



Fyrirlestrar Minningarsjóðs Ásu Guðmundsdóttur Wright
The Ása G. Wright Memorial Lectures

11

Þegar þú þetta sérð Ljósmyndun, saga, minning

Fyrirlestur Geoffrey Batchen



ÞJÓÐMINJASAFN ÍSLANDS



080
Fyr

Fyrirlestrar Minningarsjóðs Ásu Guðmundsdóttur Wright
The Ása G. Wright Memorial Lectures

Þegar þetta þú sérð

Ljósmyndun, saga, minning

Geoffrey Batchen

Minningarsjóður Ásu G. Wright
Þjóðminjasafn Íslands
Reykjavík 2004

Fyrirlestrar Minningarsjóðs Ásu Guðmundsdóttur Wright
The Ása G. Wright Memorial Lectures

Efnisyfirlit

Formáli	5
Þegar þetta þú sérð. Ljósmyndun, saga, minning	7
Tilvísanir	32

Á bakhlið kápu er W, tekið eftir upphafsstöfum í ættarnafni frú Ásu og manns hennar, eins og stafurinn er á samovar, sem hún gaf Þjóðminjasafni Íslands.

© 2004 Þjóðminjasafn Íslands, Minningarsjóður Ásu G. Wright og höfundur.
Öll réttindi áskilin.

Ljósmynd á forsiðu/Front cover: Brúðhjón á brúðkaupsdegi sínum 1890.

Höfundur óþekktur. Úr einkasafni Geoffrey Batchen. / Portrait of husband and wife on their wedding day 1890. Maker unknown. Geoffrey Batchen's private collection.

Útlitshönnun: Fiton ehf.

Útgáfustjóri: Gyða Gunnarsdóttir

Prentvinnsla: Svansprent

ISBN 9979-9686-1-3

ISSN 1670-4942

Formáli

Sérfræðingar hafa lengi leitað viðeigandi leiða til að segja sögu ljósmyndunar í heiminum. Ljósmyndun er menningarlegt fyrirbæri sem snertir flesta þætti samfélagsins og er öflugt verkfæri til að styðja við fréttir og sagnfræðilegt efni. En hvernig á að segja sögu greinarinnar sjálfar án þess að setja efnið í hástemmt listasögulegt samhengi eða notast við ævisögur einstakra ljósmyndara?

Ástralinn Geoffrey Batchen, prófessor í listasögu við City University of New York, fjallar um ofangreint efni í fyrirlestrinum *Þegar þú þetta sérð, ljósmyndun, saga og minning*. Batchen er sérfræðingur í ljósmyndasögu og hikor ekki við að segja sögu ljósmyndunar með nýjum hætti eins og sýningin *Gleym mér ei. Ljósmyndun og endurminningar*, sem hann setti fyrst upp í Van Gogh safninu í Amsterdam og nú er sýnd í Þjóðminjasafni Íslands, ber vott um. Hann leitar í smiðju helstu heimspekinga og greinir myndefni með hliðsjón af kenningum þeirra.

Geoffrey Batchen hefur gefið út nokkrar bækur um ljósmyndasöguleg efni og þeirra þekktust er *Burning with Desire: The conception of photography*. Þar setur hann fram nýjar og byltingarkenndar hugmyndir um uppruna og drifkraft ljósmyndunar. Fyrr á þessu ári kom út ljósmyndabókin *Gleym mér ei. Ljósmyndun og endurminningar* þar sem Batchen fjallar um tengsl minnis, eða óminnis, og minningarbættra mynda en það eru myndir sem búið er að bæta einhverju áþreifanlegu við, s.s. texta, blómum, snúrum, vindlahringjum og jafnvel mannshári, með það fyrir augum að auka tilfinningalegt gildi þeirra.

Fyrirlestur Batchens, sem hér fer á eftir, var fluttur í Norræna húsinu 19. mars sl. á vegum Minningarsjóðs Ásu Wright og Þjóðminjasafns Íslands.

Þegar þetta þú sérð

Ljósmyndun, saga, minning!

Ég ætla að byrja á einfaldri fullyrðingu: sagan skiptir máli! Áhrif sögunnar verða ekki mæld jafn auðveldlega og uppfinningar í vísindum eða breytingar á stjórnarfari, en það hvernig sagan er hugsuð, henni stýrt og dreift hefur langtímaáhrif á það hvernig við sjáum og skiljum sjálf okkur og heiminn í kringum okkur. Ljósmyndun er ráðandi aðferð til að lýsa þessum heimi og hefur verið síðustu 200 árin. Það hvernig saga ljósmyndunarinnar er sett fram er því áriðandi heimspekilegt og menningarlegt viðfangsefni, áhrif þess snerta öll fög og allar manneskjur.

Þrátt fyrir þetta eigum við ekki það sem ég myndi telja vera fullnægjandi útgáfu af þessari sögu. Fræðimenn hafa í rauninni allt síðan ljósmyndataæknin varð kunn árið 1839 reynt að finna viðeigandi leið til að skrifa sögu hennar. Á nítjándu öld höfðu þessar tilraunir tilhneigingu til að vera knúnar af kröfum um forgang eða þjóðerni eða voru byggðar upp í réttri tímaröð af lýsingum á tæknilegum framförum. Fyrstu sögulegu yfirlitin um ljósmyndir birtust ekki fyrr en snemma á tuttugustu öldinni, þá yfirleitt í ævisögum um ljósmyndara. Beaumont Newhall skrifaði ljósmyndalistasögu á fjórða áratug tuttugustu aldar og bættust fljótlega við svipuð yfirlit sem byggðu á einkasöfnum og opinberum söfnum.¹ Í þessum umfjöllunum var grunnurinn settur að

¹ | Geoffrey Batchen: „When This You See. Photography, History, Memory.“

samhangandi línulegri frásögn þar sem heima áttu helstu ljósmyndarar og meistaraverk, sem voru næstum alfarið frá Evrópu og Bandaríkjunum.

„Saga“ varð fljótlega „Sagan“ og þetta þýðir að orðræða listasögunnar, með sínu þrönga sjónarhorni á framúrstefnulegar aðferðir og fagurfræði, hefur þar til nýlega verið ráðandi leið til að ræða um sögu ljósmyndunar, hvort sem þessi „umræða“ er í formi bóka eða sýninga.² Ein afleiðing þessa hefur verið sú að ljósmyndun – menningarfyrirbæri sem breiðst hefur út og snertir næstum allar hliðar nútímalífs – er ítrekað neitað um sína eigin sögu (því aðeins fáar, útvaldar ljósmyndir teljast hæfar til að vera teknar inn í listasögu um miðilinn). En það þýðir einnig að ljósmyndasagan er látin lúta grundvallarbyggingarlögmálum listasögunnar. Listfræðingar hafa tilhneigingu til að hafa mestan áhuga á því hver gerði hvað fyrst, og setja þar með fram hlutlausa frásögn um fortiðina í rétttri tímaröð þar sem frumleiki og áhrif, meistarar og meistaraverk, fá forgang fram yfir alla aðra þætti. Þegar þessi lögmál eru endurtekin í útgáfum og sýningum sem fjalla um sögu ljósmyndunarinnar hefur það þau áhrif, auk annarra, að viðhalda aðskilnaði þessarar sögu frá lífinu (utan við pólitískar umræður, hversdagslega reynslu, utan við það sem skiptir máli núna).

Þeir sem halda á lofti slíkri listasögu ljósmyndunar ganga að sjálfsögðu út frá þeirri forsendu að með því að veita framúrstefnuaðferðum í ljósmyndun forgang í sögu miðilsins, komi þeir fram með ákveðið líkan eða fyrirmynd fyrir álíka myndbrjóta í samtímanum. Ég er hræddur um að ég sé ekki lengur sannfærður um þessi rök eða slíka söguáherslu. Forskriftarsaga sem gefur framúrstefnu forgang, jafnvel þeirri sem á einhverjum tímupunkti setti stofnanir samtímans í uppnám, er samt sem áður forskriftarsaga. Hún viðheldur einungis hagkerfi listaheimsins þar sem slík „framúrstefnuverk“ verða eins og hver önnur söluvara, bæði vitsmunalega og að öðru leyti. Það sem ég vil leggja til hér, er að við þörfnumst framúrstefnulegrar sögu, ekki einnar sögu í viðbót um framúrstefnu! Vandamálið að mínu mati við núverandi, staðlaða sögu ljósmyndunar, er ekki aðeins innihaldið (það sem er í þeirri sögu og fyrir utan). Það sem ég hef áhyggjur af er sjálfur orðræðuháttur sögunnar og sú hugmyndafræðilega formgerð sem hún er byggð á.

Roland Barthes hefur lýst ljósmyndun sem „mannfræðilegri byltingu í sögu mannsins“, sem „sannarlega fordæmislausri“ tegund meðvitundar.³ „Það er koma ljósmyndarinnar,“ fullyrðir hann, „sem klýfur sögu heimsins“⁴. Það er augljóslega áriðandi verkefni, og líka óárennilegt, að skrifa sögu þessarar ljósmyndar. Samt gerir fjölbreytni ljósmyndunarinnar og sjálf-útpurrkandi alnánd hennar, hana líka að sagnfræðilegri heild sem erfitt er að koma orðum að, hún kemur sér undan hefðbundnum túlkunarleiðum og hefðbundinni frásagnarformgerð. Hvernig fer maður að því að setja fram sögu „meðvitundar“, þegar allt kemur til alls? Hvernig kallar maður fram eitthvað sem felur í sér þau tímamót sem „mannfræðileg bylting“ er? Hvernig skrifar maður sögu einhvers sem kemur sér undan auðveldri skilgreiningu, hefur engin augljós mörk og stjórnað af lögmáli endurlitsins (hvernig er til dæmis hægt að aðgreina ljósmyndina frá því sem hún er af eða frá því innihaldi sem kemur smátt og smátt í ljós við móttöku hennar)? Hvernig finnur maður þá rödd (eða raddir) fyrir þessa sögu sem getur komið orðum að tilfinningalegum áhrifum ljósmyndunarinnar sem og formlegum og efnislegum einkennum hennar og hagfræðilegum og pólitískum afleiðingum? Hvernig er hægt að tala um stöðu hennar staðbundið og frá þeim sama stað en ná líka utan um alþjóðlega útbreiðslu hennar og hin mörgu andlit menningarlegs mismunar?

Þegar þessar spurningar eru lagðar fram í heild þá mynda þær það vandamál sem fag mitt horfist nú í augu við; þörfinni á kerfisbundinni umbyltingu á því hvernig saga ljósmyndunarinnar er sett fram, svo að hún geti í fyrsta sinn tekist á við ljósmyndun út frá öllum hennar mörgu hliðum og myndum. Vandamálið er ekki siður heimspekilegt („hvað er saga“, „hvað er ljósmyndun?“) en formgerðarlegt, sem er vafalaust ástæðan fyrir því af hverju svo margir sagnfræðingar sem fjalla um ljósmyndun, hafa lýst verkefninu sem „heilandi en ómögulegu“.⁵ Sumir hafa reynt að leysa málið með því að skilgreina hverjir séu ómissandi grundvallareiginleikar ljósmyndamiðilsins í sjálfu sér og leita að þessum eiginleikum í ljósmyndasögunni, bæði í myndum listamanna og leikmanna.⁶ Póstmódernískir gagnrýnendur á hinn bóginn gera ráð fyrir að ekki sé hægt að segja nákvæmlega hvað ljósmyndun sé og að hún hafi ekki neina ómissandi eiginleika, einmitt vegna þess að merking hverrar og einnar ljósmyndar er svo teygjanleg (ljósmynd getur þýtt eitt í dag og eitthvað annað á morgun, eitt fyrir þennan áhorfanda, annað fyrir hinn). Afleiðing þessa er, samkvæmt hinni póstmódernísku röksemdafærslu, að ljósmyndasagan getur aldrei verið annað en greinargerð um ákveðið samhengi, notkun og viðtökur einstakra ljósmynda.⁷

