



DET LANGSOMME SPEJL

BRUNO

DEN BILLEDskabTE

INGEMANN

ERINDRING I FAMILIEN

HISTORIA

Det langsomme spejl

Til Jakob, Jonas og Camilla

BRUNO INGEMANN

**Det
langsomme spejl
– den billedskabte
erindring i
familien**

Det langsomme spejl
– den billedskabte
erindring i familien

© Bruno Ingemann og Historia Forlag
www.historia.dk

Forlagsredaktion: Maria Groth Rasmussen

ISBN 978-87-93321-84-7

1. udgave

Grafisk design og omslag: Bruno Ingemann

Bogen er sat med Garamond 10,4/14

Trykt hos Toptryk, Danmark

Udgivet med støtte fra Parby + Hansen

Indhold

1. Den billedskabte erindring i familien	7
2. Indenfor – eller at bliver skubbet ud	21
3. At male nærheden til paradiset	39
4. Ingemann – og det der stikker	53
5. Willy – vores venner	71
6. Robåden – hedder skam	89
7. Se, 1957 – i skabelon	105
8. Gadekæret – en søgen efter en ny familie	127
9. At fjerne, begrave, usynliggøre	143
10. Fremmed – og hjemlig	157
11. Skuret ...den ridder han red	177
12. Nærhed og hjælp	195
13. ...at fremkalde erindringer	209
14. Efterord	221
Noter	225
Personer og steder	239

1.

Det langsomme spejl – den billedskabte erindring i familien

De fleste af os forestiller os familien som et sted for sikkerhed, nærhed og intimitet; et sted hvor vi kan blive accepteret som vi er. Sådan starter den engelske kulturteoretiker Annette Kuhn sin bog *Family Secrets. Acts of Memory and Imagination* hvor hun går på opdagelse i sin egen private families billeder og i de offentlige billeder. Hun vil undersøge hvordan erindringen om ting og begivenheder bliver husket og genfortolket gennem at blive fortalt og hun ser dette erindringsarbejde som en form for undersøgelse – ligesom detektivens arbejde - der består i at søge efter spor, fortolke tegn, drage slutninger og sammesætte rekonstruktioner ud fra fragmenter af facts. Og de spor som hun er optaget af, er spor fra hendes egen fortid: for det meste familiefotografier og de erindringer som er knyttet til dem.

Annette Kuhn fik ideen til bogen da hendes mor døde i 1987

(og den første udgave udkom i 1995 (og en udvidet udgave i 2002) og var altså længe undervejs med blokeringer og selv-censur og tvivl.

Denne bog har også været længe undervejs. Da de første fire kapitler i løbet af 2004 var skrevet næsten færdig gik hele projektet i stå af mange gode grunde som bl.a. at skrive andre artikler og bøger i en akademisk karriere. Men også fordi det var smertefuldt at komme ind til og ned til nogle dybtliggende oplevelser og erfaringer der rakte ud over det, som var blevet til de 'officielle' familiehistorier som jeg havde hørt.

Men min bog startede ikke som en bog – men som malerier. I mit professionelle arbejde som visuel kulturteoretiker og fotograf samlede jeg på fotografier fra min familie, eller rettere jeg blev helt overrasket over så få fotografier der var fra min barndom. Jeg ville komme tættere ind på den håndfuld fotografier jeg havde og jeg begyndte med at scanne de ganske små papirbilleder ind og forstørre dem digitalt. Det var en imitation af 'Blow-up' med at forstørre og lede efter det som måtte skjule sig i detaljen, i tøjet, i baggrunden, i ansigtstudtrykkene.

Jeg ville endnu tættere ind på fotografierne og begyndte så at male ud fra udsnit af dem. Jeg lavede store acrylmalerier for at jeg kunne få min egen kropslige forståelse af de historier, der måtte ligge gemt i fotografierne og for at tildele fotografierne den vægt og betydning, som jeg syntes de skulle have. Denne metode var af afgørende betydning for overhovedet at gå igang med at skrive denne tekst. Det at gå-gennem-det-visuelle, kaldte jeg senere for den *transvisuelle* metode. Erindringer bliver til erindringer ved at blive fortalt som en slags narrativ og ved at blive fortalt bliver de reddet ud af tiden, opløsning og forsvinden.

