

SPOR af fotografiets fortællinger om danskhed

af *Ph.d. studiet på Louisa Wulfsberg, Det Kongelige Bibliotek*

Udstillingen *SPOR* med undertitlen *Historier om danskhed* handler om fotografi og danmarkshistorier, som billeder fra tiden mellem ca. 1860-1920. Det er ikke en historisk udstilling, hvor fotografierne opfattes som væsentlige kilder til perioden. I stedet er det blot tavler af billederne, der her er fokuseret på. På den måde skrives historie med kameralact. Hvordan fotos blev brugt i individuelle og kollektive fortællinger om danskhed. Og hvordan man egentlig skal forstå den velkendte metafor om fotografi er som spor af noget forsvundet.

”Spor” er et ofte anvendt begreb, når man beskriver kilder i historisk forskning. Således henviser udstillingens titel til fraværet som et grundlæggende vilkår i arbejdet med fotografi og historisk materiale generelt. Fortiden – og dermed også man ovenfor kameralinsen – er uenkaldeligt forsvundet og kan aldrig genskabes i en sand rekonstruktion. Fotografier fungerer med andre ord som refleksioner over historien og historisk rum.

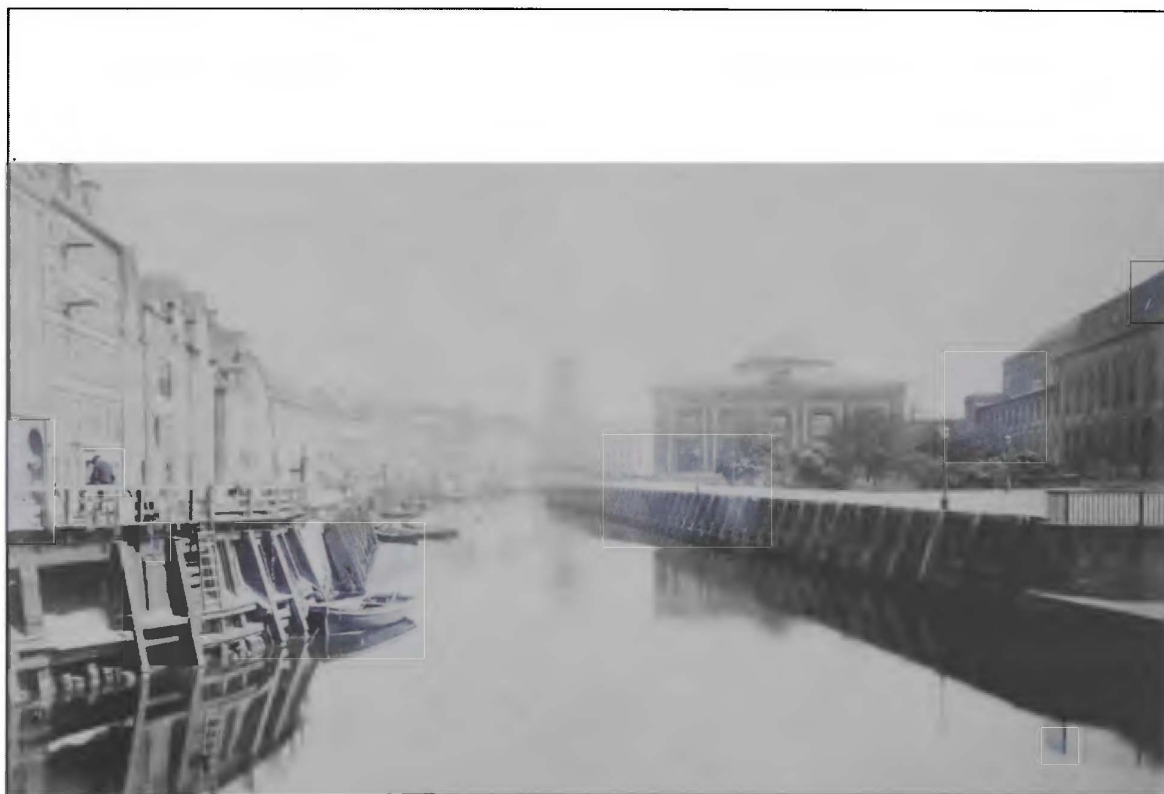
Udstillingens titel stammer fra den periode, som er Det Kongelige Biblioteks billedsamlingens absolutte fotohistoriske forte. Samtidig er perioden domineret af de specifikke årstal 1864 og 1920, der med

krigens landeafståelse og genforeningen markerer nogle manifesterede begivenheder i Danmarkshistorien – som naturligvis blev fotograferet. Fotografiets roller i konstruktionen af nationale historier og danskhed er også det gennemgående tema i *SPOR*, hvor materialet er inddelt i fire simple kategorier: *Den store historie*, *Billedet af os selv*, *Den lille historie* og *Billedet af de andre*. Her bliver de historiske billeder genfortolket i et sam- og modspil med værker fra udstillingens deltagende samtidskunstnere, der benytter det fotografiske medie i underfundige, kritiske eller subversive værker om historie og identitetsdannelse. Flere af kunstnerne forholder sig direkte til Billedsamlingen ved at inddrage fotos fra perioden i helt nye værker, således at skellet mellem dokumentarisme og kunst opløses. Samlet viser *SPOR* således, hvordan fotografier er meget mere end gennemsnitlige dokumenter; de var og er aktive i skabelsen af forskelle, identiteter, danskheder.