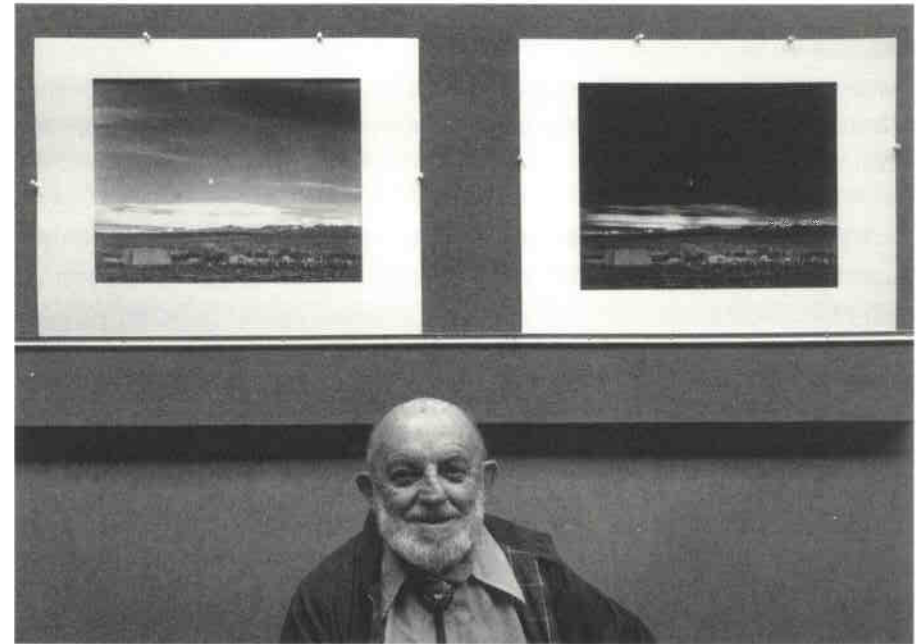
Í bestu fánlegu ljósmyndasögunni, hinnari gríðarstóru sýnisbók Michel Frizots frá árinu 1994, er leitast við að taka inn sjónarmið beggja þessara nálgana. Fyrst og fremst leitast Frizot við að gefa alþjóðlegt yfirlit yfir það sem hann kallar „veldi ljósmyndunarinnar“. Og þó heldur hann því líka fram að „saga ljósmyndunar getur ekki verið samfella í rétttri timaröð sem er tengd á handahófskenndan hátt við miðilinn og tækni hans. Hún getur aðeins verið afleiðing þess að tekið er tillit til þess sem sérkennir ljósmyndun“.⁸

Og hvað er það sem „sérkennir“ ljósmyndun?

Ætla má að eitt af sérkennum ljósmyndunar, sé að flestar ljósmyndir eru kópiur af einni negatífu, sem gerir fjölda endurprentana eftir einu móti mögulega. Þótt þetta sé sjaldnast gert sýnilegt í sögu miðilsins (til dæmis er hvergi á hinum 776 síðum í bók Frizots sama myndin endurprentuð oft en einu sinni), þá er þetta samband negatífu og pósitífu eflaust einn af mikilvægustu þáttum ljósmyndunar. Þetta gerir kleift að dreifa ljósmyndum mjög víða, en gefur einnig möguleika á að birta ljósmynd með mjög margvíslegu sniði, í mismunandi stærðum og formi. Þessi munur hefur mjög afgerandi áhrif á merkingu og hlutverk ljósmynda. Þetta tengir ljósmyndun líka við ferli kapitalískrar fjöldaframleiðslu og pólitískar afleiðingar hennar. Og það greinir líka ljósmyndun frá þeirri hefð að skapa einstök verk eins og málverkalistin snýst um.

Þetta skapar alls kyns vandamál fyrir vandvirkan sagnfræðing ljósmyndunar. Hvað er, í raun og veru, „ljósmynd“: er hún negatífan eða prentið, eða hvoru tveggja? er hún allar kópiur af ákveðinni negatífu? eða er ljósmyndin meira í átt við sýndarheild, „ímyndin“ sem ákveðinn ljósmyndari skapar á bak við myndavélina (og í eigin hugskoti) á því augnabliki sem myndin er tekin? Eða getur verið að „ljósmyndun“ sé eitthvað sem skapast af virku sambandi allra þessara þátta og því útilokað að skilgreina hana með einföldum hætti?

Ég veit að þessar spurningar mínar virðast vera dálítið loftkenndar og því vil ég strax benda á nokkrar raunverulegar aðstæður sem gefa þeim jarðsamband. Ansel Adams, svo ég taki aðeins eitt dæmi sem ég hef rætt áður, gerði að minnsta kosti 1300 prent af frægustu negatífu sinni, *Moonrise, Hernandez, New Mexico* (1941).⁹ Með því að hreyfa og brenna ákveðin svæði á prentinu gat Adam sífellt túlkað negatífu sína upp á nýtt í þau 40 ár sem hann notaði hana, og breytt algjörlega áherslum hennar og



Ansel Adams með eldri og yngri útgáfu af *Moonrise Hernandez*. Jim Alinder.

andrúmslofti. Hvaða mynd af þessum ættum við að endurprenta í sögum okkar til að sýna *Moonrise, Hernandez, New Mexico*?

Og hvað með ljósmyndirnar tvær sem kallast *Mount McKinley and Wonder Lake, Mount McKinley National Park, Alaska* sem Adams gerði árið 1949 annars vegar og 1975 hins vegar, eftir sömu negatífunni frá árinu 1948? John Szarkowski hefur skrifað að við seinni breytingar Adams „virðist ljóðrænn ákafi oft vikja fyrir melóðrama og tilfinningaleg nákvæmni fyrir óhófi... þessi síðari prent [eru] síðasti vitnisburður listamanns sem hefur fengið myrkari sýn á heiminn og framtíðina.“¹⁰

Í listasögu ljósmyndunar er tilhneiging til þess að horfa aftur til upphafsaugnabliksins, til gamla „úrvals“ prentsins frá 1949 og gefa því forgang sem hinni „sönnu“ merkingu myndarinnar. En þessi áhersla á upphafið og eitt einstakt framúrskarandi prent er nákvæmlega það pólitíska hagkerfi sem tilkoma

Ljósmyndamiðilsins í nútímamenningu setur í uppnám. Það hlýtur að vera svo að sú saga sem vill vera um ljósmyndun – öfugt við þá sögu sem lætur sér nægja að vera einfaldlega ágríp af „stórkostlegum“ ljósmyndum – verði að þræða slóð þeirra ímynda sem hún fjallar um og sýna hvernig merkingar þeirra sem og efnislegir eiginleikar hafa sífellt breyst með tímanum.

Við gætum vitanlega notað sömu rök um verk margra annarra ljósmyndara, hugsanlega jafnvel þeirra allra. Sem dæmi má nefna Juliu Margaret Cameron, sem var metnaðarfullur, markaðssinnaður ljósmyndari á sjöunda og áttunda áratug 19. aldar. Hún gerði að minnsta kosti 18 prent eftir negatífu sem kölluð var *The Mountain Nymph Sweet Liberty*, og var fyrst tekin í júní 1866.¹¹ En þetta hefði engum komið í hug sem sá nýlega yfirlitssýningu um feril hennar í National Museum of Photography í Bradford og í Getty Museum í Los Angeles. Þar var okkur aðeins sýnt það sem sýningarstjórnir töldu að væri „besta“ prentið sem gert var af hverri negatífu hennar. Að endurprenta eða sýna aðeins eitt af þessum prentum (óhjákvæmilega hið stærsta, í „sýningarstærð“), er að halda því fram að list Camerons hafi snúist um gerð einstakra „ímynda“, ekki raunverulegra ljósmynda. Þá er látið sem hún sé eins og listmálari; þá er, í stuttu máli, af ásettu ráði bæld niður saga hennar sem starfandi ljósmyndari sem framleiddi varning til sölu í kapitalísku hagkerfi.

Þessar stofnanir, sem fastar voru í greipum listasögu- og listasafnahefðarinnar, vildu að sjálfsögðu sýna okkur bestu prentin sem þær gátu, til að rökstyðja, á eins sannfærandi hátt og hægt var, að ljósmyndun væri listform. En þurfum við ennþá á þessum rökum að halda í raun og veru? Og hverjum er svo sem ekki sama hvaða prent er „best“, nema þá listaverkaunnendum- og söfnurum (það er, þess konar fólki sem ánafnar listasöfnum fé eða meistarverk)? Það sem við þörfumst núna (við sem höfum áhuga á sögu ljósmyndunarinnar) hlýtur að vera nálgun á efninu sem getur sýnt betur margbreytileika þess og útskýrt, á blæbrigðaríkari hátt, að einhverju leyti hversu mikilvæg ljósmyndun er í nútímalífi og nútímamenningu. Vandamálið, sem við horfumst í augu við, er að af ýmsum ástæðum eru listasöfn þeir staðir þar sem ljósmyndun er endur-sýnd almenningi sem saga á hvað áhrifaríkastan hátt. Vegna eigin hagsmuna slíkra stofnana getum við ekki búist við því að þær taki á sögulegum raunveruleika ljósmyndunar af einhverjum krafti og því er brýnt að við gerum það sjálf, hvenær og hvar sem við höfum tækifæri til.

Vissuð þið að allt í allt þá gaf Cameron út fimmtung af prentum sínum í visit-stærð eða kabinetstærð?¹¹ Hvernig breytir þessi staðreynd því hvernig við litum á verk hennar? Í fyrsta lagi breytir þessi stærðarminnkun því verulega hvernig við upplifum ljósmyndir hennar. Það hlýtur að vera munur á því að horfa á myndprent á vegg eða visit-mynd í lófanum eða í albúmi. Merking þessara tveggja skynjana er ekki hin sama og því eru þessar tvær ljósmyndir (þótt þær séu gerðar eftir sömu negatífu) heldur ekki þær sömu. Við verðum líka að finna leið til að lýsa þessum mismun í sögum okkar.

Leyfið mér að itreka stuttlega af hverju þetta getur skipt máli, og í þessu tilfelli nota ég feril Cindy Sherman sem dæmi. Hin rómaða myndröð *Untitled Film Stills*, gerð á árunum 1977-1980, var upphaflega unnin sem 25 x 20 sm gelatín silfurprent. Hún var með öðrum orðum hugsuð og kynnt sem eftirlíking af raunverulegum myndskotum úr kvikmyndum (eða réttara sagt leikara- og senumyndum sem kvikmyndaver gáfu út í þessari stærð til að auglýsa kvikmyndir sínar). En nokkru seinna pantaði listamaðurinn aðra útgáfu af þessum myndum, þrjú sett sem hvert um sig var prentað í annað hvort stærðinni 101 x 76 sm eða 50 x 41 sm. Þessi stærri prent færðu *Untitled Film Stills* nær verkum Shermans í lit, sem urðu æ stærri með hverri nýrri myndröð.¹² Rosalind Krauss tengir *Untitled Film Stills* við „það ástand að vera eftirmynd án frummynda“.¹³ Ef til vill er það þess vegna sem *Stills* myndirnar er endurprentaðar í ýmsum stærðum í bók Krauss frá árinu 1994 um Sherman, sumar frekar litlar og sumar settar á heila opnu, eins og stærðin skipti einfaldlega ekki máli fyrir viðtökur okkar á þessu verki.

Það er að sjálfsögðu auðvelt að skilja af hverju listamaður velur að notfæra sér sína eigin frægð og útvega markaðnum það sem hann vill greinilega núna, stórar myndir. En í þessu tilfelli er hægt að miða við raunverulegar „frummyndir“, myndraðir í fastri, endurtekinni 25 x 20 sm stærð, gerðar í þeim tilgangi að kalla upp í hugann ákveðið viðmið, ákveðna tegund mynda; kynningarmyndir úr kvikmyndum. Það er ekki hægt að lesa þær sem dæmigerð „filmuskot“ þegar þær eru stækkaðar upp í fjórum sinnum meiri stærð en upphaflega. Þær skiljast sem „Shermanar“, vinsælir listrænir verðlaunagripir með greinileg höfundareinkenni, einungis yfirborðsleg líking þess sem eitt sinn var hvass póstmódernismi. Ég hef séð þessa útbólgnu „Shermana“ á listasöfnum, sem þykjast vera „filmuskot.“ Ef þessi söfn hafa yfirleitt einhvern áhuga á því að setja upp lýsandi sögu listljósmyndunar (fremur en bara hlýðna spegilmynd af vélabrogðum

¹¹ Visit-myndir („Carte-de-visite“) voru ljósmyndir limdar á karton í stærðinni 9 x 6 sm og var þetta útbreiddasta myndgerðin fram undir fyrri heimstýrjöld. Kabinetstærð myndir voru heldur stærri, eða 14 x 12 sm.

markaðarins), þá ættu þau þegar að skipta út þessum prentum fyrir smærri forvera sína.¹⁴

Það virðist undarlegt að krefjast „frummyndar“ þegar rætt er um póstmóderníska list. Eða ef út í það er farið, þegar rætt er um ljósmyndir, miðil sem hægt er að endurprenta í næstum hvaða stærð sem hægt er að ímynda sér. En ef við viljum fá sagnfræðilega umfjöllun um ljósmyndun sem getur náð fram sérkennum þessa miðils, þá verðum við fyrst af öllu að viðurkenna að endurprentun er hluti af eðli ljósmyndarinnar. Og leiðin til að gera það er ekki með því að hunsa spurninguna um stærð og þá staðreynd að stundum geta verið til margar útgáfur eftir sömu negatívu, heldur með því að ræða málið, og ræða það oft. Ljósmyndir er hægt að prenta í næstum hvaða stærð sem er en í raun og veru sjáum við þær oftast í nokkuð ákveðnum stærðum, af nokkuð ákveðnum ástæðum (tæknilegum, markaðslegum, fagurfræðilegum). Það er timi til kominn að sagnfræðingar takist á við þessi sérkenni og fjalli um ljósmyndina sem efnislegan hlut og sveigjanlega söluvöru, sem og eiginlega „ímynd“.