Men denne fortælling og redning kan også bestå i at forvandle

1. Den billedskabte erindring i familien

erindringen til noget visuelt. Ved at male det konkrete fotografi bliver denne fysiske ting: et stykke fotopapir 8,7 x 6,1 cm med et sort/hvidt fremkaldt billede, forvandlet til et kæmpestort acryl-maleri 80 x 122 cm i farver. Det er ikke billedet i sig selv som er interessant for mig – men derimod den transvisuelle handling det er at stå i atelieret og male og male time efter time, og langsomt få det lille billedet til at vokse og modvilligt afgive sin langsomme fortælling.

Derfor titlen *Det langsomme spejl* – hvor man kan se fotografiet som en slags spejl af virkeligheden, som en ret almindelig og stadig sprædlevende metafor, mens ordet 'langsomme' indikerer at fotografiet fortæller, men at det kan være svært at gen-skabe eller frem-skabe den betydning, som fotografiet havde som billede af det-der-var, fordi det også indgår i en konstruktion her i læserens nutid. Og derfor langsomheden – det tager tid at trække betydninger ud fx ved at male og fortælle betydningen frem.

Anette Kuhn slutter sin bog med de seks erkendelser af hvad det at arbejde med erindring og at skabe narrative tekster betyder for hende (og for os alle): nemlig, at det at erindre skærper vores indre verdener; det er en aktiv skabelse af betydning. At erindrings-tekster har deres egen formelle konventioner; at erindringer giver stemme til kollektive forestillinger. Og det at erindre indeholder både forening og fragmentering; og at erindringen kan understøtte forestillede fællesskaber.

At erindre bliver på den måde meget forskelligt fra den tradionelle selvbiografiske fremstilling, der har en begyndelse – en midte – og en slutning og som følger et tidslinie med et liniært narrativt forløb. At skabe erindrings-tekster er at skabe en stiltiende aftale om, hvad der ikke siges og om hvad der forbinder disse diskontinuiteter. Denne mangel på sammenhæng er hvad kulturteoretikeren John Berger kalder for fortællingens *reflekterende subjekt*, og med det

mener han at historiens diskontinuiteter og den underliggende tavse overenskomst smelter fortælleren, lytteren og hovedpersoner sammen til et amalgam. Det er hans pointe at netop fotografier (og især en række fotografier) skaber det reflekterende subjekt, fordi de ikke kan ses som facts, men at fotografier gennem deres indoptagelse, deres samling og deres transformation fører til oplevelse og erfaring.

At tildele et bestemt fotografi *opmærksomhed* – er første trin i retningen af at undersøge og fortælle om ubestemtheder og uvisheder i en families liv. Man kan ikke fortælle om alt der foregår i et menneske eller en families liv og i den redigeringsproces, fjernes der rigtig meget og uvæsentligt stof. Men når noget – fx et fotografi – tildeles opmærksomhed, er det fordi det gør noget ved forfatteren. Den franske semiotiker Roland Barthes kalder det at blive prikket til, ramt, piner mig, såret fordi billedet rammer ind i et følelsesmæssigt kompakt felt, som åbner for mange fortællinger.

Ubestemtheder og uvisheder i en families liv er ikke det samme som oplevelsen af hemmeligheder. Der er det, som man ikke taler om, fordi det er upassende, ubehageligt, underligt – og som ligger uden for det acceptable i forhold til den eller de normer som en familie, en gruppe, en klasse eller et samfund har. Men samtidig er det netop disse brudflader, som dels er med til at skabe familien og dels er det også dem som man som arkæolog og detektiv prøver at finde frem til og undersøge.

Uden en fornemmelse af noget uklart og ubehageligt, er der vel ingen grund til at gå i gang med en undersøgelse af de brudflader, som man kan fornemme. Ligesom disse brudflader er med til at skabe familien, så kan fotografiernes historier helt forsvinde. Hvis vi har som udgangspunkt at alle mennesker er unikke og at alle deres historier er vigtige, så er det en nødvendig forudsætning at de oplevelser og historier bliver fortalt. Og fortalt i tide.

1. Den billedskabte erindring i familien

Når vi når en vis alder arver vi fotoalbum fra vores egen familie. Og det vi arver er også glemte historier. Vi kan så sidde og kigge på billeder og spørge andre der heller ikke ved noget om hvem, det er vi ser på fotografiet. Der bliver så store mangler at vi ikke kan skabe det reflekterende subjekt, fordi der mangle flere dele i sammensmeltningen til amalgamet. Der mangler en fortæller, en viden om hvem der er hovedperson – og tilbage er blot en lytter. Og det er en vigtig pointe for John Berger. Han skriver ikke, at der mangler en læser – nej, der mangler en lytter, fordi han ser kommunikationssituationen som en hvor der fortælles mundligt.