Store historier om os selv

Fotohistorisk er tiden efter 1860 netop kendt for det unge medies historiske potentialer, som intensiveres omkring år 1880. ”Enhver maa indrømme, at der ad denne Vej kan præstere noget ganske Overordentligt, hvorved navnlig vor Tid, at hvilken jo Fotografien er et Barn, vil kunne til at staa stærkt. Modsatning til de tidligere Aarhundreder.” Vejen eller midlet, der her omtales, er fotografierne og de fotografiske teknikker, og udstillingen finder via artiklen ”Fotografiens Betjening for Historien” fra medlemsbladet for Dansk

**Udstillingen SPOR
vises i Det Nationale
Fotomuseum 2. marts
- 26. maj 2007**



J. F. Busch: *Thorvaldsens Museum, 1873*. Det første billede ud af 24, som samlet blev udgivet i et hæfte. Det ledsages af en anbefaling fra kunstnerne H. Conradsen, A. Jerichau og C. Peters, hvori det bl.a. hedder: "... vi finde Gjenstandene for disse Fotografier saa smagfuldt valgte og begrundede og Fotografierne selv saa smukt udførte; at vi ikke kjende Noget, som i deres Art overgaar dem ... " (Det Kongelige Bibliotek).

Fotografisk Forening, 1881.² Her giver den anonyme forfatter udtryk for den entusiasme, hvormed foreningen diskuterede fotografiets muligheder for at tjene både den nuværende og den fremtidige historieskrivning, fordi man mere nøjagtigt end med alle andre medier kunne gengive landets kulturelle topografi. Det var både i form af byprospekter, mindesmærker samt portrætter af høj og lav. Man kendte naturligvis allerede mange af den type billeder fra kommercielle udgivelser af fx Budtz-Müller & Co. eller J. F. Busch, men en omhyggelig gennemfotografering burde finansieres af staten og indsamles til bl.a. "det store kongelige Bibliothek", som det foreslas i artiklen.³

At det især var i tiden lige

efter 1880), man diskuterede mediets potentialer for at dokumentere samfundslivet, havde delvist tekniske årsager – nu afløste de hurtigere gelatine tørplader den gamle, besværlige vadmullodion proces. Hermed blev det lettere og billigere at fotografere vidt forskellige motiver, fx ting i bevægelse, og man stoder ofte på begrebet "øjebliksfotografi". Derudover indskriver bestræbelserne sig i en bredere mentalitetshistorisk sammenhæng, hvor oplevelsen af industrisamfundets accelererende foranderlighed skabte et modsat behov for bevaring af så meget som muligt af den gamle og nuværende kultur – inden den forsvandt. Endelig passede tidens fotografi- og historieopfattelse som fod i huse: Begge var rundet af positiv-



Georg I. Hansen og W. Schroder: Sønderborg. Udsyn ned ad gaden, 1864. Stereoskopfoto, fra Det Kongelige Bibliotek.

smens krav om nøjagtige, beviselige fakta.

Den systematiske fotografiering og indsamling blev aldrig andet end en utopi. Men i praksis var mediet så udbredt, at man i Det Kongelige Biblioteks billedsamling i dag kan finde utallige visuelle repræsentationer af nationen, der udtrykker mangfoldige anvendelser af fotografiet som historisk dokumentation. *MPOB* viser, at den mæle mediet udfoldede sig på i artierne omkring 1900, faktisk springer en positivistisk forestilling om, hvad både fotografi og historie skulle være.

I udstillingen er materialet som nævnt struktureret i fire sektioner, der hver især markerer en fotografisk vinkel på historien. Først og fremmest blev mediet benyttet til at fastholde *Dokumentation*, den politiske begivenhedshistorie, og her fungerede kameraet primært indenfor positivistiske rammer. Vi finder fx en mængde stereoskopbilleder fra krigen 1864. De fleste er udgivet af hoffotograf Georg I. Hansen, men de var formentlig optaget af W. Schroder, der i øvrigt også havde del

taget i krigen 1848. Billederne er næsten blottet for den dramatik, man måske kunne forvente på baggrund af samtidig international krigsfotografi, motiverne er fortrinsvis ruiner, skanser og fredeligt soldaterliv. Heroverfor er de fotografier, der blev taget på preussernes foranledning, umiddelbart mere spændende og skulle fortælle om de overlegne sejrherre. Men i 1920 kunne danskerne glæde sig over en helt anden type billeder fra grænselandet: Kongens ridt over den gamle grænse var ikke blot et historisk øjeblik, men også yderst fotogent, og pressefotografer som Thorvald Larsen fra *Billedet i Danmark* og Holger Damgaard fra *Punktet* var naturligvis tilstede.

