Fotografiers materialitet: Bilders betydning for forestillinger om samisk kulturell fremmedhet

Cathrine Baglo

Universitetet i Tromsø
cathrine.baglo@uit.no

Abstract
This paper examines the importance of photography and photographic practices for notions of Sami cultural otherness since the late nineteenth and early twentieth centuries. Making the last decades' photo-critical theory the point of departure, the author identifies many of the social and political effects of photography these theorists have contributed to. However, critical remarks are made regarding their emphasis of photography as an objectifying technology. Instead, other and more emancipatory ways of understanding photography and cultural otherness are introduced than the ideologically interpretative.

Keywords
- *photography*
- *materiality*
- *sami*
- *objectifying technology*
- *emancipatory potential*

Fotografiets tilkomst og materialisering
Fotografiets tilkomst i første del av 1800-tallet, og mulighetene for reproduksjon og materialisering som dette mediet etter hvert åpnet for, resulterte i helt nye måter å erfare og forestille seg verden og menneskelig mangfold på. Særlig har utviklinga av den papirbaserte våtplateteknikken på 1850-tallet, som tillot at man kunne kopiere en uavgrenset mengde bilder fra negativet, og André Disdéris nye og billige fotografiske format fra 1854, *visittkortportrettet*, blitt framholdt som betydningsfulle for en bildepraksis hvor portrettfotografiet lenge dominerte (se Poole 1997, Larsen og Lien 2007 m.fl.). Et annet populært portrettformat var det litt større *kabinettkortet* som tilkom rundt 1870, og da postkortet litt seinere kom i produksjon, ble den vestlige verden vitne til en spredning av fotografiske representasjoner man tidligere ikke hadde sett maken til. Omveltningene dette medførte skulle lede den tyske kritikeren og filosofen Walter Benjamin til å betegne moderniteten som "den mekaniske reproduksjonens tidsalder" (Benjamin 1936).

I løpet av de siste tiårene har det vokst fram en generasjon av forskere som har hatt, og har, som prosjekt å undersøke og kartlegge fotografiets ulike funksjoner og

virkemåter i samfunnet (se blant andre Sekula 1986, Tagg 1988, Edwards 1992, 2001, Poole 1997, Edwards og Hart 2004, Morton og Edwards 2010 m.fl.). Felles for dem er en kritikk av ideen om fotografiet som et "avtrykk" av virkeligheten. I stedet har man vektlagt de sosiale prosessene bilder inngår i, og de etiske, politiske, estetiske og epistemologiske implikasjonene av disse. Flere av disse forskerne har påpekt betydningen av bildets rolle som ideologisk og politisk teknologi, hvordan fotografier og fotografiske praksiser har bidratt til å naturalisere, stereotypisere og objektivere sosiale og kulturelle ulikheter i samfunnet (Sekula 1986, Tagg 1988, Poole 1997). Dette perspektivet knyttes i første rekke til Michel Foucault og hans teorier om makt og disiplinerende praksiser (Foucault 1973, 1977, 1980). Et av Foucaults viktigste bidrag til samfunnsteoriene var å vise hvordan ulike kunnskapssystemer og utøvelse av makt forankres i materielle, visuelle og normaliserende teknologier som fikserer bestemte kategorier og normer slik at disse oppfattes som "sanne". Særlig skulle Foucaults teorier bli anvendt i arbeider om det kolonialistiske og antropologiske fotografiet, hvor også Edward Saids bok *Orientalisme* (1978) har spilt en sentral rolle (Pinney 2006:135–136).

I artikkelen vil jeg ta utgangspunkt i denne fotokritiske litteraturen ved å vise hvordan antropologiske bilder – både vitenskapelige og kommersielle – har fått betydning for forestillinger om, og stereotypisering av, kulturell fremmedhet. Som eksempler vil jeg bruke fotografier som har tilkommet i forbindelse med såkalte "levende utstillinger" av samer i Europa og Amerika i siste del av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet.[1] Disse utstillingene fant sted i dyrehager og forlystelsessentra, men også på verdensutstillinger, museer og andre steder hvor de opptrådte med sitt hverdagsliv i realistisk iscenesatte omgivelser. Jeg vil videre knytte noen kritiske kommentarer til denne tilnærmingen gjennom å presentere fotografier og teorier som åpner for andre måter å betrakte kulturell fremmedhet på enn den ideologisk fortolkende. Til sist vil jeg kort diskutere fotografiets materialitet gjennom å plassere den innafor en bredere "ting-teoretisk vending".

Fotografiet som objektiverende teknologi og disiplinerende praksis

Det antropologiske fotografiet er blitt gjort til gjenstand for inngående studier i den fotokritiske forskninga, og med gode grunner. Særlig har den britiske historikeren og visuel antropolog Elizabeth Edwards (1992) bidratt til å sette fokus på fotografiers betydning som dokumentasjon i antropologisk forskning (herunder også etnografisk og kriminologisk forskning) i siste del av 1800-tallet. Selv om etnografi og antropologi ble betraktet som ulike fagfelt på denne tiden, delte de i betydelig grad en biologisk forståelse av mennesket hvor kulturell og sosial ulikhet ble forstått som innskrevet i den menneskelige kropp. Den samme forståelsen gjorde seg gjeldende i fotografiske portretter. Fysisk framtoning, som for eksempel kroppsbygning, holdning, positur, ansiktsuttrykk og hår, ble lenge forstått som nøkkelen til en indre essens som kunne avkodes og fortolkes. Mens antropologens fremste oppgave var å dokumentere fysiske trekk man anså som rasetypiske, var det etnografens oppgave å dokumentere typiske skikker. På grunn av sin antatte evne til å registrere fakta objektivt, ble fotografiet et betrodd virkemiddel i begge disse oppgavene (se for eksempel Zimmerman 2001: 399).

