

FUND OG FORSKNING



BIND 58

2019



DET KGL. BIBLIOTEK

# FUND OG FORSKNING

Bind 58

2019



# FUND OG FORSKNING

I DET KONGELIGE BIBLIOTEKS

SAMLINGER

Bind 58

2019



*With summaries*

KØBENHAVN 2019

UDGIVET AF DET KGL. BIBLIOTEK

Om billedet på smudsomslaget:  
Keld Helmer-Petersen: Fotografi fra serien Sydhavnen, 1965  
Estate of Keld Helmer-Petersen

Det kronede monogram på kartonomslaget er tegnet af  
Erik Ellegaard Frederiksen efter et bind fra Frederik 3.s bibliotek.

Om titelvignetten se s. 197

© Forfatterne og Det Kgl. Bibliotek

*Redaktion:*

Claus Røllum-Larsen

*Temareaktion:*

Caroline Nyvang, Mette Kia Krabbe  
Meyer og Thomas Hvid Kromann

Artikler i *Fund og Forskning* gennemgår 'double blinded peer-review' for at kunne antages. Undtaget fra denne norm er dog i dette nummer artiklerne under 'Fund'.

Trykt på Munken Premium Cream 13 115 g  
Dette papir overholder de i ISO 9706:1998  
fastsatte krav til langtidsholdbart papir.

Grafisk tilrettelæggelse: Strandbygaard A/S

Tryk og indbinding: Strandbygaard A/S  
Printed in Denmark  
Oplag: 300 eks.

ISSN 0069-9896

## MELLEM UDTRÅDTE OG UBETRÅDTE STIER

– et praksisperspektiv på forskning i Keld Helmer-Petersens arkiv

AF

INGER ELLEKILDE BONDE

I vinteren 2014 flyttede ca. 15 flyttekasser fyldt med værker, skitser og ting og sager fra et langt livs virke ind på Det Kgl. Bibliotek. Indholdet i flyttekasserne var det samlede arkiv efter den danske fotograf Keld Helmer-Petersen (1920-2013), og i de efterfølgende måneder blev denne ophobede samling af negativer, fotografier, tegninger mv. ordnet, registreret og ompakket. Første gang jeg fik adgang til arkivet var umiddelbart efter, det var blevet overdraget til biblioteket. Samlingen af genstande lå fortsat i de originale opbevaringskasser, papirfotoæsker, skotøjsæsker, og hvad fotografen ellers havde gemt sine ting i, og arkivet befandt sig således på tærsklen mellem en fotografs private samling og arbejdsrum og et institutionaliseret objekt

Ill. 1: Selvportræt, 1990'erne. I samlingen efter Helmer-Petersen finder man en række eksperimenterende selvportrætter, der både leger med genren og de fotografiske virkemidler, som dette billede også er et eksempel på. © Estate of Keld Helmer-Petersen.



for forskning og formidling. Under registreringen og ompakningen til syrefri ens grå æsker blev arkivets omfang estimeret til at rumme op mod 40.000 billeder i form af både negativer, diapositiver, fremkaldte værker, prøvekopier, kopier og udstillingskopier. I samme ompakning gennemgik arkivet en forvandling fra et arkiv i brug til et arkiv for forskning, formidling og bevaring for eftertiden.

I denne artikel vil jeg diskutere de forskningsmæssige perspektiver, muligheder og problemer, forskning i en enkelt fotografis arkiv rummer. Mit arbejde i arkivet har fundet sted i forbindelse med udarbejdelsen af min ph.d.-afhandling *Hjemsøgt af betydningsfulde former* om Keld Helmer-Petersen. Afhandlingen tager afsæt i arkivet og behandler fotografens kunstneriske virke fra 1940 til 1965 med henblik på at beskrive og definere en række grundlæggende æstetiske principper i hans arbejde i efterkrigstiden i relation til samtidige kunstneriske bevægelser.<sup>1</sup>

I forlængelse af min forskning i arkivet reflekterer jeg i det følgende over fotografens arkiv som kildemateriale. Jeg diskuterer, hvordan arkivet potentielt kan åbne for en anden fortælling, end receptionshistorien hidtil har skrevet frem ved at give indblik i fotografens arbejdsproces og den historiske kontekst. I den forbindelse gør jeg brug af det omfattende fysiske kildemateriale, men jeg analyserer også dele af det digitaliserede kildemateriale, der giver andre og nye muligheder for fortolkning. Jeg argumenterer dermed også for vigtigheden af at bevare og tilgængeliggøre samlede arkiver. Samtidig undersøger jeg Helmer-Petersens rolle som arkivskaber og reflekterer over fortolkerens rolle. Jeg beskriver, hvordan Helmer-Petersen har kurateret sit arkiv og dermed været med til at fremme en bestemt forståelse af hans værk, og jeg forholder mig til den fortolkning, jeg har givet i min afhandling. Indblikket i arbejdsprocessen og den historiske sammenhæng, Helmer-Petersen arbejdede i, uddyber i vidt omfang den historie, der er skrevet om ham. Det sætter ham mere solidt ind i en fortælling om det modernistiske fotografis udvikling i Danmark og i udlandet. Samtidig kan arkivets materiale give anledning til andre perspektiver og indgangsvinkler, og jeg diskuterer afslutningsvis, hvordan arkivet – det fysiske og det digitale – kan afføde radikalt nye fortolkninger.

<sup>1</sup> Inger Bonde: *Hjemsøgt af betydningsfulde former: rytme, konkretisme og abstraktion i Keld Helmer-Petersens fotografi*, 2019.

*Omkring en "cool modernist" – reception og kanonisering*

"...utvivlsomt vor første ægte modernist" skrev *Politiken* om Keld Helmer-Petersen i 1995,<sup>2</sup> og det er den brede opfattelse af Helmer-Petersens position i dansk fotografi; at han var, om ikke den første, som *Politiken* hævder, så i hvert tilfælde en central og vital bidragsyder til fremkomsten af et dansk modernistisk fotografi. Hovedfortællingen om fotografens karriere er knyttet til denne forståelsesramme af en moderne billedmager, der var optaget af former, flader, strukturer, fragmenter og farver i modernitetens urbane og industrielle arkitektur og infrastruktur. Helmer-Petersen er først og fremmest kendt for sine fotobøger. Særlig debuten *122 Farvefotografier* fra 1948 og *Fragments of a City* fra 1960 har tegnet de sidste 20 års receptionshistorie af hans virke. Mens *122 Farvefotografier* i dag er indskrevet i den internationale fotografihistorie som et pionerarbejde inden for farvefotografi, fremhæves *Fragments of a City* som et stramt, konstruktivistisk fotografisk bogværk.<sup>3</sup> Fotobøgerne er blivende og står som monolitter i et landskab af udstillinger, samarbejder mv., som i sagens natur er flygtige og midlertidige. Udover at fotobogen repræsenterer et bevidst udvalg og en sammensætning af fotografier til et samlet udsagn, udgør de således også et umiddelbart tilgængeligt materiale i modsætning til fotografier, der har været vist på udstillinger eller publiceret i tidsskrifter mv. Hvis bøgerne giver indtryk af en meget stram og formel proces, så peger arkivets materiale derimod på en kunstnerisk metode, der fandt sin form i en kombination af en eksperimenterende, improviserende leg med materialet og en systematisk, analyserende tilgang som en kontinuerlig karakter i hans arbejdsproces.