Med inspiration fra den amerikanske snapshot-forsker Richard Chalfen, kan man se på familiefotografiet som en række kommunikations-handlinger. Når vi finder et fotografi i et album eller i en kasse, så er den allerede et resultat af en række handlinger der både inkluderer billedets motiv og begivenhed, selve fotograferingshandlingen i det nu, hvor billedet tages – og senere brugen af billedet i en bestemt kontekst (fx et album) og som del af en narrativ for dem der bruger albumet.

I min mors album, som jeg har arvet, finder jeg et mere officielt fotografi [Ill. 1.1]. Det ligger løst bagerst i albummet. Det er ikke noget snapshot, men tydeligvis et professionelt opstillet fotografi. Det er ret stort 11,7 x 15,3 cm og er bruntonet. Fotografiet er klæbet ind i en creamfarvet papmappe af noget præget karton, hvorpå der er trykt en gulddramme og i øverste højre hjørne står der med en tryk-skriveskrift ”Harald Jørgensen. Brædstrup.” Når man åbner mappen, er fotografiet dækket af et transparent papir med prægning af en række edderkoppespind og under det, er fotografiet så klæbet ind ovenpå en guldfarvet rektangel.

Det er et repræsentativt fotografi. Fotografen Harald Jørgensen har taget hundrevis af den slags officielle billeder. Han er endnu en gang blevet betalt for at komme til et guldbryllup og har bedt



*Ill. 1.1: Oldefar og oldemors guldbryllup 1945.
Fotograferet af firmaet Harald Jørgensen i Brødstrup
ved Horsens.*

familien tage opstilling foran den traditionelle portal eller æresport over indgangen til huset hvor der hænger et stykke træ med nogle hastigt malede bogstaver: TIL LYKKE. Det er min oldemor og oldefar som holder guldbryllup.

Måske fordi der kun har været 13 mennesker har fotografen undladt at placere guldbrudeparret i billedets midte, som konventionen ellers tilsiger. Han har stået ved sit kamera sikkert placeret på stativet, og så har han råbt: SMIL. Måske har han taget to-tre fotografier.

På grund af fotografens valg bliver billedets hovedperson – min mor. Hun står lige i midten af billedet og trækker opmærksomheden til sig. Hvor alle andre er i mørkt tøj, så har min mor denne

1. Den billedskabte erindring i familien



fantastiske lange kjole med de kæmpestore blomster (hvor end hun så har fået stoffet fra her ved 2. Verdenskrigs slutning). I dette ellers så statiske fotografi er der spor af vinden. Der må være kommet en kraftig vind i det øjeblik, fotografen har trykket på knappen, så min mors kjole løftes af vinden og tegner sit uskarpe spor hen over negativet. Det statiske fotografi tilføjes liv. Og der er mere liv. På billedet er der ikke 13 personer – men der er faktisk 14. For inde i min mors mave ligger jeg. Jeg skal fødes nogle måneder senere.

Jeg synes det er et fantastisk billede: det at være den fjortende person på fotografiet og at være med til mine oldeforældres guld-bryllup. Stort. Men jeg ser først billedet efter at min mor er død. Det har blot ligget i hendes gemmer i over tres år. Det er jo den slags

fotografi som er lavet til at sætte i en ramme og hænge på væggen i familiens hjørne med familiefotografer. Men sådan et hjørne var der slet ikke i min familie, her var der slet ikke hængt fotografier op af familien. Hos mine bedsteforældre havde de derimod sådan et familiehjørne, men der hang der kun atelierfoto af mig som 2-årig og af min far som 14-årig og så det traditionelle fotografi af min far og mor som brudepar. I sort og hvidt.

Hos mine bedsteforældre var dette fotografihjørne uden udvikling. Jeg blev hængt op i 1947 og i de efterfølgende 20 år indtil min farfar døde skete der ingen forandringer. Det var som om erindringer og minder ikke skulle knyttes til noget, som var senere end den tid lige efter 2. Verdenskrig, som jeg jo ikke selv kan huske.