Et fotografi av fire unge samer fra Malå som reiste rundt på utstillinger i Europa årene 1876–1878, kan bidra til å eksemplifisere bruken av bilder som objektiverende

teknologi (Fig.1). Bildet er tatt i forbindelse med en fysisk antropologisk undersøkelse ledsaget av et foredrag som ble holdt av antropologiforeninga og naturforskernes selskap ved universitetet i Freiburg, og hvor altså samene selv var til stede. Bildet er et lystrykk av portretter i visittkortformat og inneholder mange av elementene som kom til å karakterisere framstillinger av kulturell fremmedhet i denne perioden. I henhold til samtidas rasediskurser ble folkenes fysiske framtoning ansett for å gi en selvforklarende leksjon i historie og biologi. Ifølge foredragsholderen, Alexander Ecker, levnet samenes blotte tilstedeværelse liten tvil om deres framtidsutsikter: I kraft av sitt "eiendommelige inntrykk" utgjorde de en slags menneskelig ruin, en levning av et tidligere tallrikt folk som om ikke lenge ville slutte å eksistere. Dette vistes, ifølge Ecker, ved at samene i Freiburg til tross for sin unge alder framsto som gamle og rynkete. Ansiktet til tjue år gamle Nilla ble beskrevet som nokså "innhult", tjuefire år gamle Kaisa var "allerede ganske matroneaktig", mens "lite syntes av ungdommens friskhet" i Puctus' fysiognomi (Ecker 1878). Deres ruinering som folk, var innskrevet i deres fysiognomiske forfall. Portrettene av dem kan langt på vei forstås som en iscenesettelse av dette synet. Portrettene, som er et utsnitt i oval form fra brystet og opp, er sterkt standardiserte og viser fire unge, til dels alvorlige ansikter. Samenes fornavn (eller artistnavn i anledning utstillingen), alder og kroppshøyde er oppgitt i en tabell under bildet. I henhold til den samme tabellen var den yngste deltakeren 17 år – egentlig var han 12 eller 13 (Manker 1939: 210). Like lemfeldig har man vært i forhold til samenes geografiske opprinnelse som feilaktig er oppgitt, ikke til Malå i Sverige, men til Vardø i Norge.

På tross av identifiseringa av personene på dette bildet, var enkeltindividet, og tilhørighet utover den rasemessige eller kulturelle, som regel uinteressant i antropologiske framstillinger av kulturell fremmedhet. Det antropologiske perspektivet innebar en abstraksjon der man skulle se bakenfor individuelle trekk og søke kollektive likheter. Et viktig nyskapende arbeid i forhold til bilders betydning for forestillinger om kulturell fremmedhet var Deborah Pooles studie av antropologisk fotografering i Peru (1997). Her viste hun inngående hvordan forestillinger om rase ble konkretisert og gitt innhold gjennom antropologiske fotografier. Viktig i den



Fig. 1. "Nilla", "Puctus", "Kaisa" og "Ippa". Samer fra Malå i Tyskland 1877. Kilde: Ecker 1878.

sammenheng var stilistisk ensartethet og standardiserte positurer. Det antropologiske portrettet skulle helst tas på samme avstand og med standardisert kamera og fokuseringslengde. Som Poole har påpekt, hadde dette en virkningsfull, men ikke nødvendigvis tilsiktet, effekt. Stilistisk ensartethet og standardisering bidro til å viske ut individuell variasjon. Rekkene av bilder synes å smelte sammen i én type, som om denne virkelig fantes (Poole 1997:120). Selv om altså personlige opplysninger til en viss grad er inkludert i fotografiene av samene fra Malå, framstår individene i det antropologiske portrettet i all hovedsak som anonyme og historieløse. Hensikten med bildene fra Freiburg har først og fremst vært å fange det som Ecker omtalte som samenes særegne fysiognomi, og følgelig avkode den moralske og psykologiske folkekarakteren på grunnlag av den fysiske framtoninga. Hodeplagget er fjernet hos alle fire, trolig ikke bare for å vise hodeformen. Alle har også langt, og til dels bustete hår. Langt hår hos menn ble gjerne betraktet som et kjennetegn på primitivitet.

Et fotografi som har mange fellestrekk med det foregående, men som i tillegg kan bidra til å utdype bruken og betydningen de har akkumulert gjennom å bli spredt i tid og rom, er bildet av en gruppe samer fra Kautokeino og Karasjok som dyrehageinnehaver Carl Hagenbeck hadde engasjert til utstillinger i Tyskland og Frankrike i 1878–1879 (Fig.2).

Bildet består av studioportretter i visittkortformat, og er tatt under et opphold i Berlin hvor gruppen ble undersøkt av Berlins selskap for antropologi, etnologi og forhistorie som også satte sin faste fotograf, Carl Günther, til å portrettere dem. I eksemplet som vises, er portrettene montert opp på en plansje som bærer påskriften ”Lappland”. Øverst i høyre hjørne har noen skrevet for hånd på tysk: ”Samer som ble vist fram i Tyskland i 1879”. Noen av portrettene er tatt i halvfigur, andre i helfigur hvor personen er passivt oppstilt i samme positur. Alle bilder, unntatt ett, er tatt skrått fra siden og har trolig igjen sammenheng med at ansiktets profil i størst grad skulle vises selv om bildet ellers er tatt forfra. Den kollektive identiteten underbygges ved fraværet av egennavn. I stedet er det et nummer under hvert bilde som mest sannsynlig kan knyttes til et arkiv, trolig også til den fysisk antropologiske undersøkelsen. Bildene faller samtidig inn under kategorien etnografiske bilder hvor samenes drakt har vært vesentlig. Et sentralt trekk ved etnografiske bilder var at de ble arrangert rundt positurer, aktiviteter eller sammen med rekvisitter og iført klær som ble betraktet som talende for kulturen avbildet. Det er for eksempel neppe tilfeldig at alle personene på bildet er iført pesk av reinsskinn framfor kofte av stampet vadmel (som igjen var laget av saueull), eller maskinelt produsert klede som ellers ville vært alternativet. Det samme var som vist, tilfellet på fotografiet av samene fra Malå. Skinnklær konnoterte den opprinnelige og naturlige tilstanden.