Den danske fothistoriske forskning er generelt relativt ny og der er fortsat mange uudforskede områder – og ikke mindst arkiver. Det gælder også for Helmer-Petersens samlede arkiv, at det har været stort set uberørt i forskningssammenhæng, indtil jeg begyndte på min ph.d.-afhandling. Når man således som fothistoriker beskæftiger sig med et felt, der i vid udstrækning er ubeskrevet eller kun sparsomt beskrevet, kan man da undgå at etablere en form for kanonisering eller præce-

<sup>2</sup> *Politiken* 22.8.1995.

<sup>3</sup> *122 Farvefotografier* blev kanoniseret i international fotografihistorie, da den i 2004 blev indlemmet i de britiske fotografer Gerry Badgers og Martin Parrs trebindsværk om de mest betydningsfulde fotobøger i fotografiets historie, *The Photobook; a history*, 1, London 2004.



dens med den viden, man henter frem? Det gælder naturligvis for alle fotograf- og kunstnerarkiver, at de fungerer som en art baggrundskatalog til de publicerede værker, der kan åbne, perspektivere og give indsigt i de arbejdsprocesser og æstetiske valg, der ligger til grund for de færdige værker. Det er også tilfældet med Helmer-Petersens arkiv, som i omfang og diversitet i indholdet tegner et langt mere nuanceret og bredt billede af den kompromisløse formdyrker, end hvad receptionen hidtil har beskrevet. Arkivet har i min proces fungeret som en kilde til grundforskning for at fremdrage tidligere ubeskrevet viden om fotografen Helmer-Petersen, såvel som om den danske fotohistorie, han har været en del af. Det er blandt andet disse uudforskede muligheder, der gør studier i enkeltfotografers arkiver betydningsfulde og vigtige for at drive den danske fotohistoriske forskning videre. Derfor har mit ærinde heller ikke været et opgør med den hidtidige receptionshistorie. Jeg fastholder i mine læsninger den modernistiske billeddannelse som forståelsesapparat, og i vid udstrækning læser jeg hans virke ud fra en formalistisk optik. Men med arkivets materiale som grundlag forankrer jeg Helmer-Petersens arbejde tættere til de danske konkretkunstnere omkring *Linien II* og den internationale subjektive formalisme i efterkrigstidens tyske, amerikanske og svenske fotografi end hidtil beskrevet, og jeg diskuterer hans position i relation til efterkrigstidens kunstneriske bevægelser inden for det abstrakte, modernistiske felt.

På et basalt niveau fungerer arkivet som en adgang til en bredere forståelse af fotografens virke og som kilde til at frembringe ny viden, som kan belyse ukendte, oversete eller glemte sider af fotografens virke. Det har i min optik været nødvendigt at fremdrage den nye viden, som arkivet har gjort tilgængelig, og dække huller i den sparsomme forskning på området, før en potentiel radikal nyfortolkning af Helmer-Petersen kan skrives frem. Jeg har således særligt lagt vægt på afdækning af ny viden om samarbejder og betoner eksempelvis betydningen af Helmer-Petersens ophold ved Bauhaus-arvtageren Institute of Design i Chicago i 1950/51.

Da jeg begyndte at gennemgå arkivet, var det en slående og øjenåbnende opdagelse, at arkivet rummer et stort antal arbejder i andre medier end fotografiet, og hvor intenst han har eksperimenteret med fotografiets grænser med forskellige former for billeddannelse uden kamera, herunder mange fotogrammer. I arkivet fletter tegninger, lyseksperimenter og collager fra Helmer-Petersens egen hånd samt inspirationskildemateriale fra maleri og grafik og fotografi til typografi

og reklameæstetik sig sammen med mange tusind fotografier. Disse opdagelser ansporede mig til at undersøge hans arbejdspraksis i lyset af den tværdisciplinære grundholdning, som han eksempelvis mødte på Institute of Design.

På den ene side giver arkivet altså en privilegeret indsigt i en fotografers arbejdsmetoder og processer. På den anden side rummer arkivet spor, der peger ud på de cirkler og miljøer, som Helmer-Petersen var del af, og som var med til at tegne hans fotografi. Her giver den efterladte samling af arkivalier som breve, avisudklip og scrapbøger ved siden af det fotografiske materiale indsigt i den brede berøringsflade, Helmer-Petersen havde med dansk kunst og kultur igennem sit virke – fra populærkultur til avantgarde. Det gælder eksempelvis gemte avisudklip, dokumentationsfotografier og notater, der dokumenterer en hidtil ubeskrevet historie om, at Helmer-Petersen var kameramand på Statsradiofoniens (nu DR) første eksperimenter med fjernsynsudsendelser i 1950. Han tog altså aktiv del i den samtidige populære visuelle kultur, samtidig med at han dyrkede nære relationer til det avantgardistiske kunstmiljø i Danmark, først ved samarbejder med kunstnergruppen *Limien II* i slutningen af 1940'erne og siden eksempelvis ved deltagelse på kunstnersammenslutningen *Majudstillingen* fra 1961-1964. Denne tilknytning er tidligere beskrevet, men breve og andre arkivalier i arkivet viser en langt tættere udveksling. Eksempelvis formidlede Helmer-Petersen sine erfaringer fra opholdet ved Institute of Design i det avantgardistiske miljø omkring *Limien II* via et brev til Albert Mertz under sit ophold i 1950 og ved at anspore Gunnar Aagaard Andersen til at deltage i seminaret "Design Education" arrangeret af Institute of Design i 1952 på Statens Håndverks- og Kunstindustriskole i Oslo.<sup>4</sup> Eller han bragte pædagogikken i spil sammen med møbeldesigneren Verner Panton ved at afholde den eksperimentelle kunsthøjskole XK af en uges varighed i 1959 med inspiration i undervisningen ved Institute of Design.

Forskning i arkivet kan således være med til at berige og udvide opfattelsen af Helmer-Petersens position som solidt forankret i ikke blot en fotografisk tradition, men i den samtidige populære og avantgardistiske visuelle kultur. I bredere optik bidrager arkivet med ny viden, der kan belyse dansk efterkrigskunst fra et fotografihistorisk

<sup>4</sup> Brev af 30.11.1950 til Albert Mertz fra Keld Helmer-Petersen, maskinskrevet manuskript, Det Kgl. Bibliotek, Kort- og Billedsamlingen, acc. 2014-67/0404. Både Mertz og Aagaard Andersen var en del af *Limien II*.

perspektiv, som peger på en større grad af udveksling kunstarterne imellem end hidtil beskrevet i kunsthistorien.