Det kan jo også bare være et resultat af, at de egentlig ikke var interesserede i billeder og fotografier, så når de havde fået taget de repræsentationelle fotografier hos en professionel fotograf af familiens medlemmer ved store begivenheder som bryllup og guld-bryllup, så skulle de op og hænge som en demonstration af den gode familie. Og den gode familie er også det første (og eneste) barnebarn fotograferet da han var et år og kom op og hænge sammen med sin far, fotograferet som fjortenårig i 1937.

Når dette fotografihjørne ikke forandrede sig i de følgende tyve år, kunne det selvfølgelig også have noget at gøre med at der ikke kom repræsentationelle situationer, der kunne understøtte forestillingen om den gode familie. Selv om min far allerede i 1955 fik rådighed over en ny bil – en Lloyd og dermed kunne demonstrere en vis prestigemæssig succes, så kunne det ikke løfte ham og den lille familie ind i fotografihjørnet. Min kloge farmor og min søde og lidt naive farfar, havde måske aflæst den lille familie som den hurtigt udviklede sig – ikke til en enhed, men til tre individer, der stod som tre meget forskellige og adskilte søjler. Det var ikke enhed og nærhed i den lille familie, men derimod alenehed og ensom-

1. Den billedskabte erindring i familien

hed som var de dominerende træk. Det er nemt og sjovt at tale om guldbryllups-fotografiet, fordi det dels er så konventionelt og dels fordi det også er brud på konventionen – og især fordi der dels er fatiske spor af vinden der blæser og fordi der er den fjortende person med på billedet skjult under min mors storblomstrede kjole. Det svære var at gå ind i den lille families hemmeligheder.

Da denne bog gik i stå efter jeg havde skrevet de første fire kapitler, skete det ikke som nogen bevidst beslutning. Der skete en transformation af dette projekt med at undersøge en lille families liv og værdier. Denne transformation kunne lykkes, fordi jeg som del af mit akademiske liv på en kommunikationsuddannelse var meget optaget af museer og museumsformidling. Som en del af mit arbejde underviste jeg gennem mange år i hvordan, det var muligt i praksis at bruge udstillingen som medie, for at de studerende kunne få en kropslige og intellektuel personlig oplevelse af, hvad der skabte den gode narrative udstilling.

Denne transformation blev understøttet af at jeg tilfældigt stødte på en bog af den franske historiker Theodore Zeldin som handlede om *Det private livs historie* som i bogen skriver om det private liv, ”... der ikke vil ligge stille, om fortiden, der er levende i folks bevidsthed i dag.”

Hans udgangspunkt for hvert af de 25 kapitler er interviews med én person, hvis private livs historie han ser gennem to linser:

”... at se på kendsgerningerne både gennem et mikroskop, hvor man kan udvælge detaljer, der belyser tilværelsen på de områder, der berører folk mest intimt, og gennem et teleskop, hvor man kan beskue store problemer på lang afstand.”

For at skabe nogle kreative og klare begrænsninger for de studerende skrev jeg følgende manifest for de udstillinger som de studerende skulle arbejde med og lave i grupper på fem:

I skal lave en udstilling om en person som I selv finder frem til. I skal bede personen om at vælge fem objekter som han/hun forbinder med noget vigtigt i hans/hendes liv. De fem ting skal indgå i en udstilling og bruges til at skabe en sammenhængende fortælling om personen. Udstillingen må i grundareal være 1 x 1 meter og 2 meter høj. Den skal produceres på en uge. I må overveje hvor udstillingen skal placeres: på Roskilde Museum, i et indkøbscenter, på arbejdspladsen... og gennemtænke hvilken betydning stedet får for udstillingens form og indhold.

Ved at vælge personen, kom forskellige studerende også til at vælge den historie, som kunne fortælles. Den kendte retsmediciner; den almindelige togkontrollør; den modige præst; de unges socialrådgiver; den gamle bonde; og de måtte skabe forbindelser mellem det, der tilsyneladende ikke har nogen forbindelse, ”... sammenkædede mennesker og steder, lyster og erindringer gennem detaljer, hvis implikationer ikke tidligere er blevet bemærket.”

Gennem tre-fire år skabte de studerende ca. 20 meget forskellige menneskers fortællinger og historier, og denne transformation fra mit eget projekt og over til de studerendes, gik nemt og smertefrit. Jeg fik skabt en følelsesmæssig distance til min egen lille familie og vores liv sammen, og kunne nemt dække det ind under den vigtige fortælling, som netop går gennem museernes ting, objekter, genstande og de narrativer, der kan knyttes til dem. Jeg kunne gå ind i den professionelle rolle som den kompetente vejleder, der kunne være spørgende, støttende, hjælpende over for de studerende og deres projekt.