Til tross for vektleggingen av drakt er det likevel ingen tvil om at plansjen er tenkt som en eksemplifisering av ”lappiske typer” og har trolig inngått i undervisningssammenheng på forklarende og autentifiserende vis som nettopp det. Den samme gruppa ble for øvrig seinere beskyldt for å være uekte, de var for lyse i håret (Baglo 2011: 205). Autentiske samer skulle ha mørkt hår, ifølge raseforskerne. At fotografiske portretter ble innordnet i slike sosiokulturelt bekreftende og legitimerende sammenhenger som denne plansjen kan sees som et uttrykk for, er grundig dokumentert av Allan Sekula i artikkelen *The Body and the Archive* fra 1986. Det forhold at bildene av en inuittisk familie som befant seg i Tyskland i samme ærend, er blitt montert til venstre på plansjen, vitner



Fig. 2. Samer fra Karasjok og Kautokeino fotografert i Berlin 1879. Kilde: bpk/Museum Europäischer Kulturen/SMB/Carl Günther.

også om betydningen sammenligningen spilte for plasseringen av de ulike antropologiske typene i det rasemessige hierarkiet. I denne perioden ble samer på utstilling i Europa gjennomgående sammenlignet med inuitter som mange mente tilhørte samme (mongolske) rase. Inuittene er også typisk portrettert i profil for å vise formen på hode, nese, kjeve og øyehule som alle ble oppfattet som sentrale indikatorer på kulturell utvikling og rasemessig tilhørighet.

Men Günther tok også andre bilder av gruppen som i større grad slutter seg til det som ble kalt den antropometriske metode. Til grunn for denne metoden lå forestillinga om at enhver analyse av kulturell og sosial forskjellighet måtte underlegges målinger av menneskekroppen. I løpet av 1850- og 1860-tallet ble det fra ulike hold tatt initiativ til å utvikle det som antropologen Thomas Henry Huxley omtalte som "fotometriske instruksjoner" (Spencer 1992:101). De fysiske antropologene anbefalte at det antropologiske objektet ble fotografert nakent og i etablerte antropometriske positurer slik at det kunne sammenlignes med bilder av andre antatt rasetypiske individer. Til dette formål ble det blant annet oppfunnet et standardisert rutenett som man kunne fotografere mot, og som følgelig gjorde det mulig å utføre enda flere målinger i etterkant. I tråd med idealet om naturlig nakenhet fotograferte Günther en av mennene i gruppen fra Karasjok og Kautokeino uten klær, mens en annen ble fotografert iført lendeklede (Fig. 3).

Figuren viser en reproduksjon av sistnevnte bilde benevnt som "Lappländer, brünetter" i Carl Stratz' bok *Menneskehetens naturhistorie* fra 1904, altså nærmere tretti år etter den samiske gruppas opphold i Tyskland. Den rasetypologiske merkelappen skjuler identiteten til Jon Josefsen Porsanger, lederen for utstillingsgruppa. Selv om det ikke framgår av figuren, ble



Fig. 3. "Lappländer, brünetter" (Jon Josefsen Porsanger som også er avbildet øverst til venstre på bildet fra 1879). Kilde: Stratz 1904.

fotografier av Josefsen Porsanger gjengitt både forfra og i profil etter gjeldende regler. På bildet gjengitt her står Josefsen Porsanger rett opp og ned, nærmest uvirksom, i et bokstavlig talt utvisket og historieløst rom. Gulvet han har stått på og stolen han engang har hatt hånden sin på, er retusjert bort slik at den henger kunstig ut i rommet. Sammenligninga med bildet "Brünetter Oesterreicher" i samme bok er påfallende (Fig. 4).

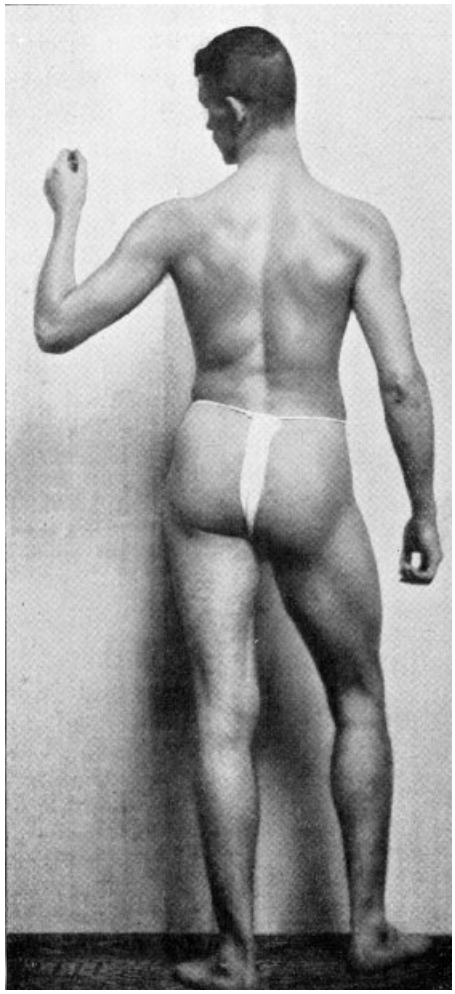


Fig. 4. "Brünetter Oesterreicher". Kilde: Stratz 1904.

