

Væggen og rummet

Omkring den fotografiske udstilling som medium

Henning Hansen

Fotografiet og udstillingsmediet er historiske fænomener, hvis udvikling kan følges som sider af billedmediernes demokratisering. Udstillingen har siden 1800-tallet muliggjort et møde med billedkunsten udenfor kirker og paladser, ligesom fotografiet i samme periode er blevet det billigste og mest praktiske redskab til frembringelse af billeder.

For den *fotografiske udstillings* vedkommende har vejen været lang og snørklet. Udstillingen har i næsten alle modernistiske perioder og sammenhænge været anset for at være den optimale præsentationsmåde for billeder. Dette til trods for udstillingens flygtige karakter, publikums ømme fødder, og andre besøgende der krydser frem og tilbage foran billederne eller sætter sine fingeraftryk på glassene.

Udstillingen som oplevelsesmåde har i disse henseender klart sine begrænsninger i forhold til billedbogen, der kan nydes i ro og meditativ koncentration, igen og igen ved enhver foretrukken lejlighed. Det fotografiske billedværk har selvfølgelig *sine* indbyggede problemer, lige fra bogens pris til den stærke begrænsning af de fotografiske bogudgivelser, ikke mindst i et land som Danmark. Dertil den eksplosive stig-

ning i tætheden af trykt information i de vestlige samfund, hvor billedværket som selvstændigt udtryk risikerer at lide druknedøden, fordi *oplevelsen* er flygtig og »scannende« i forhold til denne type information. Udstillingsbesøget aflægges derimod af en modtager, der har beredt sig på midlertidigt, men aktivt at eksistere i en anden sfære, isoleret fra yderverdenens interferens, koncentreret om værkerne og om muligheden for at opleve dem i sin særegne, suggestive sammenhæng.

Nu er det ikke hensigten i denne tekst at diskutere det udstillede billedes fortrin og mangler i forhold til det trykte billede (som givetvis har lidt et kvalitetstab i forhold til det udstillede originalbillede – *hvis* det da er et originalaftryk fra negativet, der udstilles). Derimod vil jeg give mig ind på at indkredse det, der kendetegner udstillingen. Det vil blive forsøgt gjort gennem en diskussion af eksempler fra især de seneste årtiers fotografiske udstillinger.

Indledningsvis vil jeg fremsætte grundtanken, at udstillingen *ikke* er en »bearbejdet bog«, hvis sider blot hænges op i snorlige rækkefølge med jævne mellemrum på neutral baggrund. Med

»billedtekst« i form af et titelskilt eller referencenummer ved hvert billede. Det er ganske vist den så absolut dominerende udstillingsform, jeg her har karakteriseret. Men jeg vil påstå, at det er en form, der som oftest indebærer en underforstået og accepteret nedtoning af udstillingens særlige muligheder som medium, og at det næppe er udstillingens historie og traditioner, man skal påberåbe sig som legitimering af den form for ophængninger. – Det er der næppe belæg for.

Diskussionen vil især kredse om to amerikanske vandreudstillinger, *The Family of Man* og *Mirrors and Windows*, der i øvrigt begge har været vist i Danmark og her vakte samme store opsigt, som alle andre steder.¹

Ingen af udstillingerne var i øvrigt tænkt som vandreudstillinger i planlægningsstadiet. Har udstillingen ikke mulighed for at nå alskens fjerne modtagere, andet end via formidling gennem andre medier, så oplever man til gengæld, at en udstilling vises flere steder. Dermed lettes byrderne som regel samtidig økonomisk for udstillingens ophavs personer.

Udstillingens eventuelle vandren har måske ikke umiddelbart meget at gøre med dens indhold og form. Og dog alligevel. Vandreudstillingen er ofte så bredt appellerende, og af en så etableret og anerkendt kvalitet, at udstillingen har kunnet vække forhåndsinteresse på fjerne steder. Præsentationsformen er gerne standardiseret med hensyn til formater, rammetyper m.v., på en måde der gør udstillingen transportabel og nemt tilpasselig i et fremmed udstillingsmiljø.

For at imødekomme disse oftest uudtalte krav opleves en vandreudstillingsversion således

gerne at være beskåret eller bearbejdet i forhold til visningen på den første plads. Det siger da sig selv, at vandreudstillingen kun sjældent kan udnytte netop de muligheder, der ligger i udstillingen som medium, det vil sige som *et fænomen der lever i et bestemt rum og miljø, måske endda for et bestemt publikum på et bestemt tidspunkt*. Heri ligger givetvis nogle antagelser omkring kunstens myteomsbundne liv som løsrevet fra tid og rum, historie og sted.