Fram að þessu hef ég rætt um áhrif endurprentunareiginleika ljósmyndunarinnar á efnislegan hátt. En endurprentun hefur einnig afleiðingar hvað spurninguna um höfundarrétt varðar, sem er ósýnilegri hluti þess sem ljósmyndun er. Ég hef til dæmis skrifað um ljósmyndina, *The sunbaker*, sem er ein frægasta ljósmynd Ástralíu.¹⁵ Við teljum að hún hafi verið tekin árið 1937, en hún var ekki prentuð af ljósmyndaranum Max Dupain fyrr en árið 1975 fyrir fyrstu yfirlitssýningu hans. Árið 1975 var hann hylltur sem fyrsti móderníski listræni ljósmyndarinn í Ástralíu, svo að hann og sýningarstjórinn fóru í gegnum gömlu negatífurnar hans og völdu nokkrar til að setja á prent, og gerðu þær sýnilegar í fyrsta sinn. Skyndilega virtist ferill hans mjög módernískur; hann virtist hafa verið módernískur ljósmyndari á fjórða áratugnum án þess að hafa í rauninni vitað af því sjálfur.

Hvar skyldum við þá eiga að staðsetja þessa ljósmynd í sögunni? Er hún verk frá fjórða áratugnum eða þeim áttunda? Kannski er svarið að hún er hvoru tveggja og í því liggja vandkvæði ljósmyndunarinnar sem sagnfræðilegrar heildar. Eins og svo margar ljósmyndir (því þessi saga sem ég sagði frá hér er mjög algeng) þá hefur *The sunbaker* enga ákveðna upphafsstund. Hún er aðeins til sem ímynd sem er í eilífri vinnslu; sífellt

gerð og endurgerð eftir krókum og kimum sinnar eigin ófyrirsjáanlegu leiðar gegnum tíma og rúm. Hvernig getum við þróað sögu ljósmyndunarinnar sem viðurkennir og segir frá þess háttar tímaflækjum?

Eitt stutt dæmi í viðbót, aðeins til að sýna hversu flóknar svona sögur geta orðið. Skoðum mynd sem ber titilinn *Woman with umbrella in storm*, frá því um 1870–80, ljósmynd sem, eftir því um hvaða rit er að ræða, hefur ýmist verið eignuð myndavél austurríska ljósmyndarans Raimund von Stillfried baróns eða japanska ljósmyndarans Kusakabe Kimbei.¹⁶ Hvernig stendur á þessum ruglingi? Nú, enn og aftur hefur það að gera með þessa spurningu um endurprentunareiginleika ljósmyndunarinnar. Árið 1877 keypti von Stillfried ljósmyndastofu í Yokohama af ítalska ljósmyndaranum Felice Beato, og þar á meðal allar negatífur hans sem til voru. Með í kaupunum virðist hafa fylgt starfskraftar aðstoðarmanns Beatos, Kusakabe Kimbei. Þegar von Stillfried fór síðan frá Japan árið 1883, seldi hann Kimbei ljósmyndastofuna og allt sem henni fylgdi, og Kimbei rak stofuna áfram undir eigin nafni. Þessi ljósmynd gæti vel hafa verið gerð af öllum þessum þremur mönnum á mismunandi tímum; það er að minnsta kosti öruggt að bæði Stillfried og Kimbei seldu hana. Þegar litið er til þess hversu mikil samvinna fer fram á ljósmyndastofu, þá má hugsanlega halda því fram að negatífan hafi verið lýst af einhverjum af þeim þremur eða af tveimur þeirra í sameiningu. Þetta er líka mjög algengt. En ljósmyndasaga sem byggð er í kringum nöfn einstakra ljósmyndara og þeirrar upphafsstundar þegar filman er lýst, mun bersýnilega eiga í vandræðum með að staðsetja þetta verk innan þess ramma. Til að geta það þá þarf hún að bæla niður þessa sögu og ódýrar en óumflýjanlegar markaðsstaðreyndir lífsins eins og það er.

Við skulum taka saman það sem ég hef sagt fram að þessu: núverandi líkan fyrir ritun ljósmyndasögu, sem er að miklu leyti fengið frá grein listasögunnar, hefur verulega galla:

1. það hunsar gríðarstóran meirihluta raunverulegra ljósmynda sem passa ekki inn í gildiskerfi þess, orðræðuhefð og frásagnarformgerð;
2. sjónarhorn þess og umfjöllun eru nær að öllu leyti Evrópumíðuð;
3. það veitir forgang ímyndum sem eru einstakar, og er því óhæft um að tjá það sem er sérstakt við ljósmyndamiðilinn sem slíkan og þar með tekst það aldrei á

við það sem er lykilatriðið, jafnvel hið byltingarkennda, við framlag ljósmyndunar til nútímalífs; og

4. hlutlæg og ástriðulaus rödd þessarar sögu bælir niður bæði pólitískar hliðar höfundarspurningarinnar og tilfinningalega og fyrirbærafræðilega eiginleika ljósmyndanna sem fjallað er um.

Fram að þessu hef ég einbeitt mér að endurprentunareiginleika ljósmyndunarinnar sem lykilatriði sem slík söguritun hefur yfirleitt hunsað. En mig langar að halda áfram og ræða eitt atriði að lokum, spurninguna um „rödd“ ljósmyndasögunnar, orðræðuhátt hennar. Og ég ætla að leggja til að það hvernig við ræðum um ljósmyndir ætti að nokkru leyti að miðast við eðli þeirrar ljósmyndar, sem við erum að ræða um.

Þegar Haus der Fotografie í Burghausen í Bæjaralandi er heimsótt, kemur í ljós sérstök héraðshefð frá því seint á níttjándu öld, sem fólst í því að ljósmyndir voru skreyttar með krönsum sem fléttaðir voru úr þurrkuðum blómum og mannhári. Með þessari hefð er sýnilegur vottur um líkama hins látna, umkringdur, umfaðmaður og dreginn fram með hlutum af þessum sama líkama. Á einum af þessum gripum fylgir texti, stafirnir „MR“ eru saumaðir út eins og yfirskrift á kabinett-myndinni sem sýnir unga konu. Sú staðreynd að aðeins upphafsstafir konunnar eru lettraðir á gripinn bendir til að hann hafi verið ætlaður til einkanota, aðeins til sýnis fyrir þá sem þegar þekktu fullt nafn hennar og hana sjálfa. Mynd hennar hefur verið deyfð á jöðrunum svo að herramaðurinn sem stendur við hlið hennar er þurrkaður út; það eina sem eftir er af honum er undarlega aflímaður handleggur, ástúðlega vafinn um hennar. Hin höndin, frjáls, heldur á litlum blómavendi, táknrænar menjar þess sem nú hvílir í vöggu hákransins.

Kunnugleg uppstillingin og hefðbundið myndmál bendir sterklega til að þessi ljósmynd sé upphaflega tekin sem brúðkaupsmynd af fyrrum hamingjusamlega giftu pari. Gæti eiginmaður hennar, við ótímabæran dauðdaga „MR“, hafa fundið negatífuna aftur og látið gera nýja mynd, látið þurrka sig út að hluta af upprunalegu myndinni og skilið konu sína eftir sem hið eina sem er sýnilegt að öllu leyti (það er þá kaldhæðnislegt að hann, fremur en hún, birtist hér eins og vofa)? Nú vitnar þessi ljósmynd um hana, hvernig hún leit einu sinni út en líka um tilfinningaleg átök sem fylgdu sorglegum aðskilnaði þeirra. Ekki síður er ljósmyndun afhjúpuð sem aðferð endurprentunar með

þessari mynd jafnvel þótt hér hafi allt verið gert til að tryggja að þessi ákveðna endurprentun yrði einstök og engri annarri lík.

Þessi ljósmyndagripur snýst um möguleikann á að hefja sig upp yfir grimma staðreynd dauðans með ljúfu loforði um upprisu og eilíft líf, sem er tákngert með kransinum utan um mynd „MR“. Slíkir gripir eru hughreysting, bjartsýnt svar við tilvistarefasemdum sem allir guðhræddir syrgjendur hljóta að finna fyrir þegar líkami ástvinar þeirra er jarðsettur: „Munu þessi bein lifna við aftur?“ En þessi gripur gefur okkur líka skýringu á ljósmynduninni sjálfri: hann snýst um dauða og upprisu en líka um ljósmyndun og styrkleika hennar og veikleika sem miðils. Því mannhárið og textinn sem bætt er við myndina bendir til þess að fyrir þann sem bjó þetta til, var ljósmyndin sjálf ekki talin fullnægjandi, það er að segja, ekki fullnægjandi ef þessi gripur átti að nýta alla sína krafta sem minnisvarði um „MR“.

Myndin af „MR“ var líklega talin skorta eitthvað sem viðbótin með hárinu og kransinum bætir upp, en á sama hátt var hárið eitt og sér einnig talið ófullnægjandi – greinilega er hvort um sig ekki nægjanlega áhrifamikill framsetningarmáti án þess að hitt sé til staðar um leið. Með því að bæta hárlökki við persónuna á ljósmyndinni, er skrásett nærvera þessarar persónu undirstrikuð og styrkt. Reyndar er samruni hins náttúrulega efnis (hárið) og menningarlegs tákns (kransinn) endurtekning á því hvernig ljósmyndunin sprengir upp náttúru og menningu á einstakan hátt – sprenging sem er falin í sjálfu orðinu „photography“ á ensku, sem kemur úr grísku og þýðir „ljós-skrift“. Með því að sameina sýnileika og



Ljósmynd af konu („M.R.“) umkringd kransi af ofnu hári, um 1890. Öp.

snertingu (bæði raunverulega og ímyndaða), má líta á þennan grip sem tilraun til að tengja beint saman ljósmyndina, líkama „MR“ og líkama áhorfandans, sem gerir þessa upplifun á mannsmyndinni mun nánari en á nokkurri einstakri, óbreyttri ljósmynd. Og þessi tenging er að sjálfsögðu mikilvæg vegna þess að þrátt fyrir að við syrgjum dauða annars, þá hugleiðum við einnig dauðleikann almennt og þar með fyrirsjáanlegt andlát okkar og hugsanlega útpurrkun sjálfsins.

Gripurinn sem ég hef verið að ræða um er einn af um það bil 140 sem voru á sýningu sem ég sá um fyrir Van Gogh safnið í Amsterdam.¹⁷ Sýningin heitir *Forget Me Not: Photography and Remembrance*¹⁸, og er helguð könnun á sambandi ljósmyndunar og minnis. En hún er einnig tilraun, að vísu nýgræðingsleg og ófullnægjandi, til að leggja til nýja leið til að setja fram lýsandi sögu ljósmyndunar. Að minnsta kosti vil ég kynna hana í því samhengi.