Som vi også ser det i dag, har fotografiet fra begyndelsen nøje fulgt de kongeliges gøren og laden. Ikke blot i officielle portrætter, men også ved store folkefejring som fx Chr. 9. og Dronning Louises guldbryllop i 1892. Nu kunne man fange stemningen i byen ved festoptøget, hvilket bl.a. en ung Peter Ilfeldt



Elfelt & Co: Statsrådet 5. juni 1915 (Christian 10. underskriver grundloven), 1915. Billedet blev bl.a. udgivet i en mappe med to fotografier af henholdsvis Folketinget og Landstinget fra samme dag (Det Kongelige Bibliotek).

gjorde, dengang han stadig hed Petersen til efternavn og endnu ikke havde opnået status af høffotograf. Det havde han til gengæld for længst, da hans atelier, som Danmarks mest succesfulde, optog de officielle billeder af vedtagelsen og underskrivelsen af Grundloven 1915. De blev udgivet som stort format i rød, stofbe-
trukket mappe, men også masseproduceret som postkort.

Mange af fotografierne i denne sektion minder kompositorisk om klassiske historiemalerier. Man kan derfor spørge, om fotografiet rent faktisk skabte et helt nyt billede af perioden, sådan som forfatteren til "Fotografiens betydning for Historien" hævdede? Den afgørende

forskel til de klassiske medier var den autenticitet, som fotografiets maskinelle nøjagtighed konnoterede. Det fungerede som et troværdigt øjensvidne, et bevis baseret på nærvær: Motivet havde været foran linsen! Fotografiet er her knyttet til en empiristisk forståelse af virkeligheden som det synlige og får primært en affirmativ holdning til motivet: 'Se, sådan var det'.

Kameraet var altså et kærkomment redskab til dokumentation af begivenhedshistorien, men det var også det optimale medie til forevigelse af nationens kulturarv – ja, hele dens befolkning og topografi, som det blev foreslået i den fornævnte artikel. Heri papeger forfatteren muligheden for at udbrede



PERE - *Illustration af en dansk soldat og en fransk soldat, 1850. Det er en illustration af en dansk soldat og en fransk soldat, 1850. Det er en illustration af en dansk soldat og en fransk soldat, 1850.*

kendskabet til den nationale historie, hvilket kan betragtes som en demokratisk, pædagogisk eller belærende effekt, der overordnet var baseret på mediets reproducerbarhed. Motiverne kan man under

et betegne som *Bevægelses*, for her er tale om repræsentative fotografier af Danmark og danskerne. Med billederne i denne sektion begynder skredet fra den individualiserede historie til mere social

historiske dokumenter. I hvert fald får de almindelige danskere plads i genren af gruppebilleder, hvor de ses som del af større fællesskaber – en slægt, virksomhed eller institution, som fx Elfelts fotografi af studenter på Regensen. Derudover eksemplificerer de kommercielle udgivelser af nationale motiver, hvordan vi gerne ville se os selv. Lige fra historiske monumenter og bygningsværker til mænd og kvinder i folkedragter. De indicerer, at forestillingen om det autentiske danske – også dengang – var tæt forbundet med fortiden. De ældste, pittoreske gader i Ribe blev ikke blot fotograferet af den dygtige, lokale Bodil Hauschildt, men også af flere kendte københavnerfotografer. Endelig fremstilledes der fotografier med stor nationalhistorisk symbolværdi, fx det populære tableau *De sønderjyske piger* fotograferet af H. Schumann og udgivet af forlægger Ernst Bojesen i 1879. Det var baseret på et digt af Holger Drachmann om krigen 1864 og blev så massiv en succes, at fotograf Peter Raun Fristrup kort efter greb idéen og skabte *De sidste på skansen*.

Et af de nyere værker, som på udstillingen perspektiverer det nationale tema i arkivmaterialet, er Charlotte Haslund-Christensens projekt *De indfødte / The Danes* (2007). Hun har været på traditionel ekspedition i Danmark med feltrationer, måleudstyr og et gammelt rolleflexkamera for at fotografere 'indfødte', der har boet i samme by altid. Værket har flere afsæt, som kunstneren forholder sig kritisk til: Forst og fremmest den aktuelle debat om danskhed og integrationen af det 'udanske'; dernæst en familiemæssig baggrund, idet hendes farfar, Henning Haslund-Christensen, var opdagelsesrejsende og fotograferede fremmede folkeslag. Og endelig den visuelle etnografiske tradition,

som han var en del af, og som kunstneren her mimer formelt, men med et subversivt twist. For med kameraet som videnskabeligt redskab foretog den hvide mand registreringer af ikke-vestlige mennesker, der således transformerades til studieobjekter og abstrakte typer. Klassiske standardpositioner var en face og profil, idet fotografierne skulle give så meget information som muligt. Billederne virkede neutrale for en vestlig betragter, fordi man identificerede sig med fotografen som en usynlig, neutral malestok. Charlotte Haslund-Christensen lader i overensstemmelse hermed sine personer opstille på række og fotograferer dem forfra – og bagfra. Den humoristiske effekt nedbryder forestillingen om neutralitet og peger på, hvordan *race* typisk er noget, som de andre har. Værket danner således en forbindelseslinie til udstillingens komplementære sektion, nemlig *Billedet af den anden*.