I stedet for straks at diskutere denne videre og mere konsekvente brug af udstillingsmediet vil jeg opholde mig en del ved de to nævnte amerikanske vandreudstillinger, der på mange måder har været omdiskuterede milepæle for fotografiets – og udstillingens – historie efter 2. verdenskrig.

The Family of Man

The Family of Man åbnede på Museum of Modern Art i New York januar 1955; *Mirrors and Windows* samme sted i juli 1978. Udstillingerne var tilrettelagt af den fotografiske afdelings daværende ledere, henholdsvis Edward Steichen (e.s.) og John Szarkowski (j.s.), som stadig tegner afdelingen.

Der er en afgrund til forskel i sigtet og synet på fotografi, som det er afspejlet i de to udstillinger. Hvor *The Family of Man* i 1955 markerede kulminationen på den humanistiske reportagefotografis epoke og formåen, så nedtonede eller eliminerede John Szarkowski klart denne retning i sin udstilling, *Mirrors and Windows*, der åbnede 23 år senere. Reportagefotografien nævnes og diskuteres her blot som et udgangspunkt for den i bred forstand »realistiske« foto-

grafi, j.s. benævner »vinduesfotografi« – en kategori, der omfattede billeder af for eksempel Elliott Erwitt, Garry Winogrand, William Eggleston, Joel Meyerowitz og Nicholas Nixon.

The Family of Man er blevet set af millioner verden over, og det uindbundne paperbackkatalog har nået atter et antal millioner. Det udkommer i stadig nye oplag. Der er uden tvivl tale om den hidtil største publikumssucces i det fotografiske medies historie – og det videst favnende tema, man næsten kan forestille sig: menneskelivets faser, de universelle og uafvendelige trusler og glæder, krig, religion, kærlighed og dagligliv anskuet på tværs af landegrænser og kulturelle barrierer.

De 503 fotografier i udstillingen var indsamlet og udvalgt fra hele verden. Mange blev indsendt af amatører og professionelle, på direkte eller indirekte opfordring, men overvejende var de valgt ud fra de store billedblades sider og især fra LIFE magasinets millioner af arkivbilleder, fra W. Eugene Smith til Margaret Bourke-White.

De udstillede billeder var reproduceret efter originalerne, eller bestilt direkte fra fotograferne i de størrelser udstillingsplanen krævede det. Der var store og små billeder, reproduktioner og originaler, farve- og sort/hvid optagelser, samt bagprojicerede gigantpositiver. Det hele var vævet sammen i rytmiske sekvenser på særligt designede paneler, der dannede en moderne udstillingsarkitektur, som Frank Lloyd Wright ville have været mere stolt af end den puristiske arkitekt Theo van Doesburg ville.

Panelerne var forsynet med to typer af tekster – dels temarubrikker som »krig«, »kærlighed«, »børn«, »arbejde«, etc., dels citater af store tænkere og digtere samt religiøst/kulturelt arve-

gods af mytisk karakter fra hele verden.

Spørgsmålet er nu, hvori gennemslagskraften som *udstilling* lå hos *The Family of Man*. Et tematisk udvalg af billeder fra journalistikkens sfære, suppleret af korte »billedtekster« (som nok havde en afløsende, snarere end en forankrende funktion i forhold til billederne² – kunne dette ikke have været formidlet mere effektivt i LIFE magasinet? Henry R. Luce's målsætning i første nummer af bladet i 1936, minder til forveksling om indledningsteksterne i *The Family of Man* kataloget: »For at se livet, for at se verden, bevidne de store begivenheder, se de fattiges ansigter og de højmodiges positurer, se forunderlige ting; maskiner, arméer, skygger i junglen og på månen; se ting som ligger tusinder af kilometer væk, ting der er gemt bag mure og i lukkede rum, ting som kan blive farlige, kvinder som elskes af mænd, mange børn; se og glædes over at se, se og blive overrasket, se og blive opløst«.³

Det var nu ikke blot billedernes gigantformater, der talte til udstillingens fordel. Det var også udstillingsbesøgerens særlige fornemmelse af at træde *ud* af både sin egen verden og af mediernes verden og ind i smukke, indviede rum. Her inde fornemmedes virkelighed og uvirkelighed på en måde, de trykte og elektroniske medier allerede på det tidspunkt havde distanceret sit publikum fra. Fornemmelsen af *selv at bevæge sig gennem denne udstilling*, der blandede oplevelsen af universel livscyklus og lineær historisk progression forstærkede umiddelbart budskabet. Modsat læsningen af bogen blev oplevelsen af udstillingen delt med tusinder af andre i rummene, hvad der i sig selv fremmanede den fællesskabsfølelse *The Family of Man* ville skabe.