Að sjálfsögðu teljum við ljósmyndir og minningar yfirleitt vera eitt og hið sama. Bandaríski rithöfundurinn Oliver Wendell Holmes kallaði ljósmyndun „spegilinn með minni“ þegar árið 1859, og Eastman Kodak fyrirtækið breiddi þessa skoðun mjög út alla tuttugustu öldina: „Kodak gerir hinum heppna eiganda kleift að sitja við arineldinn og ferðast til baka á þá staði sem annars myndu dofna í minningunni og tapast.“¹⁸ Og því tókum við ljósmyndir, óseðjandi og áköf (Bandaríkjamenn einir taka um það bil 550 myndir á sekúndu), eins og við óttumst að ef við gerðum það ekki, þá létum við dýrmætar minningar dofna og hverfa inn í mistur tímans og minnisleysis.

Það kaldhæðnislega við þetta allt er að sumir skörpustu ljósmyndagagnrýnendurnir hafa fært rök fyrir því að í raun og veru fari ljósmyndun og minni ekki saman, og að annað útiloki jafnvel hitt. Roland Barthes hélt því til dæmis fram að „ljósmyndin væri aldrei í eðli sínu minning ... heldur hindrar hún í raun minninguna og verður fljótt að and-minningu.“¹⁹ Barthes fylgir í fótspor Prousts í *Í leit að glötuðum tíma* og byggir fullyrðingu sína á áætlaðri getu ljósmyndarinnar til að setja í stað hinnar tafarlausu, alltumfaðmandi líkamlegu upplifunar á ósjálfráðri minningu (þess háttar tilfinningalegum viðbrögðum sem lykt og hljóð kalla oftast fram á undan meðvitundinni), einungis sjónræna upprifjun, frystar myndir úr fortíðinni. Hann gefur í skyn að í stað hinnar óvæntu gæsa húðar minningarinnar beri ljósmyndin með sér litlausa vissu sögunnar.

Það sem gert er á sýningu minni er að skoða tilraunir ósköp venjulegs fólks, hvort sem það eru áhugaljósmyndarar eða starfandi ljósmyndarar, einstaklingar eða þátttakendur í einhverju hópverkefni, til að sigrast á – eða að minnsta kosti að fresta – þeirri tilhneigingu ljósmyndarinnar að vekja aðeins upp kyrrstæða mynd úr fortíðinni, en ekki lifandi, tilfinningaríka minnisupplifun. Í þessu ferli hefur viðfangsefni hverrar ljósmyndar verið umbreytt á líkan hátt og „MR“, úr einhverju sem aðeins er séð, í einhvern sem fundið er fyrir, úr mynd úr fortíðinni á veggnum sem horft er á úr fjarlægð, í tilfinningarík skipti sem fara fram hér og nú í hjartanu. Sama hvaða aðferðir eru notaðar, þá er athyglin í öllum tilfellum dregin að efnislegri nærveru ljósmyndarinnar sjálftrar og einnig að líkamlegri nærveru okkar sem vitni (við erum gerð áskynja um þann hæga, íhugula tíma sem lagður var í að búa til þessa gripi, sem eflir í sjálfu sér eiginleika þeirra til að kalla fram minningar).

Ég skal gefa ykkur annað dæmi um svona umbreytingu. Skoðum snöggvast þessa kabinett-mynd sem Brynjólfur Sigurðsson tók um aldamótin 1900 eða þar um bil, dæmigerð brúðkaupsmynd frá síðustu árum nítjándu aldar.²⁰ Þótt hún sé tekin á Íslandi er hún algjörlega hversdagslegt dæmi um þessa tegund ljósmynda. Karlmaður og kona, sem líklega urðu hjón þennan dag, standa stirðleg í brúðarklæðum sínum fyrir ljósmyndara sem borgað er fyrir að skrásetja þennan atburð og votta hann þar með. Þarið helst kvíðið í hendur, rammað inn af tveimur ísaumuðum blúndugardinum sem flæða niður sitt hvorum megin við þau, á meðan þau stara bæði eins og þeim er fyrirskipað, hvort á sinn staðinn bak við myndavélina (svo að þau sýnast bæði sameinuð



Brúðkaupsmynd eftir Brynjólf Sigurðsson. Þjms. án númers.

III Gleym mér ei: Ljósmyndun og endurminningar.

og aðskilin á sama tíma). Við þekkjum ekki þetta fólk en við getum að minnsta kosti sagt með vissu að þau stóðu þarna fyrir framan myndavélina, á einhverjum horfnum krossgötum tíma og rúms. Og ef ekki væri nema annað, þá segir ljósmyndin okkur: „þetta hefur gerst!“

Við skulum bera þessa mynd saman við aðra mjög áþekka að uppstillingu, kabinettmynd sem tekin er í Bandaríkjunum um sama leyti. Þessi mynd er hluti af minningarskríni. Þegar athöfninni var lokið hafa eiginmaðurinn og eiginkonan búið til þennan djúpa kassa sem hefur að geyma bæði ljósmyndina, vottorð um athöfnina sjálfa, jakkaskrautið sem hann ber og slæðuna sem hún ber, tvær áþreifanlegar menjar um líkamana sem nú eru sameinaðir í hjónabandi. Öll heildarsamsetningin, þetta heimagerða helgiskrin, ber vitni um, felur næstum því í sér, alla hjúskaparreynsluna, ekki aðeins það sem má sjá eða lýsa með orðum eða myndum. Það breytir minningu á ný í táknræna og óhlutbundna reynslu án þess að skilja við þá sönnun sem ljósmyndamiðillinn gerir mögulega um það „sem hefur verið“. Þessi viðbót af aukatáknum um snertingu – af þáttum sem við getum séð að voru einu sinni nátengdir líkómum þeirra – hefur í rauninni þau áhrif að draga upplifun okkar af þessari ljósmynd út úr fortíðinni og til baka inn í okkar eigin samtíma. Það breytir upplifuninni af ljósmyndinni frá því að vera eingöngu sjónræn í það að vera eðlislæg, líkamleg. Það umbreytir því sem hefði getað verið einungis sagnfræði í eitthvað sem skylt er ósjálfráðri minningu.

Við skulum á móti skoða aðra mynd á sýningu minni sem nær svipuðum áhrifum, en á mjög ólíkan hátt. Litaðar eða málaðar ljósmyndir voru framleiddar á Indlandi frá því um 1860 og fram á fyrri hluta tuttugustu aldar. Ef málað er yfir eitthvað í evrópskum myndum þýðir það yfirleitt að hið sama er þurrkað út, er yfirlýsing um að það sé ekki lengur til staðar. Á Indlandi getur skrautmálunin hins vegar verið merkingarþrungin; hún getur haft sína eigin merkingu sem er jafngild þeirri sem annars konar myndmál hefur. Í indverskum málverkum til dæmis er myndflöturinn stundum notaður eins og lóðrétt yfirborð þar sem röð frásagnaratvika eru tengd saman, eins og persónurnar standi í aðgreindu, mismunandi rými, fyrir framan leikhúslegan bakgrunn. Í sumum tilfellum er allt yfirborð myndarinnar nýtt, og bætt við skrautlegu og hefðbundnu mynstri og efnum (þar með talið blaðgulli og skrautskrift). Það er gott að hafa þessa innfæddu málverkategund í huga þegar við skoðum indverskar ljósmyndir

(þó ekki væri nema til að minna okkur á að kannski er þarna til staðar mismunur sem við getum ekki einu sinni komið auga á).

Ekki er mikið vitað um hlutverk þessara máluðu ljósmynda, hvort þær voru gerðar fyrir myndaalbúm eða ramma á vegg, fyrir opinbera staði eða heimili. Bandaríski fræðimaðurinn Judith Mara Gutman segir að indverskar ljósmyndir hafi oft verið málaðar eftir dauða þess sem var á myndinni, sem minnisvarði (en það er ekki nefnt hvaða hlutverki endurminningin gegnir í indverski menningu).²¹ Þetta form af mannamyndum virðist vera tískutildur sem ráðandi stéttir í Indlandi tóku upp (ekki er vitað um áþekkar myndir af Evrópubúum sem bjuggu á Indlandi) og þetta eru yfirleitt, en ekki alltaf, myndir af karlmönnum. Áherslan á að sýna sem best búning þeirra bendir til að þær hafi að hluta til verið yfirlýsing um ríkidæmi og stéttarstöðu, á sama hátt og evrópskar mannamyndir. Um annað er erfitt að fullræða nokkuð. En hvað sem öllu líður, þá hlýtur skreytingaraðferðin sem notuð er, að vera vitnisburður um þá spennu sem skapast þegar reynt er að aðlaga sjónrænar hefðir og pólitískar kröfur einnar menningar að annarri. Ég mun nú reyna að útskýra þetta.

Raja^{IV} með rauðan vefjarhött situr í öllum sínum skrúða á bleikum sófa. Í þessu tilfalli eru áhrif málunarinnar þau að fletja út fjarviddardýptina sem yfirleitt fæst í myndum sem teknar eru með myndavélum. Athugið hvernig reglulegt munstrið sem gólfið er skreytt með, neitar því um að færast aftar inn í rýmið heldur lætur það líta út eins og lóðréttan flöt fremur en láréttan. Ókunnugleikinn sem þessi áhrif valda (evrópskum augum) er dræginn fram með andstæðu sinni við efri tvo-þriðju hluta myndarinnar sem eru helgaðir gráu og hvítu rými með súlnaröðum sem steypast inn í bakgrunninn samkvæmt ströngum



Höfðingi með sverð og rauðan vefjarhött, situr á bleikum sófa (gadi), um 1890. Óþ.

reglum fjarvíddar. Þessar tvær birtingarmyndir rýmis sem virðast ósættanlegar og keppa hvor við aðra, eru bæði tengdar og aðskildar með borða sem liggur frá vinstri til hægri yfir myndina. Það hversu hátt hann er staðsettur bendir til að „raunverulega rýmið“ með súlnaröðunum sé í raun blekking, málaður bakgrunnur sem hangir lóðrétt fyrir aftan fyrirsætuna. Sú hugmynd að rýmið sé sett á svið (að rýmið sé hugvitsamleg brella, áhrif framsetningar) er undirstrikuð af rauðu, gulu og appelsínugulu röndinni sem rammur alla myndina inn. Leikhúslegt yfirbragðið segir að þetta sé mynd fremur en ljósmynd (mikilvægur greinarmunur þegar horft er til alls þess sem ljósmyndun felur í sér um ákveðinn vestrænan skilning á sannleika og raunsæi, tíma og rými). Myndin nýtir sér þetta ættleidda evrópska myndform en er ekki takmörkuð af því (kannski véfengir hún jafnvel evrópskar hugmyndir um þennan sannleika og stendur fast á því að vera frábrugðin honum).

Snúum okkur aftur að myndinni sjálfri. Þrátt fyrir allar þessar truflanir þá dregur samræmið í uppbyggingu hennar athygli okkar að glæsilega klæddri persónunni sem situr í miðjunni. Klæði hans eru fallega dregin fram og hápunkturinn er þessi skærrauði túrban. Maðurinn svífur í þessum samtengdu rýmum, sker alla fleti myndarinnar en virðist þó ekki tilheyra neinum þeirra. Framfætur sófans sem hann situr í, hvíla til dæmis ekki á gólfinu sem hækkar fyrir aftan hann, heldur á skrautrönd myndarinnar. Þetta smáatriði (óhlutbundnasti myndræni þáttur myndarinnar virðist líka vera sá traustasti) flytur þennan mann enn fjær rauntíma og rúmi. Takið einnig eftir hvernig skrautletrun hefur verið bætt við langt fyrir ofan höfuð mannsins; eftir því hvernig myndin er túlkuð þá annað hvort svífur hún í lausu lofti andstætt öllum lögmafum eða er letruð á málaðan bakgrunninn og síðan skráð af hlýðinni myndavélinni. Annaðhvort það eða hún er letruð beint ofan á yfirborð þessarar máluðu ljósmyndar og færir þar með athygli okkar á ný að efnislegri nálægð myndarinnar sem er raunveruleiki *hennar*. Með þessum hætti getur myndin fullýrt að hún sé hlutur í nútíðinni, ekki einfaldlega gluggi að fortíðinni.

