: *Det er som om, at nu er han [...] her - på en anderledes og mere nærværende måde. [...] Vi skal til at tage afsked for i dag, og jeg ser forbløffet min søn føre to fingre op til sine læber. Han kysser dem og trykker dem blidt mod sin fars porcelænsbillede. Jeg har tårer i mine øjne og på mine kinder. Et lille billede - en verden til forskel.* Fotografiet på stenen bibringer altså følelsen netop af nærvær for denne familie og tjener som et nærmest magisk medium, hvorigennem der skabes kontakt med den afdøde.



## Netværkssamfundet

Meget tyder også på, at den nye fotobaserede gravudsmykning er rundet af de elektroniske medier. Noget af det mest banebrydende ved de nye medier, især mobilen, det digitale kamera og internettet, er den hidtil usete mulighed for netværksdannelse og udveksling af oplevelser i kritisk, politisk og privat øjemed. Og fotografiet spiller en central rolle i det nye netværkssamfund. Hvor det private fotografi tidligere fortrinsvist var forbeholdt familiesfæren og blev fremvist i nærkontakt, er fotografiet nu så mobilt et medie, at vi kan dele ikke alene vores fortid men også vores nu med de nærmeste - eller hele verden - selvom vi ikke deler hverken tid eller rum. Fotografiets sociale dimension er med andre ord blevet forøget og er for mange mennesker en central faktor i sociale relationer, hvad enten det udnyttes ekskluderende (fx i form af mobning) eller inkluderende (fx deling af ferie billeder på Facebook med venner og familie). Vi er aldrig længere væk fra hinanden end et øjeblik fotografisk samvær. Ikke førend døden indtræffer.

Den fotografiske praksis, som udspringer af de nye medier, er frem for alt handlingsorienteret. Man tager aktivt hånd om sin livsfortælling og modvirker i samme ombæring tidens strøm så at sige. Et tryk på udløseren. Send. Se, her. Jeg er, og du er en del af mit liv. Denne aktive handling og konstante produktion og reproduktion af sociale relationer via fotografisk mellemkomst er så dybt indlejret i vor tid, at det synes næsten naturligt, at den må influere også på billedpraksissen på kirkegården.

Billedbrugen på kirkegårdene konvergerer med et af de terapeutiske råd, der er opstået i nyere tid, nemlig opfordringen til, at de efterladte *aktivt* søger at komme overens med sorgen og den nære persons nye status i ens liv, i stedet for at undertrykke og glemme sorgen som i perioden med den usynlige mindekultur. En måde at gøre dette er altså at fortsætte samtalen og billeddelingen på graven. Men samtalen rækker videre end til den afdøde. Man delagtiggør og synliggør sin sorg og det dyrebare minde for og med omverden, og når fotografierne, som på Vestre Kirkegård og Assistens Kirkegård, er formet efter ensartede og genkendelige fotografiske konventioner, kan de også være modtagelige for identifikation og potentielt set generere et inklusivt og medfølelse blik, selv fra fremmede. Ved at placere de private fotografier på den semioffentlige grav, skriver man sin egen og den dodes fortælling ind i et

nyt fællesskab. Et fællesskab, der rækker ud over familien og de nærmeste venner og som inkluderer andre pårørende eller øvrige besøgende på kirkegården. Man deler sin historie, som det er kutyme via mobilen og internettet. Det kan udlægges som det, sociologen Zygmunt Baumann har kaldt et *knagefællesskab*, altså et afgrænset, udvalgt og midlertidigt fællesskab blandt mange andre potentielle fællesskaber, som man vælger fra og til i en dynamisk og omskiftelig verden. Når sorgen med tiden måske bliver mindre påtrængende, kan man afslutte den offentlige samtale og forbindelsen til de øvrige kirkegårdsaktører ved at fjerne fotografierne. Og det er, som vi har hørt, ofte tilfældet. Med mindre der er tale om de bestandige portrætformer.

## Afsluttende ord

Den nye fotografiske gravskik indeholder flere problematikker. Lige så vel som billeddeling på nettet kræver *conduite*, er det også en nødvendig overvejelse i forhold til kirkegården. Den fotografiske interageren og deling er nok naturaliseret, men kan medføre konflikter, også når den overføres til den nye kontekst, kirkegården. Jeg er således fra førstehåndskilde blevet bekendt med et tilfælde fra Assistens Kirkegård, hvor en ung piges dødsfald udløste et længerevarende besøgsritual fra venner og veninder, der inkluderede placering af fotografier på graven. Det skete dog ikke med familiens billigelse. De blev ikke spurgt, og de følte sig både krænket og placeret i et ubehageligt dilemma.