Den lille historie

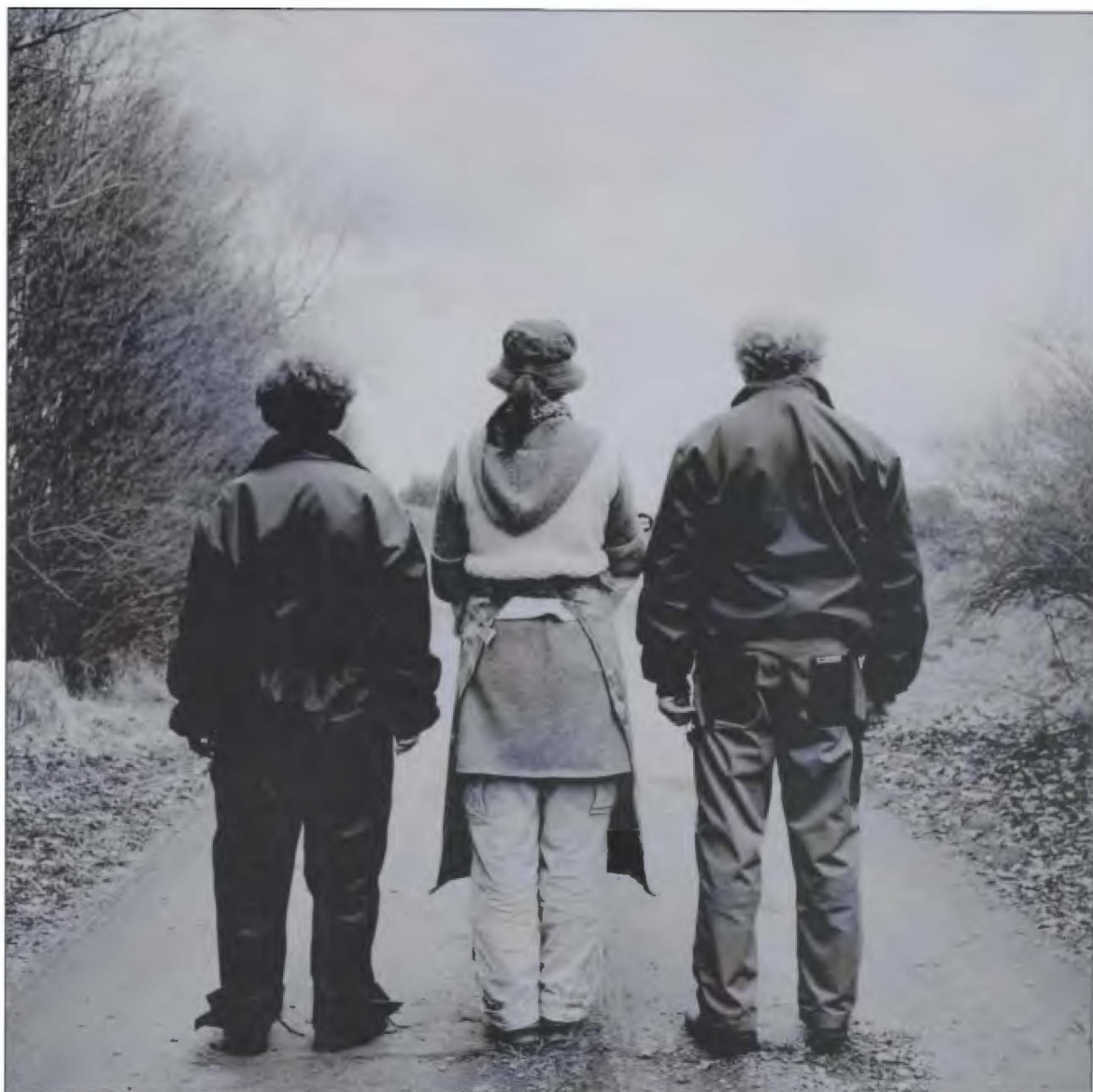
Men lad os først se nærmere på 'den almindelige dansker' og de personlige fortællinger, man konstruerede med kameraet – de små historier. I flerbindsværket *I ørt hjem* (red. Emma Gad) fra 1903 kunne man læse en lille artikel om amatørfotografi, hvori det pointeres, at fotografiet nu var blevet tilgængeligt for alle. Forfatteren, W. Thulstrup skriver ligefrem, at hvert hjem har en amatørfotograf.⁵ Han eller hun tog kameraet frem ved besøg, højtider og afslappede stunder i haven, man havde kameraet med på rejser som en slags dagbog, og man skabte en visuel levnedsskildring ved at sætte fotografier ind i album. At fotografere var især efter Kodaks lancering af bokskamera og rullefilm i 1888



C. H. C. I. H. 2006. Fra *Årsberetning for Dansk Folkecenter, 2006*. D. K. B. *

blevet en del af den borgerlige hverdag. Men selvom fotoapparater var blevet billigere, var det ikke alle, der fotograferede. Og det er i øvrigt langt fra alle billeder, der er blevet bevaret. Ganske vist kunne man få et kamera for en krone, men man skulle også have noget at fotograferer: et hjem, en familie, et rigt rejseliv etc. samt tiden til at dyrke denne hobby. Dengang som nu var der befolkningsgrupper, der ikke havde overskud til at fotograferer sig

selv og hinanden, og de har ikke sat sig mange visuelle spor i vore billedarkiver. Men professionelle fotografer som Iltelt og Damgaard rettede af og til linsen mod de mindst spektakulære sider af bylivet og fotograferede fattige immigranter, forældreløse børn og hjemløse. Nogle af billederne er optaget på bestilling af de velgørende institutioner, som fx Københavns arbejderhjem, eller som opgaver for tidsskrifter. Selv om de ikke nødvendigvis



er intentionelt socialdokumentariske, fortæller fotografierne alligevel noget om den lille histories cirkulation i datidens samfund.