Udstillingen blev stærkt berømmet over hele verden i populærpressen, og stærkt kritiseret blandt mange fotografer og fotografiinteresserede⁴ – dels blandt de folk der følte, at deres egne eller andre fotografers billeder var blevet misbrugt, dels blandt de der fandt, at det var en katastrofe for fotografiens udvikling i den offentlige bevidsthed at fokusere så snævert på den *billedjournalistiske* form – også i betragtning af, at der var tale om en udstilling, som markerede museets 25 års jubilæum som en af de toneangivende og centrale institutioner for moderne *kunst* i den vestlige verden.⁵

Mirrors and Windows

Mirrors and Windows var ikke John Szarkowski's første stort anlagte fotografiske temaudstilling på MoMA. Det var *The Photographer's Eye* i 1966. Her søgte John Szarkowski at indkredse fotografiets særlige egenskaber som fænomen og udtryksmiddel – og ikke mindst som medium. Fotografiet blev gjort til sine bestanddele, idet kategorier som »tingen selv«, »detaljen«, »rammen«, »tid« og »standpunkt« blev eksemplificeret ved billeder af mange væsentlige fotografer.

Denne optagethed af det mediespecifikke er blevet udgangspunktet for årtiers ophængninger af modernistisk fotografi på MoMA; billeder der om noget forholder sig til sig selv som – fotografi. Mange af de deltagende fotografer i *The Photographer's Eye* optrådte siden i *Mirrors and Windows*, der ikke på samme direkte måde reflekterede over mediets natur. I stedet betonedes en tese hos j.s. om en fundamental forskel-

lighed i *holdning* hos fotografer og i deres billeders hensigt.

»Vinduer« omfattede som nævnt billeder – eller måske snarere fotografer – der forholdt sig realistisk og udforskende til omverdenen og til sig selv – fra Helen Levitt til Robert Adams. Men altså netop undvigende den journalistiske tradition, der siden Szarkowski afløste Steichen, ikke har nydt seriøs anerkendelse på fotografiens højborg. Udstillingens anden kategori omfattede billeder, der i den ene eller den anden forstand »spejlede« fotografens person, tilstand eller subjektive oplevelse. Det drejer sig om den romantiske tradition, efter Alfred Stieglitz og tidsskriftet *Aperture*, (Minor White), siger Szarkowski – for eksempel det metaforiske udtryk hos Paul Caponigro og Jerry Uelsmann. Men ikke *kun* det metaforiske udtryk. Faktisk gør Szarkowski Andy Warhol, den tidlige Bruce Davidson og Robert Mapplethorpe til eksponenter for en sådan fundamentalt udtryksrettet fotografi.

Det er karakteristisk, at grænsen mellem de to kategorier opleves som flydende, hvad John Szarkowski da også gør opmærksom på i introduktionsteksten (Danny Lyon og Diane Arbus er for mig eksempler på fotografer, der kun vanskeligt lader sig indordne under udstillingens præmisser – j.s. valgte at lade dem indgå som henholdsvis spejl og vindue).

Også i *The Photographer's Eye* finder man den flerdimensionelle tilgang. Det er karakteristisk for Szarkowski at fastholde en flydende tilstand af tvetydighed og gådefuldhed som understrømme gennem sine ellers ganske direkte og bastante tiltag som tilrettelægger og skribent.

Szarkowski indleder katalogteksten med at kalde sin tese et »simpelt og brugbart perspektiv på den forvirrende mangfoldighed af tekniske, æstetiske, funktionelle og politiske filosofier, der karakteriserer samtidsfotografien«, men påkalder derpå umiddelbart efter igen den for ham fundamentale modsætning mellem den udtryksrettede og den udforskende del af samtidsfotografien. I essayets slutning mener John Szarkowski, at han ikke forsøger at inddele fotografien i to sfærer, men at han snarere vil se et kontinuum med to poler – og at læseren/beskueren for så vidt kan skifte fotograferne rundt mellem kategorierne efter forgodtbefindende. Det vil sige, underforstået, så længe man bibeholder og accepterer perspektivet. Det er ikke nemt at vide, hvad Szarkowski mener om det i dag. Han nævner selv muligheden af til stadighed at ændre sin opfattelse af billederne såvel som af sin tese.

