



AF GEOFFREY BATCHEN

Forståelsens former

Denne artikel undersøger det problematiske ved at skrive en fotografihistorie. Den franske forsker Michel Frizot har foreslået, at enhver sådan historieskrivning bør begynde med en teknisk definition af selve fotografiets fremstilling. Opmærksom på de udelukkelser, som denne tilgang er dømt til at forårsage, vil jeg tale for en dekonstruktivistisk historieskrivning, som udfordrer adskillelsen af fotografiets produktion og reception samt en række andre modsætninger. Det er en historieskrivning, som allerede er blevet antydet af Roland Barthes i bogen *Det lyse kammer*.

At bedrive historieskrivning

Lad os være ærlige. De af os, der ønsker at tilvejebringe en egnet historisk ramme for beskrivelsen af fotografiet, står i bogstaveligste forstand over for et bjerg af metodiske problemer. Fotografiets særlige kvaliteter – dets føjelige gengivelse af det, som befinder sig foran keralinsens, dets simultane artikulation af fortid, nutid og fremtid, dets kapacitet til endeløs reproduktion og formvariation, dets frembringelsers uendelige antal – repræsenterer en tilsyneladende uoverkommelig historiografisk udfordring. Og udfordringen starter med den vanskelighed, det er at definere selve undersøgelsens genstand. I dets måde at implodere virkelighed og repræsentation, tid og rum udgør fotografiet et så særegent fænomen, at Roland Barthes har beskrevet det som “en antropologisk revolution i den menneskelige historie”, og som “en i sandhed hidtil uset form for bevidsthed.”¹ Hvordan skal vi så gå til den opgave, det er at skrive fotografiets historie?

Som den franske fotohistoriker Michel Frizot har tydeliggjort i sine mange tekster om dette emne, er det problem, vi står overfor, i lige så høj grad filosofisk, som det er praktisk. Det skyldes, at vi er nødsaget til at reflektere over spørgsmål om identitet generelt set og til mere specifikt at spørge til beskaffenheden af størrelserne 'historie' og 'fotografi'. I sin omfattende antologi *A New History of Photography* fra 1994 hævdede Frizot, at "fotografiets historie ikke kan være et kronologisk forløb, der på vilkårlig vis er knyttet til mediet og dets teknik. Den kan udelukkende baseres på det, der er særligt for fotografiet."² Som det sømmer sig for en tidligere fysiker, koncentrerer Frizots nyere forsøg på at definere fotografiets særegenheder sig om en omhyggelig, metodisk analyse af selve den tekniske fremstilling af det fotografiske billede. For som han siger: "Jeg tror, det afgørende spørgsmål, vi bør stille for hvert enkelt fotografi, vi betragter og undersøger, må være: Hvad er et fotografi?" Han fortsætter og besvarer sit eget spørgsmål: "Et fotografi er et billede skabt ved hjælp af lysets indvirkning (eller mere præcist, fotoners indvirkning) på en foto-sensitiv overflade." Dette er ifølge ham det "fundamentale princip" for al fotografi, og som en konsekvens heraf skriver han: "Jeg vil fastholde, at den primære metodiske bestemmelsesfaktor består i den forrang, som fotografiets tekniske imperativ indtager." Senere går han endda videre og siger: "Jeg tror, at det, vi kalder 'fotografiets historie', i bund og grund er styret af de fotografiske instrumenters udvikling og muligheder."³

Det skal dog tilføjes, at Frizots analyse også søger at indbefatte andre aspekter af den fotografiske oplevelse – i et essay fra 2007 med titlen "Who's Afraid of Photons?" taler han for eksempel kort om fotografiets "evne til at bevidne"⁴, og hans seneste udgave medregner "måden vi opfatter og forholder os til et fotografi" som "den fjerde bestemmelsesfaktor." Jeg må ikke desto mindre indrømme, at jeg er en af dem, der stadig er en smule bange for fotoner eller i det mindste for historieskrivninger, der ønsker at begynde med en sådan detaljeret definition af 'fotografiet'.

Hvorfor? For det første er sådanne definitioner oftere blevet brugt til at ekskludere end til at inkludere. Definitioner af enhver art forsyner historikere med muligheden for at udelukke alt, hvad der forekommer urent. I dette tilfælde ved at afgøre hvad der er et rigtigt fotografi, og hvad der ikke er det. Desuden har vi allerede arvet en kunsthistorisk tilgang til fotografi, der aktivt har ekskluderet store dele af den fotografiske praksis (for eksempel hverdagsfotografier, hybride fotografiske objekter, dårlige fotografier, kommercielle fotografier, fotografier taget af kvinder, fotografier fra områder uden for verdens urbane centre, fotografier fra Afrika, Asien, Latin Amerika, Stillehavsregionen og så videre).⁵ Bestræbelsen på at definere fotografiet som noget, der er bestemt af den teknologi, hvormed det er produceret, bringer også mindelser om 1960'ernes "mediale diskurs", der søgte at identificere og valorisere de formelle egenskaber, som man mente udgjorde essensen af det fotografiske medium.⁶ Begge disse tilgange er i de senere år kommet i miskredit. Hvorfor nu gå i gang med at genoplive dem?