Man bør også være opmærksom på fotografiets bedrageriske væsen, som ikke mindst fototeoretikeren Roland Barthes har påpeget. Nok kan fotografiet vidne om det og dem, der har været, og bibringe følelsen af nærvær, men stemmer dette ydre billede også med ens indre billeder? Hvordan kondenserer man mindet om en person i ét billede, og er disse indre billeder ens for alle de pårørende? Det stivnede øjeblik indgyder også dødelighed til det fotograferede subjekt, og kan for nogle besøgende ligefrem forstærke oplevelsen af afsluttet liv. Nærvær i fraværet kan forvandles til fravær i nærværet. Hvor det handler om affekt for de pårørende, kan ansigterne på gravene opleves af udenforstående som tavse spøgelses eller udelukkende gøres til genstand for kulturelle og sociale observationer helt fri af affektive intentioner.

Personliggørelse og individualisering er blevet omtalt som en af de centrale fællesnævner for resultatet af de forskellige

typer fotografiers tilstedeværelse på de danske grave på Vestre Kirkegård og Assistens Kirkegård. Skarpe tunger vil måske tolke denne udvikling blot som endnu et udslag af vor tids performative identitetsdannelse og hyperindividualisme. Hver og en betragtes som enere i dag, som et uerstatteligt jeg – af os selv og vores nærmeste – og det stemmer ikke overens med det 20. århundredes anonyme og nedtonede gravkultur. Vi lever også i en tid, hvor man kan sludre højlydt i telefon om private sager i bussen, ytre sig om dette og hint på blogs og fremvise fester, fødsler og bryllup på offentligt tilgængelige hjemmesider og på tv. Hvorfor da ikke fortsætte eksponeringen af ens livsfortælling på kirkegården? En sådan tolkning er dog for ensidigt negativ i mine øjne, og vi skal være varsomme med at strø om os med negativt ladede begreber som *performativ identitetsdannelse* og *hyperindividualisme*, hvor nærliggende forklaringsmodeller de end er. Man kan nemlig også vende problematikken om og dermed konstatere, at ja, selvfølgelig er vi alle enkeltstående individer og ja, selvfølgelig er døden ikke blot et brud på en livsfortælling. De efterladte lever videre med kærligheden til og mindet om den afdøde, og mindet og sorgen skal håndteres – oftest også på kirkegården, hvor den dodes fysiske rester nedsænkes. Den nye fotoinkluderende gravskik i Danmark kan ses som ét løsningsforslag herpå. Man handler og synliggør sin sorg og det aktive minde. Det er et eksempel på det visuelle mindes genkomst.

## Litteratur og internetadresser

Ariès, Philippe (2008/1977): *The Hour of our Death*. New York: Vintage Books.

Bauman, Zygmunt (1992): *Mortality, Immortality and Other Life Strategies*. Cambridge: Polity Press.

Barthes, Roland (1983): *Det lyse kammer. Bemærkninger om fotografiet*. København: Politisk Revy.

Batchen, Geoffrey (2004): *Forget Me Not: Photography and Remembrance*, New York: Princeton Architectural Press.

Giddens, Anthony (1996): *Modernitet og selvidentitet*. København: Hans Reitzels Forlag.

Henisch, Heinz K. & Bridget A. Henisch (1994): *The Photographic Experience 1839-1914. Images and Attitudes*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.

Hirsch, Marianne (ed.) (1999): *The Familial Gaze*. Hanover: University Press of New England.

Hviid Jacobsen, Michael & Mette Haakonsen (ed.) (2008):

*Memento mori. Døden i Danmark i tværfagligt lys.* Odense: Syddansk Universitetsforlag.

Jensen, Johanne Maria (1994): *Gennem lys og skygger. Familiefotografier fra forrige århundrede til i dag.* Herning: Systime.

Ruby, Jay (1995): *Secure the Shadow. Death and Photography in America.* Cambridge: The MIT Press.

Sandbye, Mette (2001): *Mindesmærker. Tid og erindring i fotografiet.* København: Forlaget Politisk Revy.

Sturken, Marita (1999): "The Image as Memorial: Personal Photographs in Cultural Memory", in: Marianne Hirsch (ed.): *The Familial Gaze.* Hanover: University Press of New England, pp. 178-195.

Terranova, Tiziana (2004): *Network Culture: Politics for the information age.* London: Pluto Press.

Walter, Tony (2005/1994): *The Revival of Death.* London & New York: Routledge.

[www.trenda.dk](http://www.trenda.dk)

- 1) Jeg har haft mange overvejelser om, hvorvidt det er etisk forsvarligt at publicere billeder af de pågældende gravstedsfotografier. Fotografierne er offentligt tilgængelige, men de er placeret i et rum med stor privathed og emotionalitet. Gravstedet er kun *semioffentligt* og altså grænsende til en privatsfære, og tiden til udfærdigelsen af denne artikel har ikke levnet mulighed for kontakt med de enkelte pårørende. Jeg har derfor valgt at lade tvivlen komme de pårørende til gode ved ikke at vise billeder, og jeg vil opfordre særligt interesserede til selv at opsøge de to kirkegårde. Fotografierne er derude.