Nogle udstillingssteder valgte at betone Szarkowski's distinktion gennem en ophængning, der simpelthen grupperede de to typer af fotografi i adskilte afsnit, mens andre steder arrangerer nedtonede polariseringen ved at blande billeder fra de to grupper i ophængninger efter andre principper. To forskellige nuancer af gråtoner på titelskiltene markerede stadig det foreslåede tilhørsforhold.⁶ De to ophængningsprincipper skabte udstillingsoplevelser af vidt forskellig dynamisk/kinetisk art hos betragteren. Den distinkte ophængning lod den besøgende forholde sig til og bearbejde én bestemt idésfære i nogle afgrænsede rum, for derefter med pause/overgang at opfordre til at indoptage den anden kompletterende halvdel, med sine lige så klart indbyggede forudsætninger.

Den pågældende kategori kunne derved udkrystallisere sig i betragteren, efter at denne havde fordybet sig i temaet, der blev understøttet og eksemplificeret på mangfoldige måder inden overgangen til nabotemaet.

Måske fremtonede temaet yderligere og profilerede sig ved betragterens møde med den anden kategori, måske ikke. Den blandede ophængning rummede derimod konstante, små pulserende møder og kollisioner mellem kategorierne, hvad der kom til at drive besøgen videre og videre på dynamisk, men rastløs vis, til stadighed tvunget til at tage en form for stilling til udstillingens problem: »Når det billede er et vindue, hvorfor er det andet så ikke?«. Den grupperede ophængning affødte reaktioner som: »Nej, det er da ikke et spejl; ja, det er lige netop et spejl!« Den blandede ophængning affødte dermed i højere grad spørgsmål, hvor den grupperede fortrinsvis affødte reaktioner.

Titelskiltene på udstillingen rummede i øvrigt kun oplysninger om billedets titel, ophavsmand/kvinde og årstal, kunstnerens signatur om man vil. Denne type af information savnedes netop på *The Family of Man* udstillingen, der lod enkeltværkerne indgå under overgribende citater og tematiske rubrikker.

Selvom Szarkowski's præsentationer er nærmest klinisk rensset for Steichen's og billedjournalistikkens patos og sentimentalitet, så deler de to udstillinger, og for så vidt også *The Photographer's Eye*, det stort anlagte format og det ambitiøse, omfattende tema. Det amerikanske islæt og 50'er-ånden skinner naturligvis klarest igennem i Steichen's storslåede gigantforestilling, så tydeligt polemisk og humanistisk i sit tiltag.

Der kan også synes at være en dybtgående forskel på udstillingsarrangørens rolle i de to

sammenhænge. Hvor Steichen så at sige gjorde sig selv til billedredaktør af et særnummer over det evigt menneskelige tema, så anlagde Szarkowski et originalt – og eksklusivt – syn på fotografien, både i sin tanke og i sit billedvalg. Udstillingen blev da heller ikke en publikums-succes, der på nogen måde kan sammenlignes med *The Family of Man*. Men fælles for dem er kategoriseringen af fotografi – og ikke at forglemme selve det faktum, at en arrangør går ind og bearbejder en idé og et billedmateriale så aktivt og så aggressivt. Disse to udstillinger har på mange måder ydet et vigtigt bidrag til udvidelsen af den tematiske udstillings grænser, til at omfatte mere end blot en genre, et motivområde, en fotografisk teknik eller et andet særligt kendetegn ved en gruppe billeder. Det var så langt de fremherskende måder at sammensætte en udstilling af fotografer på, og det er det også i Danmark i dag.

Som alternativ til det udtalt tematiske tiltag står vel for så vidt kun en soloudstilling af én kunstner, eller af flere kunstnere samarbejdende om et projekt, der kan være begrænset til selve udstillingen som autonom idé og værdi, – eller som kan være af mere udtalt og teoretisk eller følelsesmæssig karakter. Endelig kan man forestille sig en sammensætning af flere enkelt-kunstnere, der kun løst eller slet ikke er koblet til en bestemt ramme.