Frizots definitionsforankrede metode forsøger forresten ikke bare at ekskludere det urene fotografi, men også de diskussioner om fotografiet han ikke mener er tilstrækkeligt klart afgrænsede (diskussioner der – for at bruge hans egne ord – ikke er "legitime").⁷ Han beklager sig over forskere, "der kommer fra kunsthistorie, repræ-

sentationshistorie og visuel kultur", og som benytter sig af tilgange, der "ikke er tilpasset" fotografiet. Men han er især imod den tilgang til fotografiet, som "semiotikere benytter, da de kun forholder sig til fotografiets billedkarakter og ikke interesserer sig for, hvordan det er blevet til." Kort sagt er den metode, som Frizot foretrækker, designet til at optegne skarpe grænser for forskningen af fotografiet og gøre disse grænser til deciderede fronter (det er åbenbart nødvendigt at forsvare dette forskningsfelts grænser).

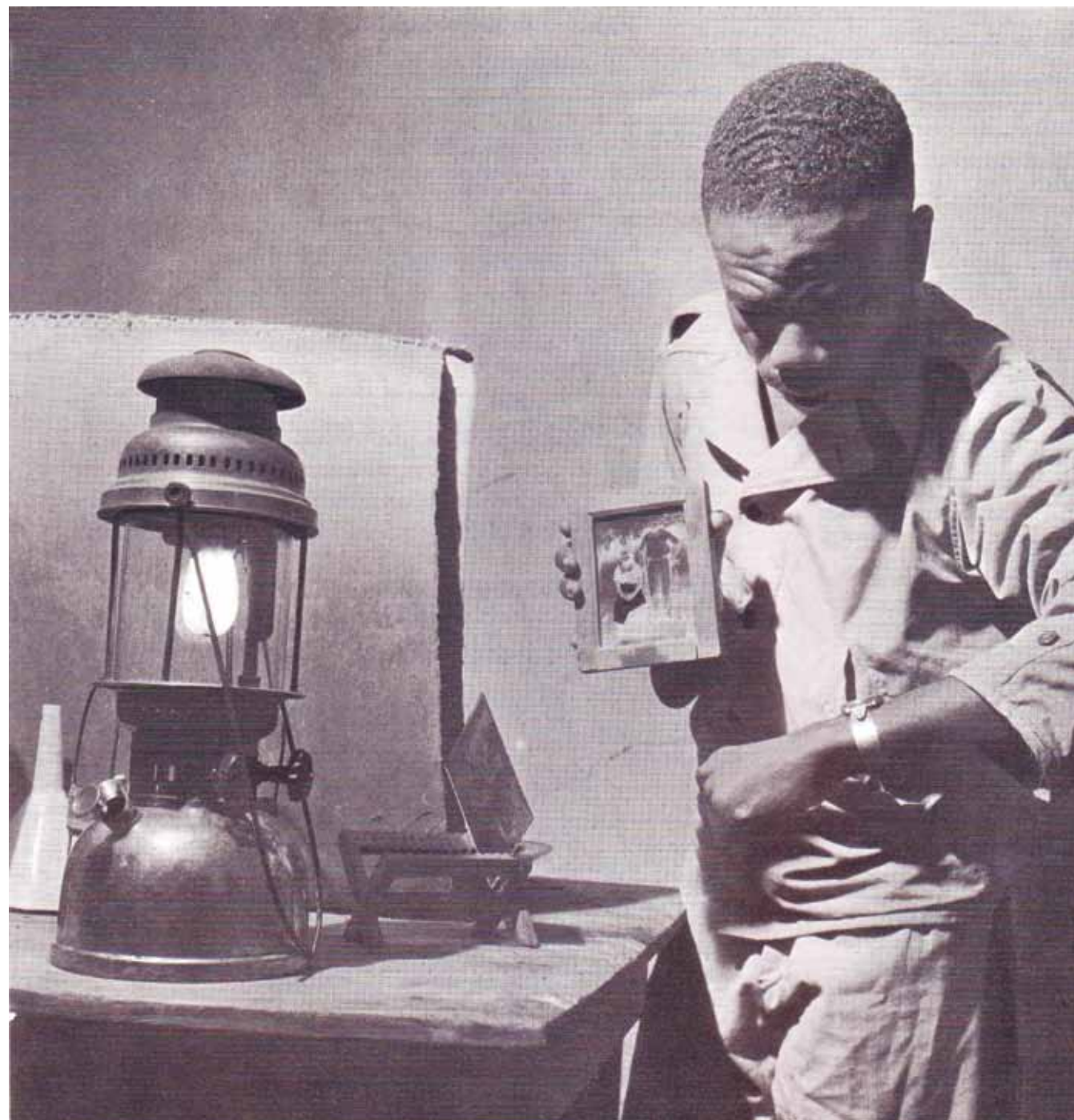


Oprindelse og nyskabelse

Men trangen til at indsnævre undersøgelsens felt og ekskludere udenforstående er ikke den eneste grund til at være på vagt over for den metode, Frizot foreslår. Ved at basere fotografiets historie på en teknisk definition af fotografiet bliver et fortidigt *produktionstidspunkt* denne historieskrivnings centrale motivation (“et produktionstidspunkt, der udgør billedets oprindelse”, som Frizot formulerer det). Denne opfattelse fører historieskrivningen ned ad en velkendt vej, en vej som vi faktisk har været nede ad tidligere – nemlig gennem hele det 19. århundrede, da fortællingen om fotografiets tekniske udvikling var den fremherskende måde at gå til fotografiets historieskrivning på.⁸ Dengang som nu læner en sådan historieskrivning sig op ad en lineær kronologi, i hvilken den ene fotografiteknologiske periode giver plads til den efterfølgende og dermed uundgåeligt forudsætter vores kulturs fremskridt hen imod en ideal nutid. På samme måde spores hvert eneste fotografiske billede tilbage til det originale produktionstidspunkt, der dermed gøres vigtigere end alle de efterfølgende. Denne type historieskrivning helliger sig derfor frem for alt andet forestillingen om oprindelse og nyskabelse, hvor kameraapparatet med dets grænser og kreative muligheder udgør den røde tråd i fortællingen om fotografiet.