Mens østerrikeren poserer aktivt i henhold til en klassisk skjønnhetstradisjon – kroppen er estetisert og satt i kontraposto – framstår Porsanger løsrevet i tid og rom. Som Said (1978) hevdet var nettopp kategoriseringen av ikke-vestlige folk som inaktive og passive et viktig strukturerende prinsipp i tekstlige framstillinger av dem. Bildet av Josefsen Porsanger kan forstås som et fotografisk uttrykk for det samme.

Men selv om antropologiske fotografier nådde et ikke ubetydelig publikum, har undersøkelser i seinere år vist at fotografiske framstillinger av kulturell fremmedhet i en populær sammenheng trolig har vært langt mer betydningsfulle for at bestemte forestillinger har fått fotfeste. Som Poole (1997) også viste, ble for eksempel anonyme "eksotiske" og "primitive typer" gjort til subjekt på mange visittkort produsert for det private underholdningsmarkedet. Slike portretter fungerte gjerne som minner eller suvenirer fra utstillinger, reiser eller andre hendelser, men var også ettertraktet som illustrasjoner i bøker og motiv på post- og brevkort. Et fotografi som har inngått i en slik populærvitenskapelig sammenheng, er bildet av en ukjent sørsamisk kvinne i salongbordboka *Portrait Types of the Midway Plaisance* (1894). Boka er et masseprodusert fotoalbum fra verdensutstillinga i Chicago 1893 og inneholder utelukkende bilder av ulike folkeslag som inngikk i utstillinger på underholdningsområdet "Midway Plaisance" (Fig. 5). Verdensutstillinga i Chicago skulle avsted-



Fig. 5. "Gunild Blodöxe". Portrait Types of the Midway Plaisance *(1894). Kilde: Chicago Historical Society.*

komme mer enn 600 slike bøker. I boka er kvinnen benevnt som Gunild Blodøxe, et i hvert fall delvis fiktivt navn som henspiller på en ytterst liberal tolkning av det islandske sagamaterialet. Teksten under bildet lyder blant annet som følger: "The mountain and forest Lapps are [..] the true representatives of the race. This Lady, who is not devoid of beauty according to our ideas, is also a beauty from her national standpoint, where a plump figure is considered the highest type of female beauty" (Fra *Portrait Types of the Midway Plaisance*,1894).

Det har heller ikke vært uvanlig at privat tilkomne bilder er blitt reprodusert som postkort. Mange av disse ligner på hverandre. Over hele verden fantes det fotostudio som tilbød bilder av fremmede folkeslag som langt på vei var skodd over samme lest både når det gjaldt positurer og komposisjon. I forhold til samer er det selvfølgelig først og fremst reindriftssamer – fjellapper – som har vært ettertraktet som motiv, slik det alltid var det reindriftsamiske livet som ble iscenesatt i de levende utstillingene. Reindriftssamene ble også ansett for å være de mest autentiske innafor den samme biologiske tankegangen. Ofte kan man snakke om ikoniske tradisjoner. Poole identifiserer for eksempel "luseplukkeren" som et motiv som er blitt uopphørlig reprodusert i avbildninger av peruanske indianere, men sikkert også av andre (1997: 122).

Fotografiets emansipatoriske potensial

Et fellestrekk ved analysene og eksemplene jeg har presentert hittil, er at fotografiet har tilbudt en visualiserende og disiplinerende teknologi som teorier om rase og kulturell utvikling har kunnet formes og formaliseres gjennom. Som jeg har vist, er det ingen tvil om at fotografier har virket til at bestemte forestillinger om kulturell fremmedhet er blitt oppfattet som reelle. Likevel er det grunn til å spørre seg om dette har forekommet så motstandløst som man gjerne har trodd. Som vi har sett på noen av fotografiene, kan man også spørre seg om de ikke selv viser denne motstanden. Selv om disse analysene har avdekket viktige forhold ved, og sosiale og politiske effekter av, fotografiet og den fotografiske praksis, kommer de til kort i å forklare kompleksiteten og ambivalensen som også har kjennetegnet det koloniale møtet. Rigiditeten i Saids analyse ble for eksempel utfordret av Homi Bhaba (1994) som hevdet at "Orientalismen" aldri var så rett fram vellykket som Said forestilte seg. Tvert om ble makten overalt gjort til gjenstand for forhandlinger og omformet slik at utkommet aldri var gitt. En som etter hvert har tatt innover seg dette perspektivet, er nettopp Elizabeth Edwards (2001). Edwards går så langt som å hevde at maktkritiske analyser har reprodusert bestemte bilder i så stor grad at disse har kommet til å skygge for bildenes egen historisitet. Bestemte bilder har blitt så betydningsbærende for bestemte maktrelasjoner, i dette tilfelle forholdet mellom antropologi og fotografi, at en nærmere forklaring på tilkomst, opphavsituasjon og historie blir overflødiggjort. "Signature images" er begrepet Edwards bruker om dette (2001: 131).

I løpet av mitt eget doktorgradsarbeid om levende utstillinger av samer og ikke-vestlige folkeslag på 1800-tallet og første del av 1900-tallet, var det raskt et bilde som pekte seg ut som betydningsbærende for denne virksomheten. Det vil si, det tok noen år og ganske mange gjensyn før jeg skjønte at det faktisk var det. Det tar heller ikke mange sekundene å finne det igjen på internett. Et søk på "igorot" og "dog-meat" gir raskt flere å velge mellom. Bildet er fra verdensutstillinga i Saint Louis i 1904 og viser en av de filippinske utstillingene, den populære igorott-landsbyen hvor hunde-

kjøtt ble fortært. Bildet har på mange måter blitt en slik signatur, et selvfølgelig vitnesbyrd om primitivitet, men også om den vestlige verdens utbytting av ikke vestlige folkeslag i form av nettopp levende utstillinger.