John Szarkowski satte spejlet op som vinduets umiddelbare modsætning. Som han selv var klar over, så har også vinduesglas en spejlende virkning, hvad mange udstillingsbesøgende desværre jævnligt får bekræftet. Det gælder også i Szarkowski's overførte forstand. Men hvis hvert fotografis indre liv som udtryk, følelse, tanke, virkelig ydes retfærdighed, er det

spørgsmålet, om ikke den egentlige videre distinktion går mellem fotografiet som vindue, og fotografiet som sensuelt objekt, eller mellem billedets »refererende«, henholdsvis »abstrakte« dimensioner.

Disse dimensioner kan betones, eller nedtones i udstillingssammenhænge, for eksempel ved den information der gives eller ikke gives ved og omkring billederne. Men også ved selve den fysiske præsentation og de faktorer, der her spiller ind.

En sådan faktor er lyset på billedet, der kan indgive en oplevelse af svævende vægtløshed.⁷ Billedets karakter af objekt kan betones videre blandt andet ved fotografiets og passepartoutens præsentation mod en baggrund af den af *Ansel Adams* anbefalede grå tone – og en lyslægning, der lægger en jævnt udtonende kegle omkring billedet på den grå væg. Eller billedets perspektiviske, illusionistiske karakter som *vindue* kan fremmes ved modsatrettede foranstaltninger, for eksempel ved undladelse af den perceptuelle afstemning med baggrunden og lyslægningen. I sjældnere tilfælde fremmes illusionskarakteren ved 3-d arrangementer, ved bagprojicering af storformatdiapositiver, eller ved et spotlys lagt så præcist, at det nøjagtigt oplyser billedfeltet, omgivet af et dunkelt rum og en væg i en mørk nuance.⁸

Placeringer af billeder i andre niveauer end på den vertikale væg i øjenhøjden er naturligvis stærkt bidragende til at fremhæve billedets objekt-karakter fremfor dets karakter af vindue.

Konceptkunst, Land Art, Body Art, Popkunst, Minimal art, Performance og Happenings har siden 1960'erne nedbrudt eller udvidet de traditionelle rammer for udstillingen som medium.

Installationen har slået dybe rødder i den vestlige verdens udstillingsmiljøer i kølvandet på epokens åbenhed og frigørelse, også i fotografi- en. En sådan åbning kan man se de omtalte udstillinger som udtryk for, idet de bevæger sig udenfor de snævrere traditioner omkring præsentationen af en enkelt kunstner eller genre. Samtidig er *The Family of Man* og *Mirrors and Windows* dog udtryk for en stramhed både hvad angår tematik og design, og de vidner begge om en dybt romantisk holdning, de nævnte senere kunststrømninger mere eller mindre gør op med. *The Family of Man* ved sit stort orkestrede, håbefulde og sentimentale tema; *Mirrors and Windows* ved sin grundlæggende dualistiske og kunst-om-kunsten holdning.

Fra sådanne snævre tematikker og endimensionaliteten, er der taget skridt videre. I Danmark er ligesom andre steder opstået nye former for udstillinger i de seneste årtier, for eksempel gadeudstillingen.⁹ Tæt herpå lå et stort arrangement i Billund, 1985, omkring Fotografernes Augustudstilling. Billund Kunstforening inviterede til workshops og arrangerede fotografiske udstillinger i banker og sparekasser, hos tandlæger og bilforhandlere. På skolen. Ikke mindst blev Billund Lufthavns lange korridorer fyldt med billeder af blandt andre Jakob Tue Larsen, Mille Guldbek, John Webb, Peter Kühn-Nielsen, Frank Mundt og Matti Kapanen (Kapa). Det var en aktiv variant af de gigantiske diapositiver, Kodak i en årrække har eksponeret rejsende for på Grand Central Station i New York og som Per Bak Jensen i 1990