Hvor bekvem denne historiske model end kan forekomme, så har den ikke meget at gøre med vores faktiske oplevelse af fotografiet som et socialt og kulturelt fænomen. Til hverdag ser vi ofte fotografiske billeder, som er langt fra deres oprindelsestidspunkt, og som møder os i en form, der er medieret ved hjælp af en række forskellige tekniske redskaber. Ja, faktisk møder vi klart den største del af verdens fotografiske billeder – alle dem der reproduceres i aviser og magasiner – i en sådan forskudt form. Ikke desto mindre opfatter de fleste mennesker disse fotomekaniske reproduktioner, som om de var fotografier uden hensyntagen til den egentlige produktionsproces, der ligger bag. På samme måde er det kun ganske få af alle dem, som ser på fotografier, der forstår eller interesserer sig for den teknologi, kameraet rummer. Det gælder sågar for det kamera, de selv står og bruger. Der er næsten heller ingen af dem, der selv har prøvet at fremkalde fotografierne. Dette manglende kendskab forhindrer dem hverken i at tage fotografier eller at deltage i og levende interessere sig for fotografiet og dets ritualer. Hvad sker der med deres oplevelse af fotografiet i en historieskrivning, der fokuserer på det “tekniske imperativ” og oprindelsestidspunktet?

Når alt dette er sagt, så skal man ikke lade som om, den tekniske viden ikke betyder noget. Netop Frizot er et godt eksempel på måden at drage nytte af en sådan viden i en diskussion af Pierre Bonnards fotografier. Her viser han, hvordan informationer om kameraets tekniske muligheder kan fortælle historikerne nyttige ting om de formelle kvaliteter i det billede, som man i sidst ende får som resultat (også selv om det ikke siger noget om de kulturelle, sociale og politiske sammenhænge). Ligeledes er der betydelige forskelle på eksempelvis et daguerreotypi og et albumprint fra et glasnegativ, ikke bare hvad angår udseende og den følelse, billedet kaster af sig (for der er mange fotografier, som aktiverer andre sanser end bare synssansen), men også på omfanget af deres mulige funktioner og på den økonomi, der knytter sig til deres produktion og reception. Vi er som historikere nødt til at være opmærksomme på disse forskelle. Jeg ville for øvrigt hævde det samme, hvis diskussionen gik på fotografiet i dag. Den fort-



Lennart Nilsson
Djunglefotografen,
Belgiska Kongo
1948
Courtesy:
Lennart Nilsson

satte elektroniske strøm af fotografiske billeder, kollapsede af enhver distinktion mellem levende billeder og stillbilleder, den øjeblikkelige redigering, som i dag er en del af den fotografiske oplevelse, sammenkoblingen af billedproduktion og kommunikationsplatforme og den globale økonomi, som muliggør alt dette – alle disse elementer har en betydning for den måde, vi forstår fotografiet på i dag. De må alle indgå i vores historiske forklaringer på samtidens fotografiske oplevelse.