Et annet bilde som raskt kunne blitt en slik signatur, en fortetting eller selvfølgeliggjøring av min forståelse av de samiske deltakernes rolle i de levende utstillingene, er bildet av to samiske barn på en utstillingsturné i Danmark på 1930-tallet (Fig. 6).

Bildet er tatt av en ukjent fotograf og viser Per Danielsen og søsteren Inger fra Røros bak taugjerdet i Ålborg Dyrehage. Og det er kanskje nettopp taugjerdet rett over hodene deres med sine konnotasjoner til ufrivillighet og tvang som gjorde at jeg så tristhet i barnas ansiktsuttrykk og resignasjon i positurene til mennene som synes i bakgrunnen, og som i sum bidro til at bildet ble ondt å se på. Bildet kan med lethet leses som et vitnesbyrd om overgrep og utbytting. Men tauet var kanskje bare en tilfeldighet – en fotografens uheldige detalj som altfor lett fikk betydning gjennom det tilfang av lesninger som litteraturen om de levende utstillingene og den kritiske fototeorien hadde tilspilt meg?

For det *var* utvilsomt et asymmetrisk forhold mellom utstiller og utstilt, mellom "vestlig" og "ikke-vestlig" på de levende utstillingene. Og den stereotype og repressive formen for representasjon som vi sett eksempler på, var også dominerende for representasjonen av kulturell fremmedhet i samme periode. Likevel er det viktig å ikke å tape av syne den variasjonen som faktisk fantes, eller falle for fristelsen til å lese mer ut av bildet enn det kanskje er grunnlag for. I tillegg til flertydighet og ambivalens i flere av bildene som hittil er blitt vist, men ikke kommentert, finnes det også eksempler på andre samtidige blikk hvor oppmerksomheten og en empatisk respekt for den kulturelt fremmede like klart kommer til uttrykk. Det finnes også bilder, deriblant fra de levende utstillingene, som åpner for andre, mer frigjørende måter å snakke om kulturell fremmedhet på, og hvor fotografiet selv motsetter seg lettvinte tolkninger. Bildene så å si *unndrar seg* normert mening og stereotypifisering.



Fig. 6. Per Danielsen og søsteren Inger fra Røros i Ålborg dyrehage, 1934. Kilde: Privat.

I den sammenheng kan Roland Barthes' begreper om "studium" og "punctum" være nyttige analytiske redskap til to ulike måter å tilnærme seg fotografier på. Begrepene er hentet fra *Det lyse rommet* fra 1981, en av de mest innflytelsesrike bøkene innafor kritisk fototeori. Hos Barthes betegner "studium" den åpenbare meningen og innholdet i et fotografi, det vil si alt som tilhører historie og kultur, men også kunst. [o]rdet *studium* […] betyr […] konsentrasjon om noe", skriver han. "Det er gjennom dette studium", fortsetter han videre, at jeg interesserer meg for mange fotografier, enten ved at jeg oppfatter dem som politiske vitnesbyrd eller gledes av dem som gode historiske scener, for det er gjennom min kultur [denne konnotasjonen er til stede i ordet studium, presiserer han] at jeg blir deltagende i disse figurene, ansiktsuttrykkene, gestene, omgivelsene, handlingene" (Barthes 2001: 37–38).

Men fotografier som studium, vekker ingen interesse utover den rent informative,

hos Barthes. Til forskjell fra studium står opplevelsen av et fotografi som "punctum" utenfor fortolkningen ved ikke å være kulturelt betinget. Punctum hos Barthes innebærer en plutselig konfrontasjon med en uformidlet virkelighet, et bilde av noe som ikke lenger eksisterer, men som engang befant seg foran kameraets linse. Et eller annet tilfeldig "noe" i bildet bryter med en forutinntatt forståelse av det, virkeligheten punkteres og skaper en intens forandring i observatøren "som i et lynnedslag". "Et fotos punctum er denne tilfeldighet som treffer meg", skriver Barthes (2001: 63). Fotografiet som punctum avstedkommer en ufrivillig erindring som på mange måter ligger nært opp til Benjamins dialektiske bilde; hvor fortid og nåtid møtes, ikke i harmoni, men i en spenningsfylt konfrontasjon (Benjamin 1999). Som rester, skrot eller strandede minner fra en "annen fortid" kan det dialektiske bildet aktualisere det glemte og uønskede, det som ikke har fått plass i historiens framstilling. Det dialektiske bildet får følgelig en avgjørende og *helende* historisk misjon hos Benjamin. Det bringer tilbake det glemte i fortiden (Benjamin 1999: 473–76).

I løpet av arbeidet med doktorgradsavhandlinga ble jeg rammet av flere slike, mer eller mindre altomfattende, lynnedslag som etter hvert medførte at jeg måtte revurdere min forutinntatte oppfatning av bildet av Per og Inger bak taugjerdet som betydningsbærende for de levende utstillingene og den samiske deltakelsen på dem. Andre bilder som ga min forståelse motstand, var mange av portrettene antropologen Prins Roland Bonaparte tok av en sørsamisk utstillingsgruppe i Paris i 1889. I Bonapartes bilder kommer sympatien for den avbildede tydelig til uttrykk. Bildene minner i større grad enn andre antropologiske portretter om studioportretter hvor Bonaparte (nærmere bestemt hans assistent) har forsøkt å fange noe av personligheten til



Fig. 7. Paris 1889. Til venstre Anna Lisa Olsdatter Bull, til høyre trolig Maren Marie Kant. Foto: R. Bonaparte. Kilde: Delaport 2004.

vedkommende. På denne måten tilskrev han også de avbildede sørsamene noen av trekkene vanligvis assosiert med utviklede trekk. Et av Bonapartes fotografier fra Paris viser to unge jenter, seinere identifisert som Anna Lisa Olsdatter Bull, den andre er trolig Maren Marie Kant (Fig. 7).