År 2012. Københavns Museum laver en virtuel udstilling i forbindelse med at det nu er 200 år siden at den danske filosof Søren Kierkegaard blev født. De havde valgt det originale koncept at

1. Den billedskabte erindring i familien

fokuserer på de ni forskellige former for kærlighed som Kierkegaard arbejder med fra debuten i 1838 til sin død i 1855 hvor han udgav 27 værker samt en række avisartikler og opbyggelige taler.

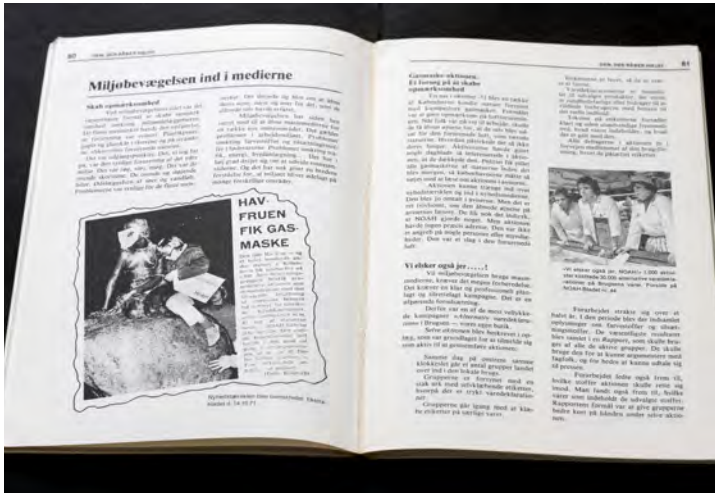
Museet skriver at Søren Kierkegaard så sine værker og produktioner som næstekærlige handlinger. Han vendte kristendommens bud om næstekærlighed på hovedet og kobledede det til sit begreb om “den rette selvkærlighed”. I Kjerlighedens Gjerninger beskrev han buddet som en “Dirk”, der vristede “Selvkjerlighedens Lukke op”: Man kan ikke elske sin næste som sig selv, uden at lære at elske sig selv, som man elsker sin næste. Kærligheden til selvet er målestokken for kærligheden til vennen eller den elskede. Når nogen beder en om noget, en tjeneste eller et råd, skal man tænke på, hvad de er bedst tjent med. Men det ved man kun, hvis man ser på sig selv og prøver at sætte sit eget selv i deres situation.

Museet havde den idé at koble de ni begreber sammen med de genstande der har tilhørt Kierkegaard – og bede Københavnerne indlevere ting, som har relation til de ni kærlighedsbegreber: udstille dem og fortælle om dem og på den måde skabe en meget dynamisk, personlig involverende udstilling.

Det blev en stærk motivation for mig til at genoptage det at tænke på ting og på ting, der havde en personlig historie. I relation til de ni kærlighedsbegreber ledte jeg i erindringen og i virkeligheden efter ting som passede ind i temaet *Næstekærlighed*. Og jeg fandt to ting som stadigvæk berørte mig. En bog og en plakat [III. 1.2].

Bogen hedder *Miljøkamp* og er udgivet af miljøgruppen NOAH i 1980. Jeg skrev denne tekst til museets udstilling:

Bogen er en antologi skrevet til miljøgruppen NOAH's 10-års jubilæum. Men bogen er her slået op på den artikel, jeg skrev om betydningen af miljøbevægelsens formidling for offentligheden og for aktivisterne. Her er et eksempel på når noget



Ill. 1.2: Antologien Miljøkamp udgivet af miljøgruppen NOAH (1980). 25 x 17,5 cm. 13 mm tyk.

lykkedes at trænge over massemediernes nyhedstærskel i 1971. En nat i oktober 1971 blev en række af Københavns kendte statuer forsynet med kæmpestore gasmasker. Formålet var at gøre opmærksom på luftforureningen. Politiet fik pillet alle gasmaskerne af statuerne inden det blev morgen, så københavnernes måtte så nøjes med at læse om aktionen i aviserne. ”Fire NOAH-folk anholdtes af politiet”, som der står i artiklen – jeg var ikke én af dem.

Jeg skrev også om hvorfor genstanden, var symbol på næstekærlighed: Vi syntes at luftforureningen var et stort problem i København og det ville vi gerne sætte på dagsordenen. Det er der sta-

1. Den billedskabte erindring i familien

digvæk grund til, her mere end 40 år efter denne gasmaske-aktion.