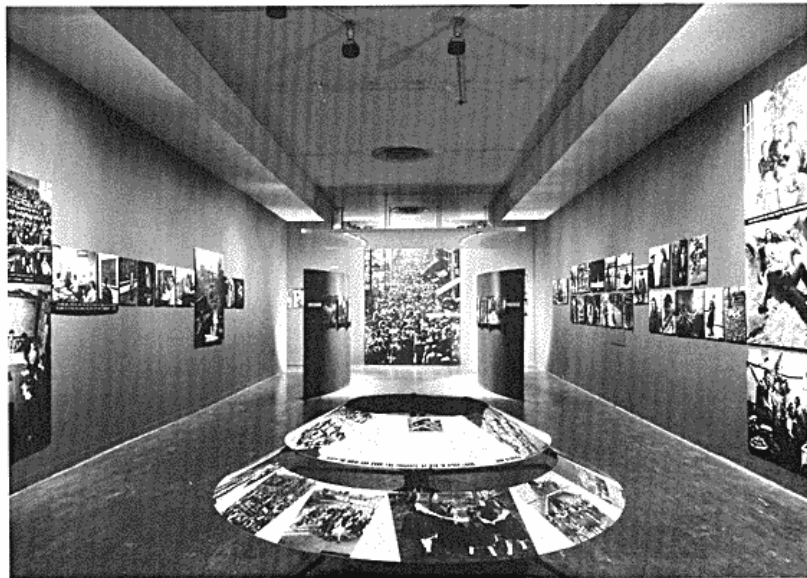
udsatte de rejsende for som krydsede under højbanen på Nørrebro.

Måske handler nogle af disse udstillingsformer om at række ud med aktive fangarme. Alternativet i dag synes at være at suge beskueren ind til sin kødædende blomst i et rum eller i et miljø af særlig eller farlig karakter. Der er magtfulde livsdimensioner af forbrug og elektroniske signaler at spille op imod, og det gøres ikke i et hvilket som helst neutralt rum, hvor den ene udstilling afløser den anden som en kanalfart på TV-programvælgeren.

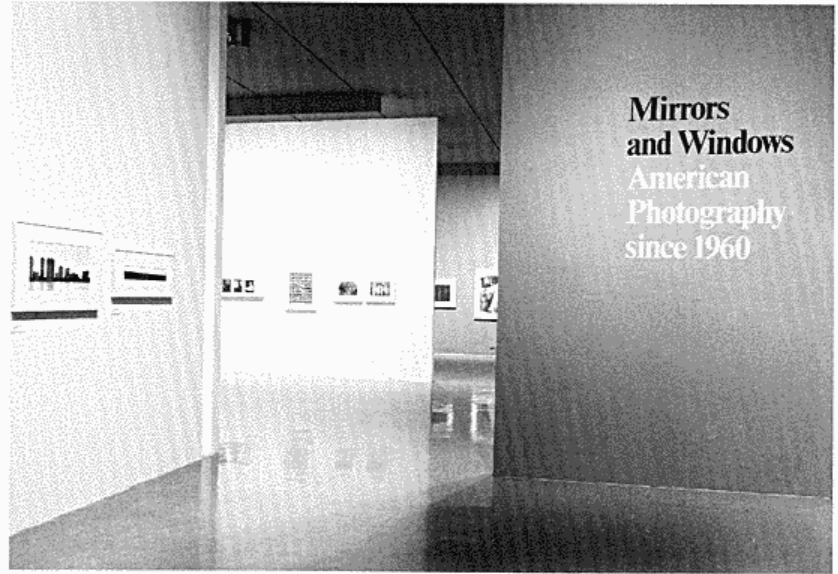
Ikke kun udstillingen ændrer sig som medium. Det gør fotografien også. Udstillingen er alting, og alting er en udstilling siger postmodernisten. Da er alting fotografi, og fotografi alting. Hvis udstillingen som fænomen kunne beskrives som »et fænomen, der lever i et bestemt rum og miljø, måske for et bestemt publikum på et bestemt tidspunkt« – er en udstilling da ikke det samme som fotografi? Kienholz's uhyggelige tableauer, med afstøbninger og symboler er både skulptur og fotografi – og måske holografi.

Kombinationer af stillfotografi og video er netop så inciterende og så frustrerende, fordi de fratager oplevelsen af fotografi karakteren af dvælende opmærksomhed, af meditation over en splint af evigheden. Den form for opmærksomhed, vi fratages i så mange sammenhænge, men som fotografiet – ja, kunsten og kærligheden i det hele taget – stadig rummer som en mulighed.





The Family of Man udstillingen
i New York 1955. Installations-
billeder fra The Museum of
Modern Art.
Venligst stillet til rådighed af
MoMA, New York.



Mirrors and Windows
udstillingen i New York 1978.
Installationsbilleder fra
The Museum of Modern Art.
Venligst stillet til