Fornævnte Thulstrup mente, at de ægte, engagerede amatører var med til at drive fotografiet fremad med deres vedholdende undersøgelser af mediets muligheder. Og mange af amatøroptagelserne i Billedsamlingen bekræfter den pastand. Forfatteren Gustav Wied legede fx med mediets effekter sasom beskæring og lys, og der er vittige indfald i hans album,

hvoraf Biblioteket for nylig har erhvervet 3 stk. Også de mange album efter kemikeren Paul Bergsøe er af bemærkelsesværdig kvalitet. Han havde godt kendskab til mediets muligheder og var med til at lave de første røntgenfotografier herhjemme. En anden alsidig amatørfotograf var Alfred Paludan-Müller (1851-1924)⁶. Han var farmaceut og tog 1879 til De Dansk-vestindiske Øer, hvor han blev apoteker i Christianssted. Indtil sin hjemrejse i 1904 optog han en stor mængde fotografier, og Billedsamlingen har bl.a. 8 album, som har

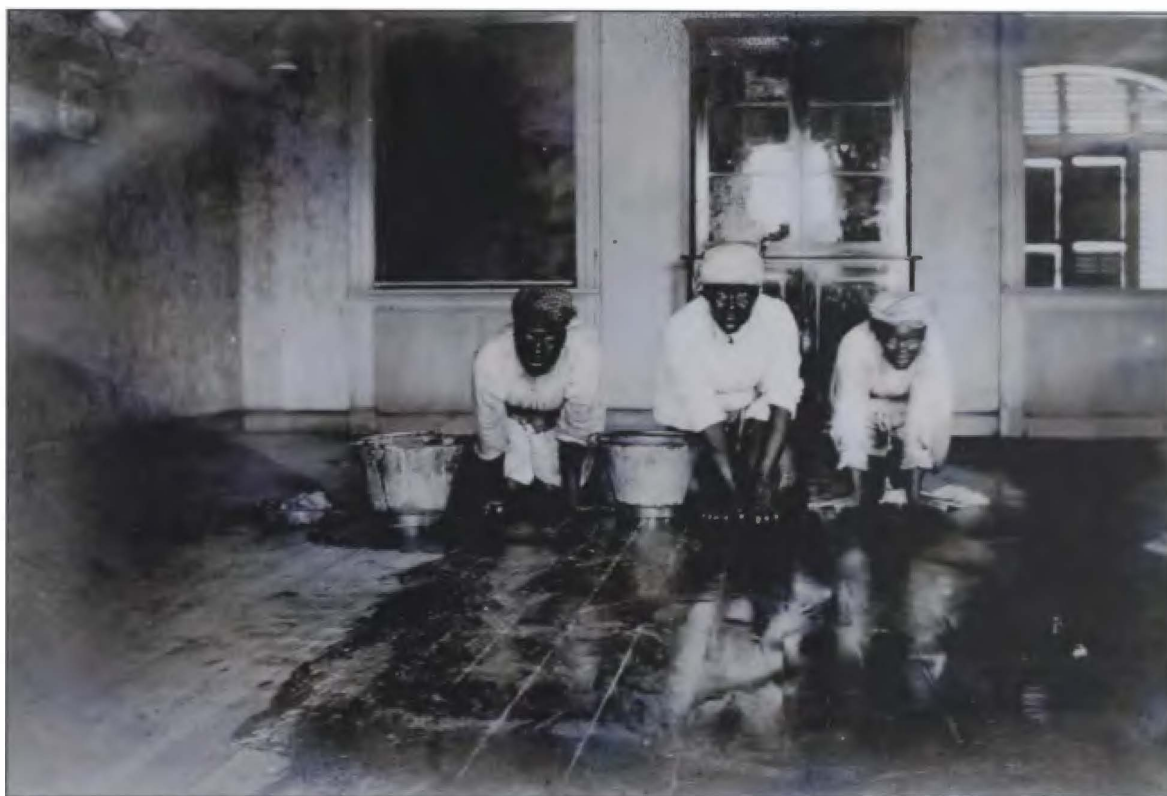
tilhørt ham. Jeg skal her kort karakterisere hans fotografering for at eksemplificere de utallige spædestik, det er muligt at tage i udstillingens materiale.