Førstnevnte holder stolt en bok, sannsynligvis en salmebok eller en bibel, selve symbolet på sivilisasjon og dannelse, og ser nesten nedlatende på fotografen. Gjennom å blottstille seg selv for den andres granskende blikk åpner Bonaparte opp et rom for gjensidighet. Slike utvekslinger bekrefter ikke bare den avbildedes personlighet. Vedkommende blir også en aktiv deltaker i den fotografiske prosessen.

På et annet bilde av Bonaparte holder en mann, trolig Morten Kant, ei pipe mellom de kraftige nevene, mens kjedet til lommeuret slynger seg over brystet. Både



Fig. 8. Paris 1889. Trolig Morten Kant fra Røros. Foto: N. Inv.: PP0083011.01© 2012. Musée du quai Branly/Scala, Florence..

pipa og lommeuret kan sees som symboler på utvikling, kapital og borgerlighet som man lett kunne forestille seg at man ville ha fjernet, og i hvert fall ikke gitt en så fremtredende plass (Fig. 8).

Med pesken, sølvbeltet, bellingene, den staselige sørsamiske lua og det skarpe, nesten skulende blikket, gir han et mektig inntrykk. Dette betyr selvsagt ikke at Bonapartes bilder unndrar seg en lesning som studium. Som vi ser inneholder bildene elementer av romantisering, kanskje også eksotisk heroisme slik vi blant annet kjenner det fra Edward Curtis' berømte indianerbilder, og som for så vidt bildet "Gunild Blodöxe" (Fig. 5) også kan sees som uttrykk for. I forbindelse med arbeidet med avhandlinga utgjorde likevel Bonapartes bilder en viktig kontrast, en nyanserende påminnelse som, sett ut fra det totale tilfanget av antropologiske bilder av samer, hadde en "punkterende" eller "forstyrrende" effekt.

De siste bildene jeg skal presentere er alle de samiske utstillingsdeltakernes egne, tatt med enkelt utstyr. I så måte representerer bildene et innsideperspektiv som har gått tapt, men som selvfølgelig også har vært til stede i tidligere utstillinger med den forskjell at deltakerne selv ikke hadde teknologien til å dokumentere den. To av bildene har tilhørt Trygve Danielsen fra Røros som deltok på utstillinger i Europa sammen med sin familie som ung gutt. Bildene har blitt oppbevart i et album som jevnlig er blitt tatt fram for slekt og venner, slik også historien om de levende utstillingene har levd videre innafor familier og lokalmiljø, der de ellers har gått i den "store" historiens glemmebok.

Det første bildet (Fig. 9) viser Trygve selv i "sivil" for å bruke et slikt uttrykk, og bare dette bruddet med forventningen om hvordan en utstillingsdeltaker skulle kle seg, var nok til å forstyrre min forståelse av de levende utstillingene første gang jeg så det. Tidligere hadde jeg bare sett bilder fra selve utstillingsopptredenen og da var selvfølgelig utstillingsdeltakerne iført det fore-

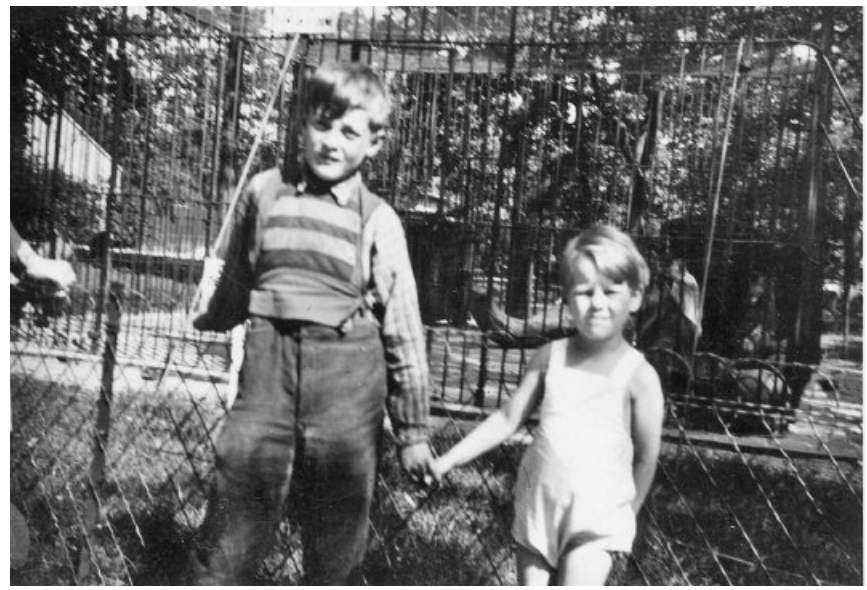


Fig. 9. "Minde fra Paris zoologiske have 29. august 1933. Trygve med den norske sendemannens sønn".
Kilde: Privat.

skrevne etnografiske utstyret. Forforståelsen ble ytterligere forstyrret ved at Danielsen selv hadde skrevet på baksiden av bildet: ”Minde fra Paris zoologiske have 29. august 1933. Trygve med sendemannens sønn”. Jeg husker godt at min første nokså banale reaksjon var: Hva? Hadde utstillingsdeltakerne fritid og et privatliv hvor de i tillegg pleide omgang med embetsstanden og potensielle publikummere? Deretter ble jeg slått av varmen i bildet med de to guttene som nærmest varlig holder hender, og det forhold at dyrehagen også kunne være en arena for gode opplevelser. Seinere ble dette underbygget av Trygves egne memoarer hvor han framholdt at han hadde hatt det morsomt under utstillingsoppholdet, og at det dessuten var en fordel at utstillingene fant sted i dyrehager fordi det var bedre plass der. I tillegg var det veterinær og fagfolk som kunne ta seg av reinsdyrene man alltid reiste med i de levende utstillingene.