Jeg vil i det følgende give eksempler på praktiske nedslag i arkivet, der belyser de arbejdsmiljøer og cirkler, Helmer-Petersen bevægede sig i og dernæst illustrere eksempler på den indsigt i arbejdsproces og tilblivelseshistorier, som materialet i arkivet kan give. Først vil jeg dog kort opridse arkivets konstruktion og indhold. Indholdet kan opdeles i følgende undergrupper: *materiale knyttet til arbejdsproces* (negativer, kontaktkopier, kontaktkopimapper, prøvekopier), *færdige fotografier, udstillingskopier, tegninger og collager* (børnetegninger og blyant-, tusch- og akvareltegninger, samt collager fra 1950'erne/60'erne), *illustrationsopgaver* (bøger, tidsskrifter, pamfletter, brochurer, objekter mv.), *diverse objekter* (samling af fundne genstande som Helmer-Petersen har brugt i sit kunstneriske arbejde; dimser, fladmaste coladåser og papir, hærdet ituslået glas, tørrede blade, tang osv.), *personlige papirer* (manuskripter, notesbøger, breve, rejsedokumenter, udstillingsaftaler, dokumenter vedr. samarbejder mv.), *undervisningsmateriale* (dias-foredrag, notater til foredrag, undervisningsforløb) og et *receptionsarkiv* (artikler, anmeldelser, interviews fra 1940'erne til 2000'erne). Arkivet er ikke katalogiseret efter disse kategorier, men er bevaret i den struktur, det blev overdraget i. Det vil sige, at registranten og den efterfølgende ompakning i så vid udstrækning som muligt har fulgt den oversigt og de grupperinger i læg og æsker, som arkivet havde (eller fik, da det blev pakket sammen efter Helmer-Petersens død). Man er med andre ord nødt til at orientere sig i hele registranten for eksempelvis at finde alle æsker, der indeholder breve osv.

Betragter man arkivet i sin helhed, er der således tale om et mangfoldigt og righoldigt arkiv, som indeholder en lang række andre typer materiale end det rent fotografiske. Det er ting og sager samlet over et langt livsforløb, og repræsenterer i den forstand en sammenhæng, hvor tingene relaterer sig til hinanden gennem tilknytningen til arkivets ophavsmand. Man får indtryk af, at *alt* er blevet gemt og samlingen er akkumuleret over årene. Enten et udslag af en tidlig (megaloman) opfattelse af, at alle disse vidnesbyrd fra både små og store begivenheder ville blive vigtige for eftertiden eller udtryk for en personlighed, der bærer samlerens karaktertræk i sig. Sandsynligvis en blanding af de to positioner. Eftersom Helmer-Petersen både som kunstfotograf, arkitekturfotograf og som underviser i fotografi har været en vigtig figur i det danske kulturliv, udgør arkivet et centralt dokument i den danske moderne fotografihistorie. Samtidig rummer det også et dansk/

skandinavisk perspektiv på den internationale modernisme i fotografiet på grund af Helmer-Petersens berøringsflade med udenlandske fotografer, udstillings- og uddannelsessteder allerede fra 1940'erne.

### *Cirkler og bevægelser*

I arkivets akkumulation af forskellige typer materialer finder man en række arkivalier og værker som på forskellig vis belyser en kontekst og peger på de arbejdssammenhænge, miljøer og kunstneriske bevægelser, Helmer-Petersen deltog i. Det er åbninger i arkivet til den visuelle kultur og sammenhæng, Helmer-Petersen gennem historien har været del af og udøvet sin praksis gennem. Man kan da spørge, hvilke forskningsmæssige perspektiver den type materiale kan rumme? Det vil jeg give bud på i det følgende.

I 1940'erne, hvor Helmer-Petersen begyndte at fotografere, var det danske fotografiske miljø i grove træk opdelt i to felter: amatørfotoklubberne på den ene side og fagfotograferne på den anden. Fotografiet var ikke en integreret del af kunstmiljøet, hverken inden for kunstuddannelserne eller ved museerne, og der var således få muligheder for at få en reaktion på sit arbejde som ung, autodidakt fotograf med kunstneriske ambitioner som Helmer-Petersen. Amatørfotografimiljøet var i den forstand et centralt og helt afgørende miljø for at han kunne udstille og få sine fotografier bedømt af andre fotografer. Den receptionshistoriske grundfortælling om Helmer-Petersen som en tidlig og definerende repræsentant for et dansk modernistisk kunstfotografi rummer også idéen om fornyeren; fotografen, der tidligt brød med de dogmer og det konservative romantiske billedsyn, der prægede amatørfotoklubberne.<sup>5</sup> Ud fra Helmer-Petersens artikler fra 1940'erne, kan man da også se, hvordan han i stigende grad gennem disse år definerede sit eget billedsyn i opposition til de mest tilbageskuende

<sup>5</sup> Der er skrevet sparsomt om det danske amatørfotografimiljø i 1930'erne og 1940'erne. Generelt beskrives miljøet som præget af et konservativt billedsyn ofte inspireret af piktorialismen fra begyndelsen af 1900-tallet. Selvom enkelte amatør-fotografer var opmærksomme på de nye tendenser og bragte principper fra det nye moderne fotografi fra Tyskland med ind i klubberne (se Tage Poulsen: *Mellem piktorialisme og postmodernisme*. Ib Rønne Kejlbo (red.): *Fotografier. Charlottenborg. 24.april – 1. juni 1986. Et udvalg af det Kongelige Biblioteks Samling*, 1986, s. 14-39. Og Lars Schwander: *Nye internationale kontakter, genrerne træder i karakter i 1930'erne*. Mette Sandbye (red.): *Dansk Fotografihistorie*, 2004, s. 176-203.

tendenser i amatørteknikklubberne.<sup>6</sup> Omfanget af materiale i arkivet, der knytter Helmer-Petersen til det danske amatørteknikmiljø, er imidlertid mere omfattende end hidtil antaget og krydslæsninger i samtidens amatørteknikfotografiske udgivelser som *Mandens Blad*, *Avertering*, *Orientering*, *Fotografering* og *Dansk Fotografisk Tidsskrift* viser, at han tog



Ill. 2: På bagsiden af dette fotografi er påklisteret mærkater fra lokale amatørteknikklubber i København. Helmer-Petersen var aktiv i det amatørteknikfotografiske miljø i 1940'erne, og hans deltagelse viser, at der faktisk var plads til et avanceret eksperimenterende fotografi. Keld Helmer-Petersens arkiv, Det Kgl. Bibliotek, Acc. 2014-67/0216, æske 53.

aktiv del i amatørteknikmiljøet og var medlem af fotoklubben *Danske Kamera Piktorialister* fra 1944. I gruppen af materialet skiller en række fotografier sig ud på grund af de brugsspor, de bærer på.