Fyrir utan augljósan mun á milli minningaboxins með kabinett-myndinni og þessarar máluðu indversku ljósmyndar, þá eiga báðar leiðir það sameiginlegt að reynt er að gera upplifun ljósmyndarinnar einstaka og gera þar með allar þær minningar sem hún vekur upp einstakar líka. Með því að fjarlægja eða mála yfir ljósmyndagrunninn í indverska tilfellinu, er ímyndin sem eftir er ekki eins bundin ákveðnum tímamarki, hún

verður aldurslausari, ekki eins dauðleg. En það er einnig hægt á henni. Ljósmyndin er ekki lengur aðeins menjar um augnabliks lýsingu á filmu. Hún stendur að sjálfsgöðu ennþá fyrir þetta augnablik en nú ber hún líka með sér þann rausnarlega tíma sem hönd málarans gaf henni. Ímyndin verður til á lengri tíma og það tekur líka lengri tíma að horfa á hana. Það er ekki hægt að grípa allt með einu augnatilliti heldur þarf að gefa sér tíma til að „lesa“ margbrotið yfirborð hennar. Þetta breytir síðan eðli skynjunar manns. Eins og Milan Kundera skrifar, „hægðargráðan er í beinu hlutfalli við afl minnisins; hraðagráðan er í beinu hlutfalli við afl gleyskunnar.“²² Þessa hugmynd munum við íhuga aftur og aftur þegar við sjáum fleiri af þessum blendingsaðferðum sem snúast um ljósmyndun og minni.

Við gætum til dæmis farið frá Indlandi til Ástralíu (og þar með að verki sem því miður er ekki á sýningu minni) og komist að því að málun var líka notuð þar til að umbreyta ljósmyndum. Ljósmynd var tekin til að fagna fundi B.O. Holtermanns á risastórum gullmola árið 1873 eftir níu ára leit (hann hefur verið svo hjálplegur að bæta inn nokkrum tilheyrandi tölfræðilegum upplýsingum). Þessi gullfundur gerði honum kleift að verða einn af áköfustu velunnurum ljósmyndunar í Ástralíu.²³ Það sem er undarlegt við málunina í þessu tilfelli er að hún breytir því sem virðist hafa verið áreiðanleg heimild um Holtermann, í augljóslega tilbúna sviðssetningu, og hann er fluttur frá innviðum ljósmyndastofu yfir í viðáttumikið sveitalandslag. Þetta landslag gegnir tvennu hlutverki; það læst vera staðurinn þar sem Holtermann fann gullið um leið og það býður sig fram sem verðlaun sem hann getur nú öðlast. Málunin virðist sigrast á þrjóskulegu raunsæi ljósmyndarinnar og gefur fantasíunni algjörlega lausan taum.

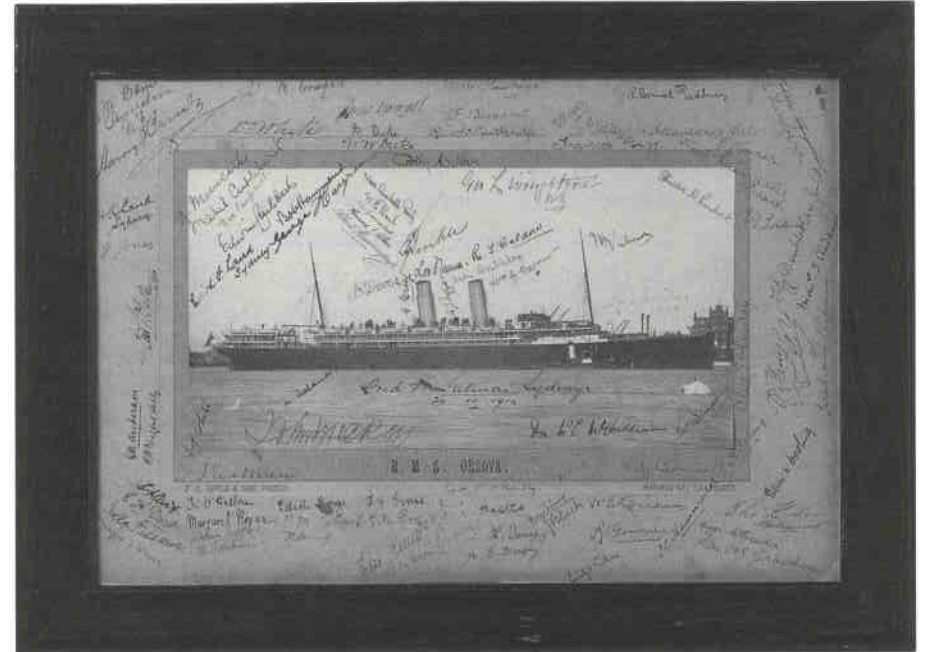
Minning og raunsæi fara ekki vel saman. Tökum sem dæmi kabinett-spjald með mynd af tveimur sjómönnum sem unnu á Kólumbíufjöti í Oregon um 1880. Myndin er í Stephen White safninu í Los Angeles.²⁴ Þessir sjómenn hafa hlýðnir sett sig í sjálfmeðvitaðar stellingar eins og fólk er vant að gera í ljósmyndastúdíói, hvor um sig í einkennisbúningi og með aðra hönd í vinstri vasa, báðir stara fram yfir hægri öxl okkar eins og þeir séu að horfa til sjós, ævinlega á varðbergi gagnvart mögulegum hættum. Hver sem sá þessa mynd um 1880 hefði vitað það sama og við vitum – að þessir menn eru að stilla sér upp fyrir myndavélina, láta sem þeir séu einhvers staðar þar sem þeir

eru ekki, þeir sitja á gervikletti fyrir framan málaðan bakgrunn. Á þessari ljósmynd birtist raunsæi ljósmyndarinnar sem augljós brella.

Það sem er áhugavert við þetta dæmi er að einhver ákvað að leika sér með þessa brellu með því að bæta við nokkrum af sínum eigin brellum. Sjá má að þessi einhver hefur málað vandvirknislega inn á myndina reipi sem byrjar fyrir aftan ljósmyndina og virðist síðan sveigjast inn og út af hægri kanti prentsins, stingst í gegn áður en það hlykkist utan um nokkur viðeigandi siglingatæki – akkerisvindu, akkeri og kompás. Þessi málaða viðbót hefur ýmis áhrif á það hvernig við getum lesið þessa mynd. Hún sameinar táknræna málaða myndbrellu og skrásetjandi raunsæi ljósmyndunarinnar og býr til samsetta ímynd sem endurtekur og undirstrikar starfsþemað sem báðir þættir lýsa. Á sama tíma dregur hún athyglina að raunveruleika ljósmyndarinnar sjálfar, efnisleika prentsins fyrir framan okkur, læst stingast í gegnum það og fela sig á bak við það. Það er því allskonar leikur í gangi á þessari ljósmynd – hún á bæði að vera gluggi inn í annan heim sem tilheyrir fortíðinni og segja um leið að hún sé ógagnsær, snertanlegur hlutur sem hefur brún og þykkt einmitt hér og nú, hlutur sem límdur er á þetta spjald en er á einhvern hátt líka fjarri því (svo að reipið getur verið bæði fyrir aftan hana og fyrir framan). Þessi myndskreytta sena sem að öðru leyti er flöt, er fest niður á jöðrunum með teiknibólum sem skaga út úr kartoninu og kasta skuggum á það og gefa gripnum raunverulega, en ekki villandi, dýpt.

Lokaniðurstaða alls þessa er ómöguleg sjónræn reynsla sem er samt sem áður öllu áhrifameiri einmitt vegna þessa ómöguleika (því í rauninni er vit í öllum þessum mótsagnakenndu táknum gripsins). Og ef ekki væri nema annað þá bendir gerð gripsins til gagnrýnnar eða að minnsta kosti efaþjáfnar afstöðu til ljósmyndarinnar. Hún færir okkur líka sönnun um vilja til að grípa inn í og gera þessa ljósmynd að sterkari minnisupplifun. Í raun gefur þetta enn á ný til kynna að eiganda gripsins hafi ekki þótt ljósmyndin vera nægjanlega kröftug minningakveikja í sjálfu sér, án þessarar viðbótarstyrkingar.

Annað sérstaklega áhrifaríkt dæmi um fyrirbæri sem þetta er frá Auckland á Nýja Sjálandi. Það er gelatín-silfurljósmynd af skipinu R.M.S. Orsova, tekin af F.C. Gould & Son í Gravesend, Bretlandi árið 1910, sett á spjald og síðan römmuð inn með dökkum viðarramma. Þetta er mynd sem farþegar, sem færu með svona skipi frá Bretlandi til



Mynd með eiginhandaráritunum af R.M.S. Orsova, 20.10. 1910. F.C. Gold & Son.

Australíu og Nýja Sjálands, myndu hugsanlega kaupa sem minjagrip um ferðina. En þessi mynd er bókstaflega flúruð með eiginhandaráritunum, sem sýnir að margir af þeim sem voru um borð hafa verið í beinni snertingu við þetta pappírsspjald. Venjulega er undirskrift á mynd fullyrðing um réttan uppruna hennar vegna þess að hönd höfundarins hefur komið þar nærri (og þessi fullyrðing veitir henni stöðu sína sem listaverk og gildi hennar á markaðnum). Þessi gripur skrumskælir þessa hefð, lýsir yfir tvöföldu faðerni yfir bæði ljósmyndinni og siglingunni sem hann vísar til. Á þeim tíma sem verið var að breyta ferðaupplifun í fyrirfram tilbúinn söluvarning, þá breyta þessar áritanir á efri hluta ljósmyndarinnar af skipinu, myndinni úr minjagrip í minningargrip, úr fjöldaframleiddum minjagrip í eitthvað mun persónulegra. Sjáð hvernig þessar áritanir flæða yfir allt sýnilegt yfirborð hlutarins, bæði spjaldið og ljósmyndina, sem breytir honum í jafngildi kínversks málverks með tilheyrandi skrásetningu áletraðri (sumar eiginhandaráritanirnar leika sér jafnvel með ímyndina sjálfa og eru skrifaðar niður á milli strompanna á skipinu). Og ef hlutnum er snúið við sér maður annars konar

texta til viðbótar, handskrifaða áletrun sem ýjar að ástarævintýri á skipsfjöllum og endurgoldnum tilfinningum. „Ástarkveðja til Margerie frá Roo, til minningar um marga hamingjudaga (og kvöld) um borð í Orsovu, 20.10.10.“

Minningarljósmyndir af skipum eru algengar (svo virðist sem allir vilji muna eftir sjóferðalögum sínum). Önnur mynd sýnir herskip sem liggur aðgerðalaust í höfninni. Þetta er ekki mjög áhugaverð ljósmynd, hvorki mikilúðleg í myndbyggingu né sérstaklega upplýsandi. En ef maður sjálfur hefði siglt með þessu skipi þá hefði maður líklega þekkt það nokkuð vel og þyrfti ekki að sjá smáatriðin. Ljósmyndarinn hefur haft mikinn vatnsflöt í forgrunni, eins og hann hafi vitað að texta yrði seinna bætt þar við. Og það er einmitt það sem hefur verið gert, handskrifað á glerið. „U.S.S. Wainright reynslusigling Rio De Janeiro-Rio Grande Do Sul Montivideo-Bueones Aires Santos-Bahia-Para.“ Og síðan eru það flöggin sem flökta í hornunum sem fulltrúar þeirra landa sem skipið heimsótti á leið sinni. Ljósmyndin í miðið er vandlega römmuð inn með borða af brúnum fiðrildavængjum og er römmuð inn í veglegan viðarramma. En allt þetta verður hjóm eitt, við hliðina á glitrandi bliki brasilísku fiðrildavængjanna sem mynda munstraða brún hlutarins. Litur þeirra er svo sterkur að það virðist varla geta verið eðlilegt, og sýna þrótt og fjör ævintýralegs lífs á mun áhrifaríkari hátt en þessi annars litlausa ljósmynd gæti nokkru sinni gert á eigin spýtur.