Fig. 10. Søskenbarna Dagny og Inger Danielsen, London, 1934.
Kilde: Privat.

Et annet bilde i Trygve Danielsens etterlatenskaper hadde en tilsvarende effekt. I dette tilfelle er bildet tatt i forbindelse med et utstillingsopphold i London og viser søskenbarna Dagny og tidligere omtalte Inger, Trygves lillesøster, som poserer for fotografen (Fig. 10). Tydeligvis er det også flere til stede fordi Inger ser på noen andre enn Dagny. Igjen er det hånden, eller armen, blikket suges mot. Dagny holder godt rundt den lille kusina som lener seg tillitsfullt mot henne. For meg ble dette et bilde på samholdet og familielivet – hverdagsligheten – som også har preget månedene på utstilling, uten at dette har kommet frem i skriftlige kilder i vesentlig grad.

Et tredje bilde utdyper det sosiale samværet vi ante konturene av i forrige bilde (Fig. 11). Bildet er tatt under et utstillingsopphold i Tyskland i 1930 og viser blant andre Ole Mathisen Hætta med sigarkassen inne i et av teltene. Som brillene til Dagny i forrige bilde og salmeboka og lommeuret på Bonapartes bilder, overkommer på mange måter sigaresken den antatte tidsluken mellom ”vestlige” og ”ikke-vestlige” kulturer i dette bildet. De blir agenter i likhetens tjeneste. Det samme blir fraværet av nøytral bakgrunn og oppstilling. Mest i øyefallende (foruten ringen på Hættas hånd) er kanskje likevel ”spøkelset” i forgrunnen som har havnet utenfor kameraets fokus. Mens hun ser ut til å være en levning fra 1880-tallet, kanskje en indignert utstillingsdeltaker som ikke har fått historia si fortalt, kunne bildet av Ole Mathisen Hætta godt ha vært fra 1960-tallet.

Og med denne tvetydigheten og oppløsninga av tidsdimensjonen som bakgrunn, er det på tide å ta fram bildet av ungene bak taugjerdet på nytt igjen. For er det ikke nettopp ambivalensen som kjennetegner bildet? Er jentas blikk og mennenes positurer faktisk resignert, eller er de bare



Fig. 11. Tyskland 1930. Ole M. Hætta med sigarkassen.
Kilde: Privat.

konsentrert eller nysgjerrig? Akkurat det er det jo litt vanskelig å si all den tid tauet skjærer rett over guttens blikk, et forhold som trolig heller ikke var tilsiktet. Fotografen, kanskje Trygve Danielsen selv, har bare vært litt uheldig slik også motivet har havnet langt ut på siden. Og hadde vi lagt samme meningen i bildet om vi ikke visste at det var tatt i en dyrehage? Det er ikke min intensjon å undergrave uretter som fant sted i denne utstillingsvirksomheten, også i forhold til samer. Derimot ønsker jeg å understreke betydningen av være åpen for andre inntrykk i bildet enn det tidligere lesninger har lært oss å forvente. Som filosofen Dag Andersson har påpekt i boka *Tingenes taushet, tingenes tale* (2001): Om vi primært oppfatter vårt forhold til ting som et intellektuelt møte, som et tegn vi skal fortolke, risikerer vi også å frata tingene – i dette tilfellet fotografiets – egentlighet, og kanskje med det også muligheten for at det skal kunne henvende seg til oss, "snakke tilbake" på sin egen materielle måte (Andersson 2001: 32–39).

Fotografiers materialitet

Fotografiers materialitet, at bilder i tillegg til å være en eksponering av noe, også er ting som eksisterer i tid og rom, er et forhold som har opptatt mange kultur- og samfunnsforskere i seinere år. Til grunn for denne interessen ligger den såkalte "materielle vendinga". Felles for denne innfallsvinkelen er vektlegginga av at ting – herunder også fotografier – ikke er passive og udifferensierte enheter som lydig tjenestegjør maktforhold og sosiale strukturer i samfunnet, men at de i kraft av sin fysiske eksistens også gjør noe, og kanskje til og med har et eget oppdrag. Bruno Latour innfører i den sammenheng begrepet "intermediary" med sikte på ting generelt og hvordan disse har blitt betraktet som et middel til motstandsløst å avdekke noe annet og mer interessant; systemer, samfunn og kulturer. Dette til forskjell fra "mediators" – aktører som omformer, vrir og vender på det meste, også etablerte sannheter (Latour 2005: 39–40). Denne gjentagende insisteringa på å lese og fortolke verden omkring oss har