<sup>6</sup> Det gælder eksempelvis artiklerne: Svensk amatørteknikfotografi – set med danske øjne. *Mandens Blad*, 1, 1945, s. 44-45. Og Tanker omkring fotografiske udstillinger. *Mandens Blad*, 5, 1944, s. 48 eller Krisen i dansk fotografi. *Dansk Kunsthåndværk*, 1, 1950, s. 17-18.

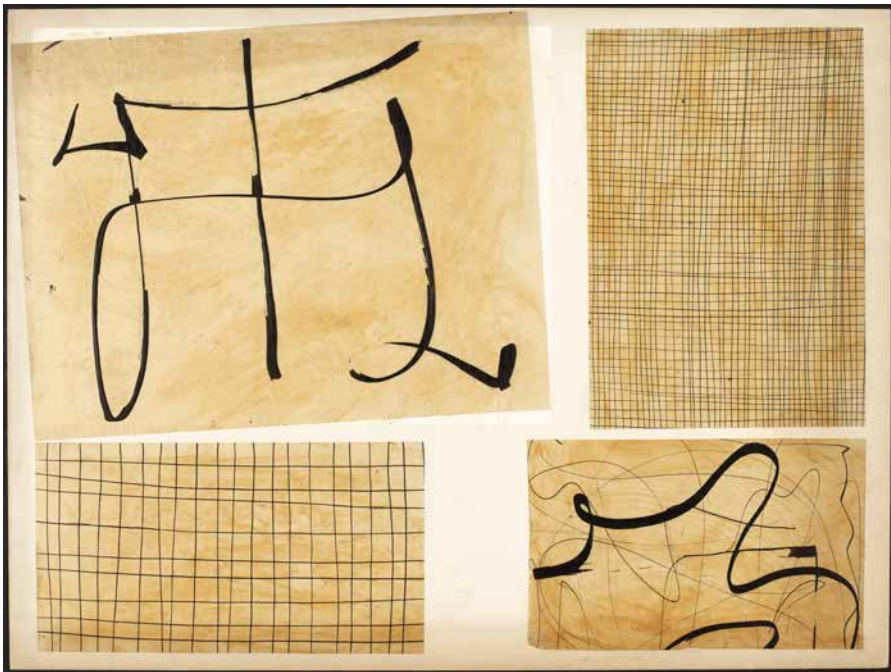
Fra perioden 1942 til 1949 findes der i arkivet et stort antal fotografier med udstillings- og bedømmelsesmærkater på bagsiden (ill. 2). De er både fra danske og internationale amatørfotografiklubbers saloner og udstillinger og vidner om, at Helmer-Petersen aktivt sendte sine fotografier til konkurrencer og udstillinger. Men disse fotografier bidrager også med viden til et underbelyst område i dansk fotografihistorie, nemlig amatørfotoklubbernes billedopfattelse og udstillingspraksis. Motiver og billedtyper varierer fra optagelser inspireret af det tyske nysaglige fotografis skæve vinkler og detaljerede objektstudier som sakse, der svæver dansende over en bordflade til centralperspektiviske kompositionsstudier i blødt lys af en cykel parkeret mod en lygtepæl. Mit ærinde her er ikke en næranalyse af disse billeder og deres position i det danske amatørfotografimiljø, men i stedet de forskningsperspektiver, som materialet rummer.

Denne samling af fotografier deler i min optik en dobbeltværdi, da de både fungerer som dokumenter i kortlægningen af Helmer-Petersens udvikling som fotograf og bærer historiske spor fra amatørfotografiklubberne. I den forstand kan de potentielt bidrage til en ny læsning af amatørfotografiklubbernes billedsyn, udstillingspraksis og betydning i dansk fotografihistorie i 1940'erne – for måske var stivsindet ikke så dominerende i miljøet, som fotohistorien i eftertiden har beskrevet det netop med solitære figurer som Helmer-Petersen som spydspids? Fotografierne med udstillingsmærkater er typiske eksempler på, hvordan det fotografiske skifter status i arkivet. Fotografiet som objekt og bagsiden bliver i forskningssammenhæng lige så vigtig som billedet på forsiden, og spor efter ophængning, kommentarer og bedømmelsesmærkater kan indgå på lige fod i betragtningen af disse fotografier som kildemateriale. De bliver vigtige som materielle objekter og netop fornemmelsen af papirets vægt, som man mærker, når man har fotografierne i hånden, eller limen fra mærkaterne, der trænger gennem papiret og sætter spor i billedets forside, bærer også viden om en udstillingshistorik og teknik, som ville være svær at udlede fra en digital gengivelse eksempelvis.<sup>7</sup>

Efter 1949 stoppede Helmer-Petersen med at indsende fotografier til den type udstillinger og konkurrencer, og det ophør kan vidne om

<sup>7</sup> Da digitaliseringsbølgen begyndte at rulle i begyndelsen af 2000'erne, tog diskussionen om fotografiets materialitet og status af objekt frem for dokument fart (se f.eks. Elizabeth Edwards og Janice Hart (red.): *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*, London 2004).

en begyndende anden selvopfattelse hos den unge fotograf. Orienteringen væk fra amatørfotomiljøet faldt sammen med udgivelsen af *122 Farvefotografier* i 1948, som vakte international opmærksomhed. Derudover fik Helmer-Petersen en tættere relation til de danske konkretkunstnere omkring Linien II i slutningen af 1940'erne, og i 1950 rejste han til USA for at studere ved Institute of Design i Chicago. Denne udvikling udgør tilsammen et mulighedsfelt for at indgå i en anden type miljøer og definere sig selv på ny. Netop hvad angår opholdet ved Institute of Design rummer arkivet indhold, som bidrager til en bredere fortælling om Helmer-Petersen og kan være med til at placere ham i kontekst af et internationalt avanceret kunstmiljø med rødder i den historiske avantgarde omkring Bauhaus. I 1950-51 studerede og underviste Helmer-Petersen ved skolen i Chicago, og han



Ill. 3: Dette er en planche fra faget i grundlæggende visuelle udtryksformer, Visual Fundamentals, ved Hugo Weber. Her blev der blandt andet eksperimenteret med bevægelse, mønstre, lys og skygge som visuelle virkemidler. Planchen er fra den 26. oktober 1950 og er Helmer-Petersens løsning af opgaven Collage of Scribbles (motor control effect). Den viser samtidig Helmer-Petersens fascination af den japanske kalligrafis enkle streg. Keld Helmer-Petersens arkiv, Acc. 2014-67/0291, æske 127.

tog en stor mængde plancher og tegneøvelser fra fag, han fulgte på skolen, med sig hjem til Danmark. Mens udstillingsfotografierne omtalt ovenfor peger ud på en praksis i miljøet omkring ham, rummer øvelserne fra Chicago også et indadskuende perspektiv, der kan være med til at belyse det kunstneriske udviklingsarbejde, Helmer-Petersen gennemgik i den periode. Plancherne har været centrale kilder i min afdækning af betydningen af Institute of Design for hans kunstopfattelse (og kunstpædagogiske grundsyn) i løbet af 1950'erne. Plancher og tegninger belyser, hvordan han blev uddannet i at arbejde med visuelle problemer (bevægelse, lys og skygge, rum og flade, tonalitet) i et bredere felt, der både inddrog tegning, fotogrammer (fotografier skabt i mørkekammer uden kamera) og collager (ill. 3). Desuden arbejdede han med film, skulptur og forskellige typer af lyseksperimenter på skolen. Den tværetetiske grunduddannelse, han således fik på skolen, øvede indflydelse på hans arbejde op gennem 1950'erne, og arkivet udgør et unikt kildemateriale til at forstå, hvordan opholdet afsatte sig mangeårige spor i form af en kunstnerisk grundholdning hos Helmer-Petersen, der beroede på en dyb tro på kunstarternes indbyrdes relationer.