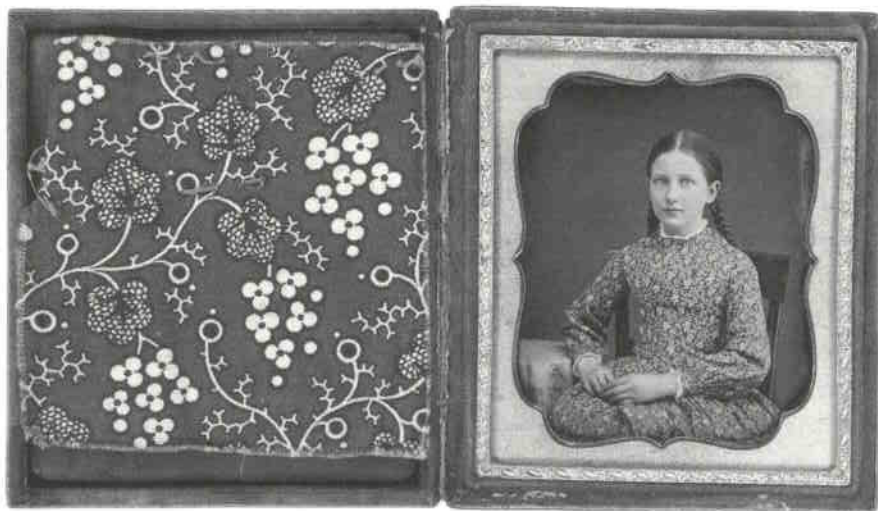
Það sem við höfum séð í öllum þessum dæmum eru leifar athafnar, athafnar þar sem ljósmyndin hefur verið snert af einhverjum eftir að ljósmyndaprentið hefur verið gert, til að umbreyta sjónrænni upplifun okkar af myndinni. Ég vil halda því fram að þetta sé dæmigert fyrir ákveðna tegund ljósmynda sem dýpka minnisreynslu okkar. Í sumum tilfellum er þessi snerting einmitt byggð inn í formfræði hlutarins sjálfs.

Á árunum í kringum upphaf tuttugustu aldar var til dæmis ekki óalgengt að bandarískar konur létu gera cyanotýpur af fjölskyldumyndum sínum sem voru síðan prentaðar á efni sem saumað var úr koddaver eða búateppi. Á einu af þessum koddaverum í safni Eastman House í Rochester, New York, eru þrjátíu af þessum bláleitu myndum saumaðar saman í vél og eru allar nema ein dæmigerðar útimyndir af því tagi sem allir taka í fjölskyldufríum. Á sumum þeirra má sjá karl og konu (ef til vill sú sem gerði koddaverið?) en á öðrum má sjá landslag; á einni sést meira að segja inn á heimili þar sem fjöldi ljósmynda er ofan á bókahillu. Vafalaust vöktu allar þessar myndir upp

góðar minningar fyrir fjölskyldumeðlimi. En koddinn sjálfur inni á heimilinu minnti líka á heiminn utandyra sem hann vísaði til, var stöðug tilvísun á myndrænar aðstæður annars staðar. Kvennablöð á þessum tíma hvöttu konur til að búa til þessa ljósmyndaminjagripi heimilisins, en einnig komu til almennari áhrif frá lista- og handíðahreyfingunni sem vildi varðveita handverkshefðir í ljósi aukinnar iðnvæðingar. Það sem sýnist vera hversdagslegur gripur dylur því dýpri félagslegar og menningarlegar orsakir sem gerð hans felur í sér.

Bandaríski fræðimaðurinn Erin Garcia sagði, „Koddinn er frá þeim tíma þegar nútími og iðnvæðing virtust ætla að umbreyta samfélaginu gjörsamlega, og er því hluti af stærri menningarlegri samkomulagsgerð milli fortíðar og nútíðar ... Cyanotýpu-myndskreytingin á Eastman House bútasaumskoddanum, er langt frá því að vera einfaldur samruni (nútíma) ljósmyndunar og (hefðbundins) bútasaums, heldur gerir hún mörkin milli hins gamla og nýja óskýr. Í koddanum er munurinn á því sem gert er í vél og gert er í höndunum, jafn lítill og milli ljósmyndarinnar og efnisins sem hún er fest á.“²⁵ Ápreifanleiki vefnaðarins, sem er undirstrikaður með óútreiknanlegum leik beinna sauma og krumpaðra brúna, er líka merkileg hlið á því hvernig koddinn getur framkallað minnisreynslu; hann gefur myndunum efniskennd og áferð, gerir þær snertanlegar og hlýjar og gerir varanlega sambúð fortíðar og nútíðar mitt í hversdagslegu heimilislífi mögulega. (Ímyndið ykkur hvernig það væri að hvíla höfuð sitt á svona koddum).

Eitt dæmi að lokum, úr safni Matthew Isenberg í Connecticut, gæti leyft mér að draga saman það sem við höfum rætt fram að þessu. Í bók sinni frá 1980 bendir Roland Barthes á að ljósmyndin gefi kost á ímynduðum vixlum eða skiptum á snertingu á milli viðfangs, ljósmyndar og áhorfanda. Þessi gripur samanstendur af daguerreótýpu og efnisbút í öskju utan um daguerrotýpuna (*Young girl in a print dress*, frá því um 1850).²⁶ Með þessari aðferð verða skipti sem vanalega eru ósýnileg, ápreifanleg og þar með endurtekin í raun og veru. Okkur er boðið að snerta beinlinis bút af efninu sem við sjáum á ljósmyndinni, efni sem einu sinni snerti húð þessarar löngu horfnu stúlku. Við snertum það sem hún snerti, og það breytir þessum efnisbút í himnu sem tengir saman fortíð og nútíð, lifendur og dauða. Með hugvitssamlegum útbúnaði eru fjarvera og fjarlægð í tíma, brúuð um stund á augnabliki sömu líkamlegu skynjunarinnar, og gera endurminninguna um þessa stúlku á ný að hvoru tveggja sjónrænni og ápreifanlegri reynslu. Með þessu itrekar gripurinn í heild sinni á táknrænan hátt þann eiginleika



Mynd af ungrri stúlku í munstruðum kjól og bútur úr kjólnum vinstra megin, um 1850. Óþ. Eigandi Matthew Isenburg.

ljósmyndunarinnar sem er mest sérkennandi fyrir hana en um leið sá óhlutbundnasti, skrásetjandi samsetningu sjónar og snertingar. Það að ljósmynd hefur bókstaflega verið snert af því ljósi sem eitt sinn endurkastaðist af viðfangsefni hennar, er það sem gerir ljósmyndamiðilinn svo gripandi. Gripandi en líka undarlega þversagnakenndan. Því að, eins og Barthes hefur sagt, „af öllum skilningarvitum er það snertingin sem helst eyðir dulúðinni, ólíkt sjóninni sem býr yfir mestum töfrum.“²⁷

Þið haldið eflaust að svona hugvitssamlega skreyttir og bættir myndgripir séu hluti af fortíðinni. En í rauninni er hægt að finna svipaða hluti sem gerðir hafa verið fyrir ekki svo löngu síðan (og kannski eigið þið sjálf eitthvað þessu líkt). Ég fékk til dæmis myndaltar af ungum barni lánað fyrir sýninguna mína frá gömlum nemanda mínum. Foreldrar hans bjuggu það til árið 1975. Eins og þið vitið þá fá atvinnuljósmyndarar stundum það verkefni að fá hin þvermóðskufyllsta börn, til að líta út eins og „fullkomið barn“ fyrir framan myndavélina. Hin fegraða ímynd sem er árangur þessa (oft undirstrikuð með ójarðneskri lýsingu og litun) er afsprengi þeirrar málverkahefðar sem varð til áður en ljósmyndunin kom til sögunnar þar sem nákvæmni í framsetningu var ekki jafn mikilvæg og heildarboðskapurinn um velsæld og vellíðan. Eins og þið getið séð, eru þessar barnamyndir stundum settar í standamma og smáskór barnsins sem hafa verið bronsaðir eru hafðir með og úr verður einskonar altari sem er til heiðurs minni

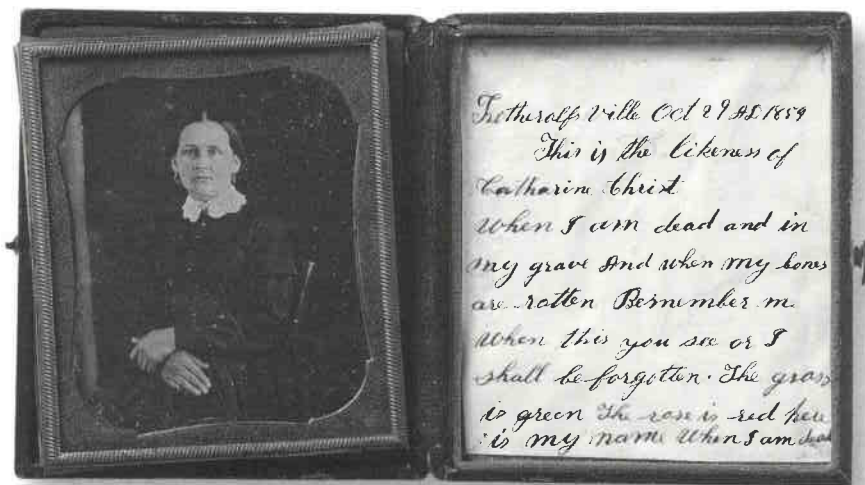
foreldranna. Þetta er skapandi tilfæring sem er að verða kunnugleg, sjálfmeðvituð tvöföldun á skrásetningunni sem talin er vera sérkenni ljósmyndunarinnar. Undirstrikun þessa í myndaltarinu af ungum barninu bendir til að í huga foreldranna að minnsta kosti, dugi ljósmyndin ekki ein og sér til að lina óttann við dauðann, en vafalaust er þessi gripur helgaður þeim ótta.



Ljósmynd af Jason Hoyt og gylltir skór á myndaltari, 1975.

Þessi síðasti gripur bendir til afstöðu til ljósmyndarinnar sem við höfum verið vitni að í mörgum af dæmum mínum. Við getum séð visbendingar um hana í öðrum myndum líka. Innrömmuð ljósmynd sýnir skyttu með haglabyssu í höndunum, sem miðar okkur út eins og við séum næsta skotmark hans.²⁸ Raunveruleg skotmörk eru fest í hvert horn rammans sem umlykur hann, stráð með skotum úr byssu hans. Áhrif slíkrar hliðstæðu er brot á sýndarmúrum ljósmyndarinnar, sem þvingar okkur til að færa hugskotssjónir okkar fram og aftur, inn og út úr ljósmyndinni sem er umlukta af þessum hlutum. Þeir trufla „sáran raunveruleika“ tímans, sem Barthes telur vera kjarna ljósmyndareynslunnar, með mikilvægum og áþreifanlegri staðreyndum efnisheimsins.²⁹ Þeir kollvarpa augnaráði í snertingu, sögu í minningu og með því að gera ljósmyndina að tiltölulega minni háttar, en þó aldrei tilviljanakenndum, hluta af stærri heild, þá neita þeir hreinni ljósmyndun um forgang fram yfir aðrar tegundir af sýnisreynslu.

Ég hef nú sýnt nokkur dæmi um ljósmyndaáferðir sem takast á við minnisreynsluna. Hvernig getum við rætt um þær á þann hátt sem getur orðað merkingu þeirra fyrir fortíðina og einnig okkar eigin samtíð? Gripir af þessu tagi neita að láta uppi merkingu sína svo auðveldlega og þeir krefjast þess að ég bæti minni eigin tilveru við þeirra (þeir gefa mér líf um leið og ég gef þeim líf). Slíkir gripir bjóða því upp á vissa ígrundun, upp á hluttekningarfullan, lýsandi sagnfræðistil sem getur brúað þá tímalegu og tilfinningalegu gjá sem er á milli okkar og þeirra (aldargjá sem er þrátt fyrir allt ekki enn orðin að hlydþípi).



Ljósmynd af Catherine Christ um 1859. Óp.

En sumir þessara blendingsgripa fá tækifæri til að tala fyrir sjálfa sig, þegar persónur þeirra bókstaflega biðja okkur, út yfir gröf og dauða, vinsamlegast um að minnast sín. Á einni daguerreotýpunni á sýningu minni er til dæmis stutt kvæði skrifað á blað sem falið er undir myndinni.

Letherolfville, Okt. 29. AD 1859
 Hér er svipur Katrínu Christ
 þegar dauð ég er og ligg í gröf
 og beinin í moldinni eyðast;
 Minnstu mín þegar þetta þú sérð
 eða ég mun gleymast.
 Grasið er grænt, rósin rauð
 hér er nafn mitt þegar ég er dauð. V

Það er áhugavert að fljótleg leit á netinu leiðir í ljós að sami hluti af þessu hnoði („Grasið er grænt, rósin rauð, hér er nafn mitt þegar ég er dauð“) var einnig ritaður árið 1877 í biblíu þrettán ára unglings frá Simcoe sýslu í Kanada og í þýska biblíu Amish-

V „This is the likeness of Catherine Christ / When I am dead and in my grave / And when my bones are rotten / Remember me When this you see or I shall be forgotten. / The grass is green The rose is red / here is my name when I am dead.“

manns í Pennsylvaníu árið 1882. Með öðrum orðum þá var það algeng venja á þessum slóðum að skrifa þessa ákveðnu hendingu, hún er höfð yfir aftur og aftur alla nitjándu öldina sem bæn til framtíðarinnar um að „Minnast mín, þegar þetta þú sérð“.