Paludan Mullers album indeholder en unik sammensætning af fotos af det private og det offentlige rum, af bekendte personer og anonyme typer, som skaber komplekse mønstre af forskelle til etablering af national identitet. Men de er også svære at klassificere og adskiller sig på mange måder fra samtidige, typiske familiealbum, bl.a. ved at være uden antydningen af en kronologi. De er desuden spækket med semi-etnografiske optagelser af folkelivet blandt de indfødte med titler som fx "Markarbejdere" og "Negerbolig". Billederne er uden arstal og kun påført sparsomme oplysninger, og vi tilbydes ingen nøgle til et fast meningssystem. Ved en nøjere granskning af Paludan Mullers fotografier opstår flere spørgsmål om deres funktioner og potentialer end svar på, "hvordan det var" på St. Croix i de sidste årtier af 1800-tallet. De udfordrer forestillingen om, at fotografiske spor forer direkte tilbage til en fortidig virkelighed. I rem for at være passive aftryk af motivet foran linsen er fotografier del af den sammenhæng, de indgår i. De skaber selv betydning og identitet, hvortil de ofte må fortolkes i fortættede kontekster, der overskrider ophavsituationen. Et af de dominerende betydningsmønstre, som kan fremlæses hos Paludan Muller, handler om forholdet mellem race, arbejde og disciplinering.

Alle albummene er prykket med firmaets Kodaks logo, og i to af dem er billederne i standard Kodak-format. I de øvrige går motiverne ofte igen i forskellig størrelse kopier – og ikke altid med

enslydende undertekster. Et eksempel er fotografiet, der et sted har fået titlen: "Der skrubbet gulv i dagligstuen", og som forestiller tre sorte kvinder, der liggende på knæ skruber gulvet. Eller rettere: De er tilsyneladende standset midt i arbejdet for at se op og ind i apotekerens kamera. To af dem synes at smile til fotografen, som jo også er deres arbejdsgiver. Smilet er en fotografisk grimasse, som afspejler de reaktioner og forventninger, der er forbundet med selve fotograferingen og ansættelsesforholdet i øvrigt. Der er desuden andre, helt konkrete spejlinger i billedet – det skrubbete gulv er så rent og blankt, at kvindernes ansigter afspejles deri. Også fotografen synes at være spejlet i fotografiet – ikke i gulvet, men i glas døren bag kvinderne. Han indrammer dem således både fotografisk og kropsligt.

I kraft af både sin fysiske tilstedeværelse og det faktum, at det er ham, der holder kameraet, er Paludan Muller den ordnende instans i rummet, mens kvinderne må indordne sig og har begrænsede muligheder for spejling og dannelse af selv-billeder. Fotograferingen bidrager til at fremhæve magtforskellen, snarere end at fungere som en passiv registrering af, hvordan det var. På den ene side fotograferer apotekeren en hverdagsituation, som måske ligefrem skal fremstå med et humoristisk præg. Og på den anden side manifesterer han sig som den, der bemestrer situationen og ikke mindst den visuelle bevarelse af den. Billedet fortæller for så vidt mere om fotografen end om de tre kvinder; vi kender dem ikke, deres navne er ikke anført nogetsteds. Dette er kendetegnende for hans fotografier af ansatte og andre indfødte, som oftest forbliver navnløse typer, mens også i vide



Alfred Paludan-Müller: Der skrubbes gulv i dagligstuen, u.å. (Det Kongelige Bibliotek).

befolkning typisk optræder med navn i hans album. Det er også et helt almindeligt træk ved andre samtidige amatørfotografier optaget af danskere i Dansk Vestindien. En anden forskel relaterer sig til afbildningen af beboernes virke på øerne: Kun den sorte del af befolkningen ses i arbejde, mens den hvide primært er afbildet i form af portrætter.

Arbejde og fritid, flid og lediggang er gennemgående temaer i albummene. De fremstilles på mere kompleks vis, end jeg kan nå at redegøre for her – og med flere nuancer end i de gængse holdninger til temaerne, som også Paludan-Müller gav udtryk for skriftligt flere år senere: ”Vi er ånden og negeren hånden”.⁸ Det var en almindelig indstilling, som baserer sig på klassisk kolonial forskelstænkning: De indfødte ses som underudviklede mennesker, der behøver

kolonimagts hjælp, vejledning og kontrol. De er bedst egnet til manuelt arbejde, når de vel at mærke med de hvides hjælp kan overkomme deres dovne natur. Holdningerne finder vi altså også i den netop citerede tekst af Paludan-Müller, ”Hvad er Aarsagen til Negerbevægelsen paa vore Vestindiske Øer?” fra 1916. ”Negerbevægelsen” var den gængse betegnelse for den gryende arbejderbevægelse blandt de indfødte, der bl.a. gik i strejker ansporet af fagforeningslederen Hamilton Jackson. Paludan-Müller beskriver bl.a. en racemæssig forskel i intelligens, der fordrer, at danskerne må være formyndere for de sorte, som er umyndige – hvilket naturligvis er blevet yderligere fremprovokeret af danskerne selv med slaveriet. Teksten er skrevet 12 år efter hans hjemkomst, og mon albummene har spillet en rolle i hans erindring om det vestindiske