### *Tilblivelser*

Også på anden vis giver arkivet mulighed for at komme bagom værkerne og få indblik i kunstnerens arbejdsprocesser og æstetiske tilgange. Her udgør 29 fotoalbums, de såkaldte Leica-albums, en særegen kilde til den unge fotografs æstetiske dannelsesproces. Fra 1938 til 1946 klistrede Helmer-Petersen 2-3 kontaktkopier ind på hver af albummenes gråbrune sider.<sup>8</sup> Disse album bevæger sig fra at bære familiefotoalbummets intime karakter i 1938-1939 til at fungere som arbejds- og undersøgelsesredskab for en voksende kunstnerisk bevidsthed fra 1940 og frem. Albummene ændrer karakter undervejs og vidner om en utrættelig grundforskning i fotografiet som medium hos den selv lærte fotograf. Han bevæger sig fra portrætter og traditionelle landskaber til abstrakte close-ups og objekt fotografi med klare referencer til det tyske nysaglige fotografi fra 1920'erne. Han udforsker det fotografiske

<sup>8</sup> Fra album nummer 12 ligger fotografierne løst på siderne, men organiseret efter samme princip om sammenstilling af ensartede motiver og formundersøgelser fortløbende på siderne. Album 12, Det Kgl. Bibliotek, Kort- og Billedsamlingen, acc. 2014-67/0362.



billedes muligheder og det er den læreproces, albummene repræsenterer – udvalgt, sorteret og opsat af Helmer-Petersen selv og dermed også udtryk for en art kuratering af eget arbejde.

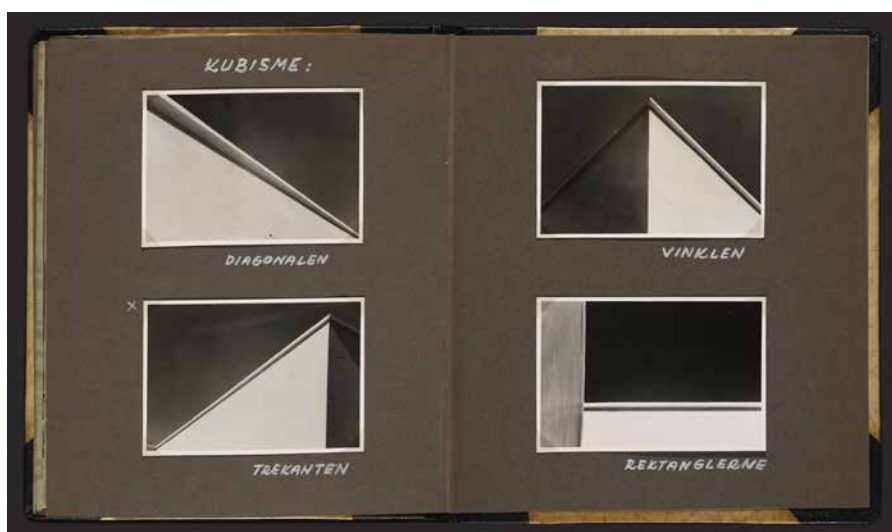
Leica-albummene er kontaktkopialbums og i den forstand er de et af fotografens redskaber til at undersøge, udvælge og afprøve fotografierne før de fremkaldes i mørkekammeret. I udviklingen gennem albummene kan man se, hvordan Helmer-Petersen eksperimenterer med, hvad det fotografiske medium kan, og han bevæger sig i tiltagende grad på kanten af fotografiets billedmæssige konventioner om virkelighedstro gengivelse og centralperspektivisk dybde. Album nummer 4 fra 1940 repræsenterer en brydnings- og modningstid i fotografens virke.<sup>9</sup> Albummets første sider udfolder en lille fortælling med i alt fem billeder af en dreng i et nordsjællandsk landskab. Det er studier i komposition, skala og balance i billedet, men det er også et mini-essay om en drengs tur gennem landskabet og selve den handling at se på landskabet (som en mulig spejling af fotografens handling) (ill. 4).



Ill. 4: Opslag fra Leica-album nr. 4, august 1940 til januar 1941. De i alt 29 Leica-album i Helmer-Petersens samling repræsenterer en central kilde til fotografens formative år. I albummene arbejdede han med opsætninger, ofte i små serier som i dette opslag. Leica-albummene forvarsler den formbevidste måde, han siden arbejdede med grafik og dynamisk opsætning i sine udgivne fotobøger. Keld Helmer-Petersens arkiv, Det Kgl. Bibliotek, Acc. 2014-67/0354, æske 90.

<sup>9</sup> Album nr. 4, Det Kgl. Bibliotek, Kort- og Billedsamlingen, acc. 2014-67/0354.

Den iscenesættende og fortællende gestus modsvares senere i albummet af et opslag med titlen “Kubisme”, der er et tidligt eksempel på den rene formdyrkning, som siden skulle blive Helmer-Petersens særkende. Over to sider er opklæbet fire billeder af en funkisvilla. Eller rettere fire detaljestudier af bygningen, som hver skaber en komposition af hvide og grå geometriske former (ill. 5). Han henviser selv til kubismen, men det kan også ses som en ansats til den konstruktivistiske nerve, som senere i 1940’erne manifesterer sig, og som kan siges at udgøre en hovedkerne i hans arbejde fra midten af 1940’erne til midten af 1950’erne.



Ill. 5: På opslaget fra Leica-album nr. 4 kan man se, hvordan Helmer-Petersen orienterer sig i den moderne kunst og arkitektur. Billederne her er et tidligt eksempel på, hvordan han indarbejdede inspiration fra kubisme, konstruktivisme og den funktionalistiske arkitektur i sit formsprog. Leica-album nr. 4, august 1940 til januar 1941, Acc. 2014-67/0354, æske 90, Keld Helmer-Petersens arkiv, Det Kgl. Bibliotek.