Og jeg skulle også svare på følgende: Ved du hvor, hvornår og af hvem genstanden er produceret? Og jeg svarede: Bogen er udgivet på Noah's Forlag i 1980. Artiklen er skrevet af mig – og den omtalte aktion hvor der blev ophængt gasmasker fremstillet af papmache var mere end halvtreds aktivister med i.

Jeg ved det ganske godt. Den kreative proces består af mange veje og især omveje. Jeg startede på dette projekt, som nu bliver til en bog, for ti år siden. Der er rigtig mange undersøgelser og impulser, der har skubbet til processen og den sidste impuls var at tænke på og finde genstande der kunne indgå i *Kærlighedens gerninger og genstande*. Denne undersøgelse af min tid *efter*, efter migrationen til storbyen; efter uddannelse; ind i min egen familie; ind i politisk engagement; ind i mere uddannelse; – åbnede op for at skærpe opmærksomheden og tiden inden; inden det store opbrud.

Tilbage til den lille familie som var det stedet for sikkerhed, nærhed og initimitet; som var det stedet hvor jeg ønskede at blive accepteret som jeg var.

For at trænge ind i de mange skjulende lag i erindringen måtte jeg arbejde som en meget voldsom semiotiker, detektiv, arkæolog. Jeg opdagede i processen, at det ikke er tilstrækkeligt at undersøge familiefotografiet, bl.a. fordi jeg har så få, men også fordi brudflader og smertepunkter ikke nødvendigvis findes i de små familiefotografier. Jeg måtte gå mere kropsligt til værks, opsøge de gamle steder – bruge de små snapshots som udgangspunkt for at male store acryl-malerier. Jeg fandt små objekter som en lille robåd, fandt malerier, byggede modeller, opsøgte og genbesøgte begivenhedernes steder, trække samfundsmæssige værdier ud af populære magasiner – i et forsøg på at komme tættere på tiden og på en lille familie og på mig selv i tiden og i familien.

Det langsomme spejl

Hvor kommer styrken, svagheden, kraften, følsomheden fra?

I familien.

I tiden.

I tide.

Nu.

Man kan læse denne bog på mange måder. Man kan læse den som en levnedsskildring om en dreng i 1950'erne der lever i en lille familie i en provinsby, til han flytter fra det første hjem og familie. Man kan læse bogen som en slags case på problemer med forandringer og mønsterbrud. Man kan læse bogen som en slags kulturhistorie om 1950'erne set gennem 'det private livs historie'. Man kan læse bogen som en historie om gryende ungdomskultur og mediehistorie lige før alt eksploderer i forbrug, velfærd, krise, oprør og ændrede værdier. Og man kan læse bogen som inspirationskilde til metoder til at undersøge sin egen private historie, familien og værdierne. Og måske kan den læses, som – hvad en af min gode venner ønskede sig for længe, længe siden – *Bruno's Billedbog*.

2. Indenfor – eller at blive skubbet ud

Dette er historien om et fotografi. Det er på sin vis et ganske almindeligt fotografi. Det er jo bare et familiefotografi som bærer på en erindring om et liv. Men hvad fortæller dette ganske almindelige fotografi?

Vi husker jo egentlig så meget. Men vi glemmer også meget. Men der er en vis langsomhed i glemslen og derfor også i erindringen. Vi kan lade noget forfalde ind i glemslen, fordi vi ikke jævnligt aktualiserer det ved fx at tale om det – og dermed bliver det vi kender fra 'familiehistorier' det vi ofte kommer til at huske om en bestemt person i familien eller om en bestemt begivenhed.

Men det betyder ikke at det som vi lader forfalde og 'glemme' er forsvundet. Det er bare placeret på et fjernlager hvor det måske kan hentes frem igen når det er nødvendigt eller når noget presser sig på og skaber nye åbninger.