samfund? Det samfund, Paludan Müller var ankommet til i 1879, var præget af oprøret året før og den efterfølgende fremhævelse af raceforskelle, der netop blev kædet sammen med de sortes holdning til arbejde. En af eftervirkningerne var et mere anspændt samfund, hvor kolonisterne var nervøse for masser og forsamlinger, der kunne ses som effekter af lediggang og forlystelsessyge og udgjorde latente farer for optøjer. Heroverfor blev arbejdet i sig selv en disciplinerende instans, og man kan i flere af Paludan Müllers billeder fremlæse henvisninger til en protestantisk arbejdsmoral, ligesom selve fotograferingen kan beskrives som en disciplinerende begivenhed. Men den konkrete fotografiske handling kan frem for alt fortolkes som et af de øjeblikke, hvor der skete en subtil forskelsdannelse

de indfødte *blir* så at sige sorte, idet de fotograferes, mens fotografen *blir* hvid. Det er en fortolkning, der baserer sig på en antagelse af, at forskel og identitet ikke er noget på forhånd givet, men skabes igen og igen, bl.a. via repræsentationer som sprog og billeder. Dette fotografi er både et billede af forskel, men det er samtidig en handling, der skaber forskel. Det betyder dog ikke, at fotografiers mening skal bestemmes på baggrund af intention, og at man dermed kan tilskrive fotografen nogle bestemte holdninger ud fra billederne. Fortolkeren leder efter mønstre i selve materialet, og det er således billederne, der peger på betydninger i den tidlige kontekst – ikke omvendt. Billederne indgår samtidig i en fotohistorisk tradition, som indbefatter det etnografiske koloniale fotografi, der på udstillingen også er repræsenteret i den sidste sektion, *Billedet af den anden*.

Andre historier

Paludan-Müllers fotografi eksemplificerer et af de mange overlap, der naturligvis vil være mellem afsnittene, når man i formidlingsøjemed konstruerer nogle kategorier omkring et flertydigt materiale. Fotografier kan have mange kontekster, og den lille historie, der skabes til privatalbum, kan være en del af kolonifotografiet fra fx Vestindien og Grønland. Et typisk træk er, at 'den vilde' fikseres i en naturtilstand af evig fortid, mens fotografen repræsenterer nutid, fremskridt og civilisation. Al identitet skabes på baggrund af forskelle, men når disse forskelle stabiliseres i generaliseringer og laste modsætningspar, opstår stereotyperne. Og de populære repræsentationer såsom fotografier af dem, der var forskellige fra os, har ofte været stereotype.

Dyrkelsen af de eksotiske stereotyper kom klarest til udtryk i menneskeudstillingerne, der blev vist i Danmark mellem 1878 og 1909. Udstillinger som "Kannibaler", "Negerkaravanen" og "Kinesere" blev vist i bl.a. Zoo, Cirkusbygningen samt Tivoli, der tegnede sig for de fleste af udstillingerne i perioden. De var meget populære og blev naturligvis også fotograferet og udgivet i flere forskellige formater: visitkort, kabinet og stereoskopfotografi. 18.000 besøgende så udstillingen af indere, komplet med hytter og elefanter, i Københavns Zoologiske Have, 1901, og H. J. Barby, oplært hos Budtz Müller og specialist i dyrefotografi, forevagede inderne i grupper på klassisk antropologisk vis. Og i Hlfelts stereoskopgalleri, der var en broget samling på efterhånden tusindvis af billeder, indgik både folkemotiver fra Grønland og Dansk Vestindien, og billeder af japanere i Zoo og kinesere i Tivoli. Stereoskop



H. J. Barby: Fra Zoologisk Havn, 1901. Kabinettfotografi (Det Kongelige Bibliotek).

billederne var yderst populære varer, og samlet kan galleriet ses som udtryk for mainstreamkulturens visuelle konstruktion af Danmark.

Baggrunden for *SPOR – af fotografiets fortællinger* er et aktuelt forskningsprojekt, der netop handler om fotografi og historieskrivning. Dokumenter fra den nære fortid vil i stadigt stigende grad være fotografier, og vore billedarkiver svulmer af fotos fra midten af 1800-tallet og frem. Men de udnyttes sjældent optimalt: Vi bruger de samme motiver igen og igen, og lader kun billederne fungere som illustrationer eller højst som beviser på en allerede eksisterende viden. Når den nyere historieformidling har anvendt fotografier, er det fx ofte billeder af kendte fotografer som Elfelt og Damgaard, der som gennemsigtige dokumenter skal vise,

'hvordan det var'. Men en udelukkende realistisk brug af billederne kan sjældent favne fotografiets aktive konstruktion af betydning og dermed muligheden for at skabe andre historier.