De tidlige Leica-albums var aldrig tiltænkt et offentligt øje og bærer skitsens ufærdige og processuelle præg. Måden at arbejde med udvælgelse, serielle forløb, dynamiske sammenstillinger og rytme i opstillingen af billeder på siderne forvarslers imidlertid den måde, Helmer-Petersen siden arbejdede med det fotografiske materiale i bogform. Leica-albummene repræsenterer en kunstnerisk dannelses-

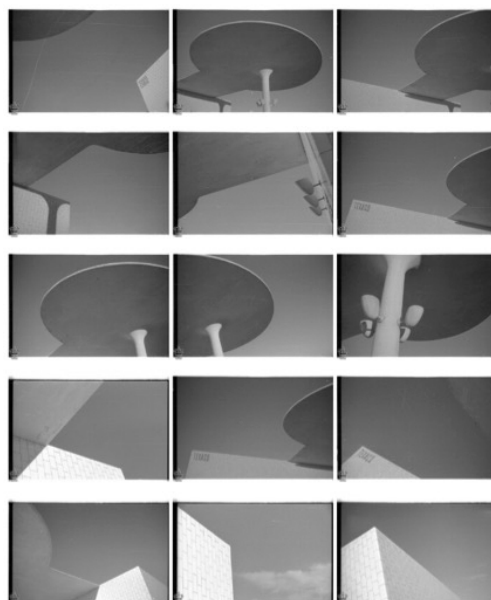
proces såvel som en kunstnerisk erkendelsesproces og er første skridt i den identitet, som Helmer-Petersen siden i udstillinger, bøger og udsmykninger skabte om sig selv som en modernistisk billedmager med fødderne solidt forankret i både foto-, kunst- og arkitekturhistorien. Men Leica-albummene tilbyder også en potentiel anden læsning af Helmer-Petersen, som kan pege i en anden retning end den formalistiske dannelsesproces, som hidtil er blevet betonet. Serien med drengen omtalt ovenfor antyder et narrativt forløb i en billed-essayistisk undersøgelsesform, som giver indtryk af en interesse for menneskekroppens bevægelse, gestik og relation til sine omgivelser, såvel som brug af et fortællende greb, hvilket går igen flere steder i albummene. Det står i modsætning til den undersøgelse af geometriske grundformer i serien med titlen "Kubisme" og i det hele taget til det grafiske, mennesketomme og formorienterede fotografi, som Helmer-Petersen i særlig grad er blevet kendt for. Kan der i disse album ligge anslag til anden kultur- og mentalitetshistorisk kontekstuel forståelse af Helmer-Petersen end den modernistiske?

Mens Leica-albummene viser et udvalg, der har været gennem en udvælgelsesproces og nøjsom opsætningsproces, giver negativ-samlingen adgang til alle optagelser i deres rå, ubearbejdede og ucensurerede tilstand.<sup>10</sup> Her er tale om en unik adgang til et rå arbejds- og skitsemateriale, der giver indblik i udviklingen af et fotografisk blik og i enkelte tilfælde tilblivelsen af et ikonisk værk. Kort efter arkivet blev overdraget til Det Kgl. Bibliotek, igangsatte man en omfattende digitalisering af negativ- og diapositivsamlingen, og efterfølgende er alle digitaliserede billeder gjort tilgængelige på bibliotekets hjemmeside. Adgangen til negativerne er således gjort lettere, og man kan på baggrund af metadata søge serier eller motivrelaterede billeder frem. Med det digitale arkiv kan man få en anden type overblik over negativerne, end når man sidder med filmruller ved et lysbord. Et eksempel på, hvorledes det digitale arkiv kan anskueliggøre en proces, er en serie af fotografier, som Helmer-Petersen tog af Arne Jacobsens funktionalistiske benzintank i Skovshoved nord for København. Her kan man følge tilblivelsen af farvefotografiet af tanken, som er med i *122 Farvefotografier* og siden er blevet et ikonisk værk. I negativarkivet

<sup>10</sup> Den eksisterende samling fortæller naturligvis ikke om negativruller osv., som kan være gået tabt eller kasseret. Helmer-Petersen har selv fortalt, at han af uvidenhed kasserede den allerførste rulle negativer, da han havde fået dem fremkaldt, men andre udeladelser er arkivet tavst om (Martin Parr: An interview. Keld Helmer-Petersen: *Keld Helmer-Petersen Photographs 1941-1995*, 2007, s. 276-277).

kan man imidlertid se, hvordan Texaco-tanken blev studeret over 116 optagelser i sort-hvid i årene 1942-43 (ill. 6). Her ser vi for det første processen, der leder frem til det ikoniske billede. Men vi ser også den serielle undersøgelse introduceret. Frem for det ene fragment, som farvebilledet af tanken repræsenterer, ser vi her en arbejdsproces, der handler om at udforske, hvad der sker, hvis man ændrer synsvinklen, perspektivet og indramningen. Det er grundforskning i selve den fotografiske måde at omsætte *erfaringen* af en arkitektonisk form til et billede, og det bliver for alvor tydeligt i den serielle fremstilling. Negativserien repræsenterer et indblik i en arbejdsproces, der illustrerer, hvordan Helmer-Petersen arbejdede analytisk og serielt for at nå frem til en visuel forståelse af en bygningskrop som arkitektur, såvel som billedmæssig komposition. I den forstand dyrkede han kameraet som et billedskabende værktøj, der bar større lighed med de danske konkretmalere end eksempelvis dyrkelsen af det særegent fotografiske, som det blev formuleret af blandt andre Henri Cartier Bresson med hans dictum om 'det rette øjeblik' i bogen *Images à la Sauvette* fra 1952.

Ill. 6: Her ses et lille udvalg af de 116 negativoptagelser af Arne Jacobsens benzintank nord for København. Digitaliseringen giver overblik og mulighed for at sammenligne de små forskydninger i motiver og perspektiver negativerne imellem. Negativarkivet er tilgængeligt på [www.kb.dk](http://www.kb.dk): <http://www5.kb.dk/images/billed/2010/okt/billeder/subject4829/da/?view=masonry>



*Arkivar og arkiveringsproces*

De sidste 30 års intense studier i arkivet som begreb og institution, også kendt som ‘den arkiviske vending’, inden for en bred vifte af både humanistiske og samfundsvidenskabelige fag har nedbrudt ideen om arkivet som en objektiv, sandhedsbærende og bevarende funktion, og i stedet er bevidstheden om arkivet som et værdiladet, politisk rum præget af magt og hierarki vokset i takt med, at begrebet er blevet analyseret, diskuteret og redefineret af både akademikere og kunstnere.<sup>11</sup> I den amerikanske kunsthistoriker Hal Fosters berømte artikel fra 2004 “The Archival Impulse” beskrev han samtidskunstneres praksis med arkivet som sted og begreb som udtryk for et opgør med troen på en autoritativ og symbolsk totalitet og fandt at kunstnere, der tematiserede arkiv, samling og vidensformidling, opererede med ustabile, åbne og heterogene systemer.<sup>12</sup> Fosters forståelse udgør ét blandt utallige udsagn om arkivet, som i de foregående årtier har været med til at opløse forestillingen om arkivet som et sted for sandhed og objektivitet i bevaringen, indsamlingen og formidlingen af viden.