Trods disse indvendinger er der dog stadig noget foruroligende ved den “almene metodologi”, som Frizot foreslår, eller i det mindste ved den måde han vælger at beskrive den på. Han hævder, “at det afgørende metodologiske element er det tekniske imperativs forrang”, hvorefter han fremsætter, hvad han anser for at være “det fundamentale spørgsmål, vi bør stille, hver gang vi kigger på et fotografi.” Det, der mest af alt foranlediger min bekymring, er den insisterende betoning, som Frizot lægger på ordene “afgørende”, “forrang” og “fundamental”. Disse ord er alle synonyme for forestillingen om “oprindelse”. Han hævder, at fotografiet som fænomen starter med, har sin oprindelse i, i sin essens er det enkelte, konkrete fotografi. Derfor er det her, vi må begynde. Ethvert andet aspekt af fotografiet er afledt af, er sekundært i forhold til dette oprindelsestidspunkt. I Frizots metodologi reduceres fotografiet som fænomen til en ontologi, der kun gælder et enkelt af dets komponenter – nemlig selve fotografiet (som om der kun fandtes ét enkelt, et ur-fotografi, der repræsenterede alle andre). Frizots forsøg



på at etablere fotografiets indiskutable oprindelsehistorie er, som Jacques Derrida har husket os på, “ikke bare én metafysisk gestus blandt mange andre, det udtrykker selve den metafysiske nødvendighed, som har været mest konstant, mest dybdegående og mest potent.”⁹ Denne gestus gør det muligt for Frizot at slutte sig til de mange andre, der har fortalt denne myte. Alle dem, som ifølge Derrida “på strategisk, idealistisk vis søger at vende tilbage til en oprindelse eller til en “tidligere tilstand”, der er ukompliceret, intakt, normal, ren, mønstergivende, identisk med sig selv, for at tænke ud fra begreber som afledning, stigende komplikation, forringelse og tilfældighed, m.m.”¹⁰ Problemet ved sådanne bestræbelser er, at de udfolder en valoriserende bedømmelse, der baserer sig på den samme gestus. De baserer sig på forestillingen om en genstands afstand til eller forskellighed fra et tænkt oprindelsestidspunkt. Konsekvensen er, at afstand og forskellighed bliver lig med underlegenhed. Hvordan kan vi forholde os til de betydninger og implikationer, som den fotografiske oplevelse fører med sig, hvis vores tilgang altid allerede reproducerer den samme politiske infrastruktur fuld af fordomme og udelukkelser, som vi på andre områder forsøger at komme til livs?



Hvor skal man begynde?

Man kunne selvfølgelig overveje at starte fotografiets historieskrivning fra den eksakt modsatte side af Frizots ligning. Med andre ord kunne man fremsætte en historie forankret i fotografiernes *reception* i stedet for i deres produktion. Denne historieskrivning ville have den fordel, at den ville inddrage den sociale dimension, der indgår som en del af det at kigge på fotografier. Den ville derved blive en historie om, hvordan alle fotografier på deres vej gennem rum og tid konstant forandrer deres betydning. Det ville kort sagt blive en historie om fotografisk forskellighed.

Selvom det er et interessant forslag, er der dog ingen grund til at hoppe fra den ene side af ligningen (produktion og lighed) til den anden (reception og forskellighed) for så at stoppe der. Når alt kommer til alt, så når vi ikke særlig langt ved slet og ret at vende begreberne på hovedet – især ikke, hvis selve ligningen forbliver uforandret. Hvorfor ikke i stedet forsøge en historieskrivning, der rejser tvivl om såvel ligningen som dens nøglebegreber – en historieskrivning, der er afstemt efter den dynamik, som skabes mellem billede og beskuer, produktion og reception, mellem lighed og forskellighed, og på denne måde være lydhør over for den gensidige, konstituerende udveksling, som Barthes fremmaner med begrebet “bevidsthed”? Måske kan en historieskrivning om denne udveksling – en historieskrivning, som *udfolder* en sådan udveksling – sætte os i stand til at gøre op med den enten/eller-logik, som findes i Frizots grundlæggende metodologiske formel.

Lad os dvæle ved dette et øjeblik. Det er tit nok blevet fremført, at fotografiet er et indeksikalt spor efter en genstands tilstedeværelse i tid og rum. Et spor, som både bekræfter realiteten af vores eksistens og husker den, i og med at fotografiet potentielt