Þær aðferðir sem ég hef lýst persónugera það sem annars væri algjörlega fyrirfram skipulögð og markaðsaðlöguð minjagripaverslun. Í þeim er ljósmyndun notuð, iðnaðartækni sem getur framleitt endalausar raðir af nákvæmum eftirmyndum, til að gera eina af þessum eftirmyndum einstaka og engri annarri líka. Og samt sem áður eru þessar persónulegu aðferðir í sjálfu sér alþýðlegar – venjulegar, algengar, dæmigerðar, endurteknar aftur og aftur, eru alls staðar til. Afleiðingin er sú að ljósmyndirnar sem verða til á þennan hátt eru ekki óvenjulegar, né heldur er þeim ætlað að vera það. Ég hefði einmitt getað skoðað þúsund önnur dæmi og dregið af þeim sömu ályktanir og af þeim dæmum sem ég hef rætt um hér. Þær eru gerðar til að vera öðruvísi en einnig líka eins og allar hinar, þessar blendingsljósmyndir bjóða okkur að deila almennum ánægjuenum svo og sorgarefnum borgarlegs fjölskyldulífs. En þær benda líka á glufur, hindranir og þversagnir þessa lífs. Þessir ljósmynda-minningargripir verða til í spennunni milli samfélagslegrar hlýðni og þrár einstaklingsins, í bilinu á milli sjálfsmýndar samfélagsins og sjálfsmýndar einstaklingsins, og raska meintri einsleitni „venjulegs“ lífs (og þar með einnig meintri einsleitni ljósmyndunarinnar).

Og þá er ég aftur kominn að meginröksemd minni. Ég hóf mál mitt á að segja að þörf væri á annars konar nálgun þegar saga ljósmyndunar væri sögð. Með því að skoða aðeins eitt atriði stuttlega, þ.e. endurprentunareðli ljósmyndarinnar, hélt ég því fram að sú nálgun sem listasagan hefur lagt til sé einfaldlega ekki fullnægjandi þegar kemur að sérkennum ljósmyndunarinnar og félagslegu og menningarlegu hagkerfi hennar. Ég hef síðan sýnt nokkur dæmi um alþýðlegar ljósmyndahefðir sem snúast um minningar, í þeim tilgangi að rissa upp annan möguleika á sagnfræðilegu líkani.

Og hvaða eiginleika hefur þetta líkan?

Eins og þið hafið tekið eftir þá fjallar sýning mín ekki um ljósmyndun í heild sinni heldur um samband ljósmyndunar við eitt ákveðið efni – birtingu hennar á ósjálfráðri minningu. Næstum hvaða ljósmynd sem er hefði hugsanlega getað orðið umfjöllunarefni í frásögn minni og því þarf að rökstyðja hvert atriði sem um er fjallað

út frá sambandi þess við þetta ákveðna efni. Sagnfræðileg frásögn mín verður því óhjákvæmilega að rökfærslu um ljósmyndun fremur en þurr geymslustaður fyrir sjálfgefin meistaraverk sem þegar eiga sæti á hefðarbekknunum.

Þessi áhersla á minningu færir líka sögulega áherslu frá höfundum ljósmyndanna til eigenda þeirra; sýningin ber því fram upphaf á sögu á viðtöku ljósmynda; ekki viðtöku gagnrýnenda eða listamanna heldur venjulegs fólks sem notaði þær og fann merkingu í þeim. Með því að hverfa frá linulegri frásagnarformgerð og gildismati þeirrar ljósmyndasögu sem þegar er til, þá fæst *Forget Me Not* við alla sögu miðilsins samtímis og sem hluta af þessari sömu sögu. Skipan eftir hefðbundinni tímaröð er hafnað, og fremur kosið að athuga klasa af ákveðnum aðferðum sem fengnar eru frá 19. og 20. öld. Dæmi um listræn vinnubrögð er reyndar tekið með (prent eftir Julia Margaret Cameron) en vegna þess að áherslan er á persónuleg viðbrögð við ljósmyndum, þá komast venjulegar, alþýðlegar ljósmyndahefðir í ráðandi stöðu í þeirri ljósmyndasögu sem hér er birt. Þannig fá verk af jaðri sögunnar tækifæri til að komast fram í sviðsljósið.

Áherslan á alþýðlegar ljósmyndahefðir þýðir, auk annars, að athyglinni er beint að fánýti sögulegrar frásagnar sem byggir á frumleika, meistaraverkum, stíl, áhrifum, tímaröð o.s.frv. Nærvera þeirra þrýstir á að það sé viðurkennt í sögu minni að sú skilgreining á eigindum ljósmyndunar sem byggir á hugmyndum um hreinleika, geti einfaldlega ekki verið fullnægjandi fyrir gríðarlegan fjölbreytileika þeirra ljósmynda sem gerðar hafa verið síðustu tvö hundruð árin. Í mörgum af þessum alþýðlegum hefðum koma fram athugasemdir um þeirra eigin ljósmyndir, sem flækir og jafnvel margfaldar hugsanlegar merkingar þeirra. Með öðrum orðum, þessir gripir eru í sjálfu sér gagnrýnar athugasemdir um ljósmyndun. Það væri því skynsamlegt að veita þeim nákvæma athygli.

Annað sem fylgir alþýðlegu ljósmyndahefðunum; þær krefjast þess af okkur að við ræðum um hverja og eina einstaka ljósmynd á þann hátt sem tjáir í raun og veru sérkennandi efnisleg einkenni þeirra. Með því að líta á hverja ljósmynd sem lýsingarathöfn einstaklingsins, þá knýr athugun á alþýðlegum hefðum á um að í sagnfræði okkar sé að minnsta kosti möguleikinn á mismun viðurkenndur, möguleikinn á því að ljósmyndun sé ekki eitt fyrirbæri; að það séu margar ljósmyndir. Ef sagnfræðin

er frelsuð frá þröngri áherslu á nýjungar og því hver er fyrstur í röðinni, þá mun hún í staðinn takast á við ljósmyndun út frá líkingu og mismun (þeirri menningarlegu hagfræði sem knúði gerð svo margra af þessum ímyndum fyrir það fyrsta). Mannamyndir á Indlandi og í Bandaríkjunum líta ef til vill eins út, lúta sömu hefðum um uppstillingu og svo framvegis, en það þýðir ekki endilega að þær merki hið sama. Sagnfræði okkar verður að fylgja þessum möguleika eftir af krafti og skoða ljósmyndahefðir og -aðferðir um allan heim og ekki einungis í Bandaríkjunum og Evrópu. Í þessu erindi mínu hefur til dæmis verið fjallað um ljósmyndir frá Bandaríkjunum, Englandi, Þýskalandi, Indlandi, Kanada, Ástralíu, Nýja-Sjálandi, Japan, Íslandi og Brasilíu án mikillar áreynslu. Út frá þessum grunni getur ljósmyndasaga okkar loksins horfið frá þeirri tilraun til að veita heildarmynd (ómöguleg og ef til vill jafnvel hættuleg tilraun ef út í það er farið) og þess í stað stefnt að því að vera einfaldlega *lýsandi*.

Þó að það vilji svo til að ég gefi alþýðlegum hefðum forgang í þessu tilfelli þá vil ég taka skýrt fram að ég er ekki að segja að það að bæta þeim við inn í þá ljósmyndasögu sem þegar er til, sé í sjálfu sér mjög róttækt skref. Nei, það sem ég er að segja er að við verðum að þróa, ekki sagnfræði alþýðlegra ljósmynda, heldur „alþýðlega“ leið til að semja söguna.³⁰ Við verðum að þróa leið til að takast á við ljósmyndun sem líkri eftir hennar eigin veru, leið sem viðurkennir fremur en bælir niður eiginleika ljósmyndunar og sérkenni. Og við verðum einnig að finna leið til að láta sagnfræði okkar tala „alþýðumálið“, tala beint til áheyrenda sinna, fá þá með í samræður, leyfa þeim að véfengja ályktanir okkar, hreyfa við þeim sem hugsuðum, bjóða þeim að koma fram með sína eigin sögu.

Ég lýk þessu með því að snúa mér að gripunum sjálfum. Þessar ljósmyndir voru til sýnis í stofum og forstofum eða sem skreyting utandyra og áttu sinn stað í hinu óljósa rými milli félagslegra sviða einkalífsins og hinnar opinberu tilveru. Þær áttu með öðrum orðum að vinna sitt starf aftur og aftur og sjást af bæði þeim nánustu og svo til ókunnugum. Þær eru óljósar í fleiri merkingum að auki. Ljósmyndun snýst venjulega um að gera hluti sýnilega, en þessar margbrotnu myndir eru ekki síður helgaðar því að vekja upp hið ósýnilega – sambönd, tilfinningar, minningar. Þær sýna hversu stutt er á milli lífs og dauða og reyna, gegn allri almenndri skynsemi, að nota annað til að afneita endanleika hins. Því er endanlegt takmark þeirra ekkert annað en ódauðleikinn. Því eins

og við höfum séð, þá er markmið þessara gripa að bæta hæfileika ljósmyndarinnar til að kalla fram minningar og þar með vinna á móti staðreyndinni um dauðann (eða staðgengils hans, fjarverunnar).

Minningin, draugur fortíðarinnar, er sífellt vakin upp, vakin aftur til lífsins eins og afar raunverulegur hluti nútíðarinnar. Með því að flytja okkur fram og til baka milli fortíðar og nútíðar, hægja á skynjunum okkar og draga þær þannig fram, eða hraða okkur fram til fyrirmyndarframtíðar, þá eru þessir ljósmyndagripir í raun og veru tímavélar. Með því að spila með skilningarvit okkar og tímaskyn, erum við beðin um að minnst þessara persóna sem þeir eru tileinkaðir, eins og þær séu enn á lífi, ennþá hér. Jafnvel í dag getum við ekki annað en haft samúð með þessum persónum og með þeim sem einu sinni syrgðu þær.

En þannig erum við einnig knúin til að hugsa gagnrýnið um eðli minningarinnar sjálfar. Því þessir gripir breyta minningu í flókið samspil þátta svo ekki er lengur hægt að greina á milli hins náttúrulega og hins menningarlega; hver minnisreynsla verður til sem tilfinningaleg skipti milli ímyndaheildar sem vekur upp kenndir og áhorfanda sem þegar er móttækilegur. Minning, með orðum Roland Barthes, er í stöðu brellu og raunveruleika, einhvers sem er skynjað, fundið upp og varpað fram, allt á sama tíma: „hvort sem hún er kveikt eða ekki, þá er hún viðbót: hún er það sem ég bæti við ljósmyndina og það sem er samt sem áður þegar til staðar.“³¹

Í þessum aðstæðum er persónan, sem man, ekki síður afleiðing verksins en sú persóna sem minnst er. Með öðrum orðum, minnið verkar í báðar áttir. Og reyndar hlýtur það að minnst einhverrar persónu að snúast algjörlega um afstöðu manns sjálfs, um staðfestingu á manns eigin stað í tíma og rúmi, um að finna sér stað innan félagslegra sambanda og jafnvel sögulegum. Það er ekkert skritið að við fyllum umhverfi okkar með minningargripum og sérstaklega ljósmyndum. Þær styrkja stöðugt skilning okkar á því hver við erum í raun og veru, á okkur sjálfum. Það þýðir þó alls ekki að þetta sé einfalt ferli. Í dæmunum um blendingsljósmyndirnar er gert ráð fyrir að vera einstaklingsins sé ekki stöðug og óháð heldur lifandi sameiginlegt verkefni, sífellt ferli þess að verða. Þessum ljósmyndum er umbreytt í flókin form sem helguð eru endurminningardýrkun, og þær óska eftir því að við gefum eitthvað smáræði af okkur sjálfum til að þær geti uppfyllt hlutverk sitt á viðunandi hátt. Þær krefjast þess að við

beinum okkar eigin líkama að að efnishlutum þeirra, en líka persónulegum endurminningum okkar, vonum og ótta: óttanum um gang tímans, um dauðann, um að aðeins sé munað eftir okkur sem sögu – og það sem kviðvænlegast er – að alls ekki sé munað eftir okkur.