Set i lyset af den udvikling er det heller ikke længere muligt at opfatte et kunstnerarkiv som et neutralt dokument efterladt af kunstneren til eftertiden. De mange billeder, objekter mv. i Helmer-Petersens arkiv er på mange måder tavse om deres herkomst og tilblivelse, ligesom arkivet i sin helhed er tavst om alt det, der ikke blev gemt, ordnet og samlet. Den amerikanske fotograf og fotohistoriker Allan Sekula beskrev i 1980’erne fotoarkivet som et territorium af billeder, hvis relation til hinanden er kendetegnet ved et “abstrakt visuelt ligeværd”,<sup>13</sup> der sidestiller de enkelte billeder og løsriver dem fra deres oprindelige brug og kontekst. Det afstedkommer, ifølge Sekula, en frisættelse af betydning, men den manglende kontekst medfører også et tab af mening:

<sup>11</sup> I de senere år har flere antologier i fotografihistorisk kontekst kombineret praksisbaserede projekter og teoretisk/historisk orienterede artikler og på den måde sat fokus på fotografiet som objekt i arkivforskningen (se eksempelvis Krzysztof Pijarski (red.): *The archive as project – the poetics and politics of the (photo)archive*, Warszawa 2011 og Gunilla Knape, Niclas Östlind og Louise Wolthers (red.): *Order and Collapse, the Lives of Archives*, Negative, Göteborg 2016).

<sup>12</sup> Hal Foster: An Archival Impulse. *October*, 11, 2004, s. 3-22, s. 5.

<sup>13</sup> Allan Sekula: Reading an archive, *Photography between labour and Capitalism* [1983]. Liz Wells (red.): *The Photography Reader*, New York 2003, s. 443-452.

“In an archive, the possibility of meaning is ‘liberated’ from the actual contingencies of use. But this liberation is also a loss, an abstraction from the complexity and richness of use, a loss of context. [...] So new meanings come to supplant old ones, with the archive serving as a kind of ‘clearing house’ of meaning”.<sup>14</sup>

Sekula skriver om de politiske og økonomiske magtstrukturer, der knytter sig til fotografiske arkiver, og hans teoretisering af arkivet som en betydningstømmende funktion kan ikke overføres direkte til et kunstnerarkiv som Helmer-Petersens, hvor sammenhængen mellem de enkelte dele af arkivet er tættere og ikke sammenbragt af udefrakommende dagsordener som eksempelvis statslige arkiver (om de så er politiske, historiske, sociale eller antropologiske). Sekulas opfattelse peger dog på en problematik, som også gør sig gældende, når det kommer til et kunstnerarkiv; at arkivet ikke er udtømmende, og at det ikke ‘blot’ er et åbent, tilgængeligt og formidlende instrument til at nå ind til en “sandhed” om en kunstners historie, udvikling og identitet. Der er tale om brudstykker revet ud af den kontekst, de blev til i, og det bliver forskerens rolle at forsøge at samle de brudstykker og skabe forbindelser i det semiotisk flydende hav af billeder, personlige papirer og objekter, som alt sammen udgør et langt livs akkumulation af materiale. Det gælder arkivet i sin helhed, at det er orkestreret, indsamlet, sorteret og ordnet af Helmer-Petersen selv og dermed også udgør en selekteret og kurateret version af en historie, en karriere og et livsforløb. Leica-albummene, som jeg fremhævede, kan i denne sammenhæng netop siges at repræsentere en første kuratering eller bevidst iscenesættelse af Helmer-Petersens eget arbejde, og i den forstand fremstår hverken de eller arkivet i sin helhed som et gennemsigtigt forskningsobjekt. Arkivet repræsenterer også en arkiveringsproces og afspejler kunstnerens måde at forvalte sit eget arbejde løbende over tid. Dele af arkivet er ordnet efter perioder og har tidsangivelser, men lige så meget materiale er ikke dateret. Det er også tydeligt, at materialet har haft et efterliv, og særligt i læggene med de senere års arbejde i fotografens karriere finder man ind i mellem materiale fra tidligere arbejder. Fotografier, negativer mv. er blevet taget ud af deres oprindelige placering, fordi de er blevet anvendt på ny – til et bogprojekt

<sup>14</sup> Sekula 1983, s. 444-445.

eller i eksperimenter med scanninger.<sup>15</sup> Men også langt tidligere i hans værkproduktion kan man finde eksempler på, at han har arbejdet ud fra en pragmatisk og åben tilgang til et fotografis autonomi, og samme fotografi kan således optræde adskillige steder i arkivet i uensartede beskæringer, toner og udgaver i forskellige sammenhænge (udstillinger, illustrationsopgaver og bøger).

Den måde at arbejde med sit eget materiale har også betydning for den status og tilstand, tingene er efterladt i i arkivets totalitet og har dermed også konsekvenser for, hvordan man som forsker studerer det efterladte materiale, og hvilken status man kan tilskrive de enkelte værker. Arkivet som sted for indsamling og formidling er ikke en tematik i Helmer-Petersens praksis. Selvom Helmer-Petersen kan siges at arbejde arkivarisk med eksempelvis Leica-albummene, er det imidlertid ikke med en *bevidst* adressering af arkivet som fænomen eller meningsproducerende sted. Helmer-Petersen skriver eksempelvis aldrig om betydningen af at samle, ordne og kategorisere. Men når man som forsker træder ind i det efterladte arkiv og forsøger at trække viden og indsigt om ophavsmanden ud af det, bliver arkivets struktur og betydning automatisk en underliggende tematik. Den katalogisering og typologisering, Helmer-Petersen har opbygget arkivet efter i selve arkiveringsprocessen, eksempelvis ved undermapper med titler som "Silhuetter", "Vand, sand, is, statuer, hænder, fødder" eller "Mønstre og abstrakte virkninger", er også med til at tone og sætte en retning for læsningen af hans værker.