ifølge Hans Ulrich Gumbrecht gjort oss blind for verdens eksistens som værende (2004: 27–28). For til forskjell fra det språklige tegnet, erfarer vi i stor grad tingen direkte, de kommer til oss – også – på en umiddelbar og uformidlet måte, som punctum, om man vil. For som mange av disse forskerne har påpekt, har tingene sine egne ikke-språklige kvaliteter og er involvert i materielle og historiske prosesser som vanskelig kan forstås uten å utforske deres egentlighet som ting. Som arkeologen Bjørnar Olsen har påpekt, innebærer det å "lytte" til tingene, være lydhøre for, å respektere deres integritet og annerledeshet, også å respektere deres rett til *ikke* å være meningsfulle i henhold til det dominerende fortolkende regimet (Olsen 2011: 186). Innafor dette regimet har mening alltid blitt forvekslet med symbolsk, metaforisk eller ideologisk mening. Å lytte til tingene innebærer å ta dem på alvor som *ting*. Eller for å bruke den italienske filosofen Sylvia Bensos forsiktige ord, så fordrer det en holdning som i hvert fall ikke "utelukker muligheten for at den andre [altså tingen] faktisk kan være kilde til sin egen betydning" (Benso 2000: xxvii). Som jeg har framholdt i denne artikkelen, er det all mulig grunn til også å være åpen for fotografienes egne blikk, hva de egentlig vil fortelle oss. Fotografiene gjengir ikke bare trofast fotografens perspektiv, de opptrer også som "mediators" som omformer og forstyrrer. Gjennom sin materialitet, sin tinglighet, åpner fotografier også for å redde det utstøtte og marginaliserte. Det som er forstummet i diskursenes og ideologiens støy.

Takk

Takk til Bjørnar Olsen og Hanne Hammer Stien for raust å ha delt sin kunnskap og litteratur med meg i arbeidet med denne artikkelen som opprinnelig var skrevet som en prøveforelesning for Ph.D.-graden.

Note

1. For ytterligere diskusjon av disse fotografiene se også Baglo 2008. Visualisations of the 'Lappish Race': On photos and exhibitions of Sámi in Europe in the period 1875–1910. I *Looking North. Representations of Sámi in Visual Arts and Literature.*

Referanser

Andersson, Dag 2001. *Tingenes taushet, tingenes tale*. Solum forlag, Oslo.

Baglo, Cathrine 2008. Visualisations of the 'Lappish race': On photos and exhibitions of Sámi in Europe in the period 1875–1910. I: Hansson, Heidi og Jan Erik Lundström (red.). *Looking North. Representations of Sámi in Visual Arts and Literature*. Bildmuseet, Umeå.

Baglo, Cathrine 2011. *På ville veger? Levende utstillinger av samer i Europa og Amerika.* Universitetet i Tromsø: Doktorgradsavhandling, Institutt for arkeologi og antropologi.

Barthes, Roland [1980] 2001. *Det lyse rommet: tanker om fotografiet*. Pax, Oslo.

Bhabha, Homi K 1994. *The Location of Culture*. Routledge, London.

Benjamin, Walter [1936] 1955. *Illuminations*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

Benjamin, Walter 1999. *The arcades project*. Belknap Press, Cambridge, Massachusetts.

Benso, Sylvia 2000. *The face of things: A different side of ethics*. State University of New York Press, Albany.

Delaporte, Yves 2004. *Le vêtement lapon*. Instituttet for sammenlignende kulturforskning, Oslo og Paris.

Ecker, Alexander 1878. *Lappland und die Lappländer. Oeffentlicher Vortrag auf*

Veranlassung der Naturforschenden Gesellschaft und des Anthropologischen Vereins. Verlag Von Stoll & Bader, Freiburg in Baden.

Edwards, Elizabeth 2001. *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*. Berg, Oxford og New York.

Foucault, Michel 1973. *The Birth of the Clinic: an Archaeology of Medical Perception*. Tavistock, London.

Foucault, Michel 1977. *Discipline and Punish: the Birth of the Prison*. Penguin, London.

Foucault, Michel 1980. *Power/Knowledge: Selected interviews and other writings, 1972–1977*. Gordon, Colin (red.). Pantheon, New York.

Gumbrecht, Ulrich 2004. *Production of Presence: What meaning cannot convey*. Stanford University Press, Palo Alto.

Larsen, Peter og Lien, Sigrid 2007. *Norsk Fotohistorie. Frå daguerrotypi til digitalisering*. Det Norske Samlaget, Oslo.

Latour, Bruno 2005. *Reassembling the Social.* Oxford University Press, Oxford.

Manker, Ernst 1939. *Under samma himmel*. Lars Hökerbergs bokförlag, Stockholm.

Olsen, Bjørnar 2011. Halldors lastebil og jakten på tingenes mening. I: *Kunst og kultur*. No. 4, s. 180–189.

Pinney, Christopher 2006. "Four Types of Visual Culture". I: Tilley m.fl.(red.). *Handbook of Material Culture.* Sage, London, Thousand Oaks og New Dehli.

Poignant, Roslyn 1992. "Surveying the Field of View: The Making of the RAI Photographic Collection". I: Edwards (red). *Anthropology & Photography.* Yale University Press, London.

Portrait Types of the Midway Plaisance. N.D. Thomphson, St. Louis 1894.

Said, Edward 1978. *Orientalism.* Routledge, London.

Spencer, Frank 1992. "Some Notes on the Attempt to Apply Photography to Anthropometry during the Second Half of the Nineteenth Century". I: Edwards (red.). *Anthropology and Photography*.

Stratz, Carl 1904. *Naturgeschichte des Menschen. Grundriss der Somatischen Anthropologie*. Verlag von Ferdinand Enke, Stuttgart.

Tilley, Christopher, Webb Keane, Susanne Küchler, Mike Rowlands og Patricia Spyer 2006. *Handbook of Material Culture*. Sage, London, Thousand Oaks og New Dehli.

Zimmerman, Andrew 2001. "Looking Beyond History: The Optics of German Anthropology and the Critique of Humanism". *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*. No 3, s. 385–410.