Fotografier er – som andre kilder – komplekse størrelser, der i en historiografisk terminologi bade fungerer som beretning og som levn, idet de jo er kulturelt frembragte genstande. De er kilder, som har haft en integreret andel i den fortidige virkelighed, de bruges til at illustrere. Og, som læsningen af Paludan-Müllers materiale eksemplificerer, kan ingen kilder, heller ikke fotografiet, tilbyde en ufiltreret registrering af fortiden. Men det kamufleres netop af fotografiets spørkekarakter kombineret med dets realismeeffekt: Kausalitet og lighed sammenblandes og forstærker hinanden i en tilsyneladende uimodsigelig fotografisk argumenta-

tion, der altid kan verificeres i sporet. Fotografiets spor karakter benævnes i teorien ofte dets indeksikalitet, hvor indeks beskriver et forhold mellem tegn og genstand, der baserer sig på nærhed, på en fysisk forbindelse. Fotos kan være problematiske for historikere at anvende til mere end illustrationer, især fordi den kildekritiske metode er baseret på læsning af tekstkilder. Men fotografier og tekster fungerer forskelligt, som udsagn eller sprog bestående af forskellige tegn. Et indeks betegner i sprogteorien deksis, pegeord. Fotografiet *peger* altså, men det fortæller så at sige ikke selv på *brød*, og dermed bliver det paradoksalt nok flertydigt. Mediet viser og er spor af noget

men det er irreversibelt. Det vil sige, at det ikke kan spores detektivisk tilbage til én sand og udtømmende kontekst. Men fotografiet peger dog i det mindste altid på selve den fotografiske begivenhed, og det gør sporet interessant i sig selv. Det er en aktivitet, der sætter ramme om en situation og fokuserer blikket og opmærksomheden på en bestemt måde. Frem for blot at repræsentere virkeligheden kan fotografiet siges at pege på den – og dermed ultimativt gøre opmærksom på, hvordan opfattelsen af virkelighed konstant produceres. Det er først med implementeringen af denne 'indeksikale fortolkningsstrategi', at fotografiet vil få afgørende ny betydning for historieskrivningen.

Noter

Charlotte Haaland Christensen, Colonel, Line Jim Kusen, Lisa Rosenmeier, Per Bak Jensen, Sisten Therkildsen og Tanja Nielsen og Finn Poulsen
Bevægelse i Danmark 1800-1900, nr. 15, juli 1981, s. 227
Bevægelse i Danmark 1800-1900, nr. 1, juli 1981, s. 229
 Strydom: optogratier giver en tredimensionel effekt af rumdeksis gennem en særlig betingelse, hvilket udstillingen giver mulighed for
 W. H. Alstrup "Anatortofotograf" i *Udvalgte Hæfter* Bd. III Red. Emma Gad, Det Nordiske Forlag, 1903, s. 138
 Alfred Benedict Palidam Müller var søn af præsten Villclm Palidam Müller – en bror til fortælleren Frederik og historikeren Caspar
 Antropolog og historiker Elizabeth Edwards, der arbejder såvel praktisk som teoretisk med at manøvrere metodernes tilføjelse til fotografi som historisk documentation, skriver fx: "Two figurations of context co-exist, what we might call the

'containing' or 'originating' of who, what, why and when? and the 'dense context' which, while not originating or linked to the reality effect of the photograph, emerges through the relations of the photograph" Elizabeth Edwards: *Rum Historie. Placering, betingelse og rummelighed* Oxford, NY, 2001s. 109
 Trykt i forlængelse af *Dokumentation i Virtua Museer* som Piece Nr. 5, 1916, s. 6
 Dansk vestindisk samt indvirkede for Danmarks bevarelse af øerne og var altså mod tidens salgsplaner. Formålet med udgivelseerne var at udbrede kendskabet til øerne blandt den danske befolkning. Skribenterne var således overvejende folk, der havde boet der
 For en beskrivelse af udstillingerne og deres betydning se Rikke Andreassen "The 'exotic' as mass entertainment: Denmark 1878-1909" i *Rethinking* vol. 45, 2003
 David Green & Joanna Lowy "From Presence to the Performative: Reflections on a Ritualpic Indexicality" i David Green (red.) *Bevægelse i Danmark*, 2003, s. 48 + 58

H.O. Lange-Prisen

Det Kongelige Bibliotek indstiftede sammen med G.E.C. Gad A/S H.O. Lange-Prisen i 2001.

Prisen er en forskningsformidlingspris, opkaldt efter overbibliotekaren ved Det Kongelige Bibliotek i perioden 1901-1924, Hans Ostenfeldt Lange.

Prisen på 50.000 kr. uddeles hvert år og gives for fremragende formidling af forskning inden for de humanistiske eller samfundsvidenskabelige fag eller undtagelsesvist inden for naturvidenskab.

“Prisen tildeles en person, en gruppe af personer, en institution eller lign., der gennem et enkelt værk, et livsværk, et kollektivt værk eller andre formidlingsformer har ydet en fremragende formidlingsindsats i Danmark af dansk eller udenlandsk forskning. Modtagerkredsen er ikke begrænset til forskere.” (Statutter for H.O. Lange-Prisen §2).

Prismodtageren eller -ne udvælges af en priskomité på ni sagkyndige, der tilsammen dækker et bredt fagligt spektrum, bestående af Det Kongelige Biblioteks forskningschef, afdelingscheferne for de seks faglige samlingsafdelinger samt to medlemmer udpeget af G.E.C.Gad.

Priskomiteen indstiller tre sideordnede prismodtagerforslag til Det Kongelige Biblioteks og G.E.C. Gads direktører, der foretager det endelige valg blandt disse 3 muligheder.