### *Andre indgange – nye udveje?*

Måske den førnævnte digitalisering af negativarkivet kan være med til at løsne den iboende struktur i arkivet og bane vej for nye stier gennem materialet på tværs af tid og rum? Negativerne udgør ikke færdige arbejder, men må ansues som forlæg til fremkaldte fotografier og rummer derfor også fejlskud og dårlige optagelser såvel som skitser til de billeder, Helmer-Petersen siden har udvalgt og bearbejdet i mørkekammeret. Fotohistorikeren Krzysztof Pijarski foreslår at kalde digitalisering af fotoarkiver en 'profanering' af arkivet, hvorved forstås,

<sup>15</sup> Denne måde at genbesøge og forandre tidligere arbejder er særlig markant i Helmer-Petersens sene værker fra 2000'erne, hvor han scanner negativer fra 1950'erne og 1960'erne og forandrer dem markant til brug i sine bøger *Black Noise* (2010) og *Back to Black* (2011).

at den aura, der har været tillagt arkiver af utilnærmelighed, potentielt nedbrydes ved den tilgængeliggørelse, digitaliseringen medfører.<sup>16</sup> Helmer-Petersen var omhyggelig og præcis i sin udvælgelse af værker, der indgik i publikationer og udstillinger, og en stor del af negativarkivet har aldrig været vist eller udgivet. Det rejser spørgsmål om, hvilken status og værdi de enkelte negativer kan tillægges i analytisk og forskningsmæssig sammenhæng.<sup>17</sup> I lyset af dette fungerer det digitale arkiv som et redskab til at danne sig et overblik over et stort materiale og til at få indsigt i arbejdsprocesser og motivinteresser over tid. Desuden er de enkelte negativer tilført metadata, som giver muligheder for at søge i og samle negativer på basis af emneord, titel, sted mv. I et større perspektiv kan det overblik og de søgemuligheder, det digitale arkiv, giver være med til at åbne for nye tilgange til Helmer-Petersens virke. Her kan søgninger på emneord være med til at udpege tematikker og motiviske sammenhænge (eller diskrepanser) på tværs af tid, og deri ligger en mulighed for at løsne den struktur, det fysiske arkiv har. Her er potentialet til at skabe et ubetrådt stisystem i arkivet, som dog bør analyseres i samlæsninger med det fysiske kildemateriale. Man kan også sige, at det digitale arkiv kan anspore til nye tematiske nedslag diakront i Helmer-Petersens virke, men synergien i det samlede arkiv mellem det fysiske og det digitale er afgørende for et reelt forskningsmæssigt fundament.

Ved at anlægge et diakront og tematisk snit gennem arkivet kan man altså rejse en række andre spørgsmål til Helmer-Petersen, som afviger fra den modernistiske og formalistiske forståelsesramme. Jeg foreslår i min afhandling at læse Helmer-Petersen som en visuel rytmeanalytiker med afsæt i den franske filosof Henri Lefebvres teori om rytme og rytmeanalytikeren som filosofisk/analytisk figur.<sup>18</sup> Den teoretiske optik udfolder jeg i relation til en urban og arkitektonisk motivramme og forankrer det tidsmæssigt i efterkrigsårene. Man kunne imidlertid netop etablere læsninger af Helmer-Petersen som en rytmeanalytiker på tværs af periodehistoriske afgrænsninger. Ligesom man kunne udvide

<sup>16</sup> Krzysztof Pijarski, Introduction. Krzysztof Pijarski (red.): *The archive as project – the poetics and politics of the (photo)archive*, Warszawa 2011, s. 10-22. s. 14.

<sup>17</sup> Netop digitalisering af fotografiske arkiver er i stigende grad omdrejningspunkt for interesse i både museologiske, kunsthistoriske og historiske studier (se eksempelvis Anna Dahlgren og Pelle Snickars (red.): *I Bildarkivet – om fotografi och digitaliserings effekter*, Stockholm, 2009).

<sup>18</sup> Henri Lefebvre udfolder sin rytme filosofi i bogen *Éléments de rythmanalyse*, Paris 1992.



den optik til andre typer af motiver og på den måde bryde med det iboende system, arkivet rummer. På lignende vis kunne man forfølge en naturfilosofisk linje med vægt på de naturmønstre i vand, sand og sne, som Helmer-Petersen kontinuerligt undersøgte gennem hele sin karriere. Eller man kunne fokusere på den surrealistiske undertone i hans virke på tværs af arkivet for på den måde i højere grad at løsrive læsningerne fra den orden og konstruktion, Helmer-Petersen har skabt, og som den efterfølgende reception har bestyrket.

### *I bibliotekets visuelle økosystem – et forskningsperspektiv*

Ud over Helmer-Petersens arkiv finder man i Det Kgl. Biblioteks samling arkiver efter andre betydningsfulde danske fotografer som eksempelvis Viggo Rivad og Per Folkver. I en tid hvor ressourcer er knappe, og man i kulturinstitutioner forsøger at reducere accessioner, hvad retfærdiggør da indsamlingen af hele fotografarkiver med mange tusinde elementer? Man kan også spørge, hvorfor det kan være vigtigt at indsamle og bevare fuldstændige arkiver af den type?

Først og fremmest udgør arkivet et unikt indblik i en fotografs metode og arbejdsproces. Det giver adgang til en bredere forståelse af ikke bare miljøer og samarbejder, men også af den kunstneriske udvikling og identitet. I en fotohistorisk optik udgør et samlet arkiv af den art en væsentlig viden ikke blot om den enkelte fotograf, men også i bredere perspektiv om udviklingen af et kunstnerisk fotografi i Danmark og udviklingen af et teoretisk og kritisk sprog om det fotografiske billede.

Det er fotohistorikerne Sigrid Lien og Elizabeth Edwards, der har introduceret termen 'det visuelle økosystem' netop som betegnelse for fotografier og fotografisamlings vitale betydning i museale og kulturinstitutionelle sammenhænge.<sup>19</sup> Et arkiv som Helmer-Petersens indgår som led i et større kunst- og kulturhistorisk samlingsperspektiv, og studier i et sådant arkiv kan være med til at belyse strukturelle eller kanoniserede opfattelser fra et andet perspektiv. I Helmer-Petersens tilfælde bidrager forskning i hans arkiv til en revidering af den kanoniserede modernismefortælling i fotografiets historie, som har været amerikansk domineret. Her udgør Helmer-Petersen, og det danske fotografi han repræsenterede, en vigtig skandinavisk brik i en gen-

<sup>19</sup> Elizabeth Edwards og Sigrid Lien: *Museums and the Work of Photographs*. Elizabeth Edwards og Sigrid Lien (red.): *Uncertain Images: Museums and the Work of Photographs*, London 2014, s. 3-17.

læsning af, hvorfra og hvordan et abstrakt, formalistisk fotografi blev udviklet. Væsentligst er bevaringen og indsamlingen af denne type arkiver dog for at dansk fotografihistorieskrivning kan konsolidere grundforskning på et område, hvor mange felter fortsat er sparsomt beskrevne, både hvad angår enkelte fotografer og i bredere forstand miljøer, begivenheder og bevægelser.

## SUMMARY

INGER ELLEKILDE BONDE: *In-between Known and Unknown Paths – Practical Perspectives on Research in the Archive of Photographer Keld Helmer-Petersen*

The article reflects on some of the research perspectives contained in the archive of a single photographer. Based on studies of the archive of the photographer Keld Helmer-Petersen, the first part of the article presents examples of readings of material in the archive as a potential expansion of the position assigned to the photographer in the reception history. Here, the archive is understood as a source of a broader understanding of the photographer's artistic form of expression through insights into both work processes and the artistic environments and movements in which Helmer-Petersen's archive shows that he participated. The second part of the article is a more critical consideration of how the archive can be understood as a research object by discussing Helmer-Petersen's role as an archivist, and how the archive also reflects an archiving process that is significant to the structure and organisation of the archive encountered and considered by the researcher.