Því miður hafa það einmitt orðið örlög næstum allra persónanna á þessum minningarljósmyndum; líkt og „MR“ þá eru þær að mestu leyti ókunnugar okkur í dag. Þessar ljósmyndir eru sögulegir munir sem eiga heima í nútíðinni, en þær eru ekki fulltrúar fyrir persónur sínar eða viðföng heldur vofu ómögulegrar þrá: þrá til að muna (og vera minnst). Það er þessi þrá, og sú skapandi viðleitni sem eytt er í hennar þágu, sem hlýtur að vera rötin að því hversu sérstök og sterk áhrif þær hafa á okkur í dag. Því umfram allt minna þær okkur á, að líkt og framsetning sögunnar, þá snýst viðhald minningarinnar ekki svo mikið um það að minnst fortíðarinnar: heldur alltaf um hvað skiptir okkur máli í nútíðinni og hverjir draumar okkar eru um framtíðina. Það snýst um það að standa hér og nú og horfa fram til hræðilegrar, ímyndaðrar og tómrar framtíðar þar sem við sjálf höfum gleymst.

Tilvísanir:

- 1 Beaumont Newhall, *Photography: A Short Critical History* (New York: Museum of Modern Art, 1938). Þessi bók var byggð á sýningarskrá frá árinu á undan. Um forsögu þessarar útgáfu má sjá í Allison Bertrand, „Beaumont Newhall's 'Photography 1839-1937': Making History," *History of Photography*, 21: 2 (Summer 1997), 137-146.
- 2 Vegna þrýstings frá útgefanda breytti Newhall titlinum á bók sinni frá 1938 í „The History of Photography“ þegar hann skrifaði endurskoðaða útgáfu hennar sem kom út árið 1949. Sjá Beaumont Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present Day* (New York: Museum of Modern Art, 1949), 5-7. Sjá einnig Mary Warner Marien, „What Shall We Tell The Children?: Photography and its Text (Books),“ *Afterimage*, 13: 9 (April 1986), 4-7, og Christopher Phillips, 'The Judgement Seat of Photography' (1982), í A. Michelson et. al. ritstj., *October: The First Decade* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1987), 257-293.
- 3 Roland Barthes, „Rhetoric of the Image“ (1964), *Image-Music-Text* (New York: Hill and Wang, 1977), 44: „an anthropological revolution in man's history,” a „truly unprecedented type of consciousness.”
- 4 Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography* (New York: Hill and Wang, 1981), 88: „It is the advent of the Photograph, which divides the history of the world.”
- 5 Jean-Claude Lemagny, „Introduction”, í Jean-Claude Lemagny & André Rouillé ritstj., *A History of Photography: Social and Cultural Perspectives* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 9.
- 6 Sjá umfjöllun um slíkan formalisma hjá Abigail Solomon-Godeau, „Mandarin Modernism: „Photography Until Now”,“ *Art in America* (desember 1990), 140-149, 183.
- 7 Sjá til dæmis umfjöllun í Geoffrey Batchen, *Burning with Desire: The Conception of Photography* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1997), 4-21.
- 8 Michel Frizot ritstj., „Introduction”, *A New History of Photography* (Cologne: Könemann, 1998), 9-13: „that photographic history cannot be a chronological continuum arbitrarily attached to the medium and its technique. It can result only from taking into account that which is peculiar to photography.”
- 9 Sjá Geoffrey Batchen, „Photogenics” (1998), *Each Wild Idea: Writing, Photography, History* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2001), 146-162, 218-222.
- 10 John Szarkowski, *Ansel Adams at 100* (sýningarskrá, New York: Museum of Modern Art, 2003), án blaðsíðutals: „[Adams' later revisions] seem often to replace lyrical intensity with melodrama, and precision of feeling with extravagance...these late prints [are] the last testament of an artist whose view of the world and the future had darkened.”
- 11 Julian Cox og Colin Ford, ásamt Joanne Lukitsh og Philippa Wright, *Julia Margaret Cameron: The Complete Photographs* (Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, í samstarfi við The National Museum of Photography, Film & Television, Bradford, England, 2003), 226-227.
- 12 „Bak-skots” myndröðin í *Untitled* litprentunum eftir Sherman frá árinu 1980 var til dæmis prentuð í stærðinni 51 x 61 sm, „opnumyndirnar” frá 1981 voru sýndar í stærðinni 61 x 71 sm, myndröðin „bleiki sloppurinn” frá 1982 var prentuð í stærðinni 114 x 76 sm, „borgara-styrjaldarmyndirnar” frá 1991 voru 119 x 178 sm og „kynlífsmyndirnar” frá 1992 slógu allt út í stærðinni 190,5 x 152 sm.
- 13 Rosalind Krauss, *Cindy Sherman 1975-1993* (Rizzoli, 1994), 17: „[T]he condition of being a copy without an original.”
- 14 Meira um þetta efni í grein minni „Does Size Matter?”, *Camerawork: A Journal of Photographic Arts* 30: 2 (Haust/Vetur 2003), 6-9; „Does Size Matter?”, *Konsthistorisk tidskrift: Journal of Art History*, 72: 4 (Stokkhólmi, 2003), 250-255; „Does Size Matter?”, *Art Monthly Australia*, No. 166 (Canberra, desember 2003- febrúar 2004), 33-35.
- 15 Batchen, „Taking and Making,” *Each Wild Idea*, 82-106, 205-211.
- 16 Þessi ljósmynd er prentuð á kápu bókar Terry Bennett, *Early Japanese Images* (Rutland, Vermont & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Co., 1996).
- 17 Sýningin var í Van Gogh safninu í Amsterdam frá 26. mars til 6. júní 2004. Titill sýningarskrárinnar var *Forget Me Not: Photography and Remembrance* (sýningarskrá, Amsterdam: Van Gogh Museum & Princeton Architectural Press, 2004). Margar lýsingar í þessu erindi eru fengnar úr texta sýningarskrárinnar.
- 18 Oliver Wendell Holmes, 'The Stereoscope and the Stereograph,' *The Atlantic Monthly*, 3 (júní 1859), 728-48, tilvitnun í Beaumont Newhall ritstj., *Photography: Essays Et Images* (New York: Museum of Modern Art, 1980), 59, 60-61: „[Kodak] enables the fortunate possessor to go back by the light of his own fireside to scenes which would otherwise fade from memory and be lost.”
Um tilraunir Kodak til að tengja ljósmyndun við minningu, sjá James E. Paster, „Advertising Immortality by Kodak,” *History of Photography*, 16: 2 (Sumar 1992), 135-140, og Nancy Martha West, *Kodak and the Lens of Nostalgia* (Charlottesville: University Press of Virginia, 2000).
- 19 Barthes, *Camera Lucida*, 91: „not only is the Photograph never, in essence, a memory ... but it actually blocks memory, quickly becomes a counter-memory.”
- 20 Þessi kabinet-mynd er prentuð í bók Ingu Láru Baldvinsdóttur, *Ljósmyndarar á Íslandi 1845-1945* (Reykjavík: JPV útgáfa, 2001), 141.
- 21 Judith Mara Gutman, *Through Indian Eyes: 19th and early 20th Century Photography from India* (New York: Oxford University Press og International Center of Photography, 1982), 108-115.
- 22 Milan Kundera, *Slowness* (Perennial, 1995), 39. „The degree of slowness is directly proportional to the intensity of memory; the degree of speed is directly proportional to the intensity of forgetting.” Tilvitnunin er hér í íslenskri þýðingu Friðriks Rafnssonar frá árinu 1995 (Milan Kundera, *Með hæð. Mál og Menning* 1995, 36).

- 23 Þessi ljósmynd er endurprentuð í Helen Ennis ritstj., *Mirror with a Memory: Photographic Portraiture in Australia* (Canberra: National Portrait Gallery, 2000), 48.
- 24 Sjá Stephen White, *The Photograph and the American Dream 1840-1940* (Amsterdam: Van Gogh Museum, 2001), 60.
- 25 Erin Garcia, „Nothing Could Be More Appropriate,” *Afterimage*, 29: 6 (May/June 2002), 14-15. „Made at a time when modernity and industrialisation threatened to wholly transform society, the pillow would have participated in a larger cultural negotiation of past and present ... Far from a straightforward fusing of (modern) photography with (traditional) quilting, the cyanotype illustrations on the quilted top of the Eastman House pillow blur the boundaries between old and new. In the pillow, distinctions between the machine-made and the hand-wrought are as conflated as the photograph and the fabric in which it is embedded.”
- 26 Þessi daguerreótýpa er prentuð í bók Matthew Isenbug, *American Daguerreotypes from the Matthew R. Isenbug Collection* (New Haven: Yale University Art Gallery, 1989), 77.
- 27 Batchen vitnar í enska þýðingu á riti Roland Barthes, *Mythologies*, í þýð. Annette Lavers (London: Paladin, 1973), 90. „Touch is the most demystifying of all senses, unlike sight, which is the most magical.”
- 28 Þessi mynd er endurprentuð í bók Daile Kaplan, *Pop Photographica: Photography's Objects in Everyday Life 1842-1969* (Toronto: Art Gallery of Ontario, 2003), mynd 63.
- 29 Barthes, *Camera Lucida*, 115: „the chafed reality”.
- 30 Sjá meira um þennan möguleika í Batchen, „Vernacular Photographies,” *Each Wild Idea*, 56-80, 199-204.
- 31 Barthes, *Camera Lucida*, 55: „whether or not it is triggered, it is an addition: it is what I add to the photograph and *what is nonetheless already there.*”

Um sjóðinn

Minningarsjóður Ásu Guðmundsdóttur Wright var stofnaður árið 1968. Hann er í vörslu Þjóðminjasafns Íslands og skal standa straum af heimsóknum erlendra fræðimanna, er boðnir eru samkvæmt settum reglum til að flytja fræðilega fyrirlestra á vegum Þjóðminjasafnsins. Sjóðinn gaf frú Ása til minningar um eftirtalda ættingja og vandamenn sína:

Foreldra hennar Arndísi Jónsdóttur háyfirdómara Péturssonar (1857 – 1936) og Guðmund Guðmundsson lækni (1853 – 1946).

Mann hennar Henry Newcome Wright, LL.D., F.R.G.S., F.L.S., F.R.A.S. (1884 – 1955). Systkini hennar Sturlu Guðmundsson (1883 – 1910), Sigþrúði Guðmundsdóttur (1884 – 1905) og Þóru Guðmundsdóttur Hermannsson (1888 – 1918). Móðursystur hennar Þóru Jónsdóttur (1858 – 1947) og Jón Magnússon forsætisráðherra (1859 – 1926). Móðurbræður hennar Friðrik Jónsson, cand. theol. (1860 – 1938) og Sturlu Jónsson kaupmann (1861 – 1947).

Stjórn sjóðsins skipa: Margrét Hallgrímsdóttir þjóðminjavörður, dr. Sturla Friðriksson og dr. Jónas Kristjánsson.

Útgefnir fyrirlestrar Minningarsjóðs Ásu G. Wright

Christie, Hákan. *Stavkirkene i bygningshistorisk sammenhang*. (nr. 1, 1970).

Nielsen, Viggo. *Oversigt over nordiske lovregler om værn af vore omgivelser*. (nr. 2-3, 1975).

Fenton, Alexander. *Continuity and change in the building tradition of Northern Scotland*. (nr. 4, 1979).

Blindheim, Charlotte. *Handelsproblemer i Norsk vikingtid*. (nr. 5-6, 1984).

Mageröy, Ellen Marie. *Islandske drikkehorn med middelalderskurd*. (nr. 7, 1987).

Santaholma, Kaija. *Conservation of Finland's architectural heritage*. (nr. 8, 1991).

Ingrid U, Olsson. *Kol-14 datering: metoden och diskussion av speciella problem med isländska prov och redovisning av två serier dateringar av arkeologiskt material*. (nr. 9, 1997).

Joensen, Jóan Pauli. *Nordisk Etnologi og Bryllup på Færøerne*. (nr. 10, 2004).

Þjóðminjasafn Íslands



13 700 528