Noter

1. – den billedskabte erindring i familien

side 8 ... *var en imitation af* ... Blowup (eller Blow-Up) er en film fra 1966 af den italienske instruktør Michelangelo Antonioni. Filmen er Antonionis første engelsksprogede film. Filmen er inspireret af Julio Cortázers novelle fra 1959 *Las babas del diablo* (da: Djævelens savl), der omhandler en fotografs tilfældige overværelse af et mord.

side 9 ... *og stadig sprældlevende metafor* ... spejlmetafor præsenteres fx i Ingemann (1996:39): *Fotografiet under Pres. Mellem realisme og konstruktion*, København: Roskilde Universitetsforlag.

side 9 ... *med de seks erkendelser* ... Kuhn; Anette (2002: 159-169); *Family Secrets. Acts of Memory and Imagination*, London: Verso.

side 10 ... *det at blive prikket til, ramt, piner mig, såret* ... Barthes, Roland (1983:39): *Det lyse kammer. Bemærkninger om fotografiet*, København: Rævens Sorte Bibliotek.

side 11 ... *vi arver er også glemte historier* ... denne situation bliver endnu mere umulig hvis vi finder og køber et familiealbum på et loppemarked og pludselig sidder med fotografier af mennesker vi aldrig har kendt. Vi kan godt følge lidt overfladisk med i denne families liv fordi der er den samme struktur i de fleste album: nogen bliver gift, får børn, holder jul, tager på ferie, børne vokser op, flytter hjemmefra og kommer tilbage som voksne med børnebørne... På den måde er alle fotoalbum unikke – og ens. Hvad der ikke afsløres er de sprækker og brudflader som kunne fremkaldes – ikke af fotografiet – men af de mennesker som fotografierne refererer til.

side 11 ... *som en række kommunikations-handlinger* ... Chalfen, Richard (1987): *Snapshots versions of life*, Bowling Green (OH): Bowling Green University.

side 12 ... *familiefotografiet som en række kommunikations-handlinger* ... jeg har ikke kendt dem og ved kun at han var husmand og karetmager Søren Gunder Johansen og hun hed Kamilla Judith Pedersen og at de boede i Ans nær Horsens. Det er min farmors forældre og ingen i familien fortalte historier om dem. De var faktisk blevet gjort usynlige.

side 13 ... *handlede om Det private livs historie* ... Zeldin, Theodore (1996:10): *Det private livs historie*, København: Tiderne Skifter.

side 15 ... *livs historie han ser gennem to linser* ... p. 29. Kapiteloverskriften til første kapitel kan give en fornemmelse af Zeldins stil: ”Hvordan mennesket gentagende gange har mistet håbet, og hvordan nye oplevelser og nye synsvinkler briger håbet tilbage.”

side 16... *sammenkæde mennesker og steder* ...Zeldin s. 28.

side 17 ... *fokuserer på de ni forskellige former for kærlighed* ... De ni kærlighedsbegreber er: Selvkærlighed; Næstekærlighed; Bruddet; Venskab; Kærlighed til en afdød; Faderskikkelser; Moderskab og ægteskab; Forelskelse; Hjemmet.

side 17 ... *Søren Kierkegaard så sine værker og produktioner ...*

www.copenhagen.dk

side 20 ... *undersøge sin egen private historie, familien og værdierne ...* flere spændende og værdifulde metoder og synsvinkler kan findes i denne fremragende bog af Lindqvist, Sven m.fl. (1982): *Grav hvor du står. Håndbog i at udforske et arbejde*, København: Forlaget SOC.

side 20 ... *gode venner ønskede sig for længe, længe siden ...* tak for det ønske til psykolog Ebbe Scheel-Krüger. Men jeg synes at 'min billedbog' så vil være langt mere varieret, nuanceret og modsigelsesfuld. Denne bog afspejler en meget vigtig men også begrænset tid og sted.

2. Indenfor – eller at bliver skubbet ud

side 26 ... *et lille maleri af Cezanne med de tre badende kvinder ...* skulpturen kan fx ses her: http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=4227050

side 36 ... *fortællingerne flyder ind og ud mellem hinanden ...* denne tekst er skrevet i 2003 (og redigeret 2014) og i den mellemliggende periode er begrebet 'album' blevet mere tricky. Der er kommet helt nye platforme til. Der er fotobøger – og frem for alt de digitale 'album' på smartphones og tjenester som Facebook, Flickr osv.

side 36 ... *en soap opera: det er en åben narrativ form ...* Anette Kuhn (2005: 23).

3. At male nærheden til paradis

side 42 ... *dagligrummenes møbler og aviser og bøger og køpper ...* Elkins James (2000:148): *What painting is*. New York: Routledge.

side 42 ... *gnidning og kærtegne maling mod maling ...* (2000:161).

side 42 ... *intet har betydning bortset fra selve materialet ...* (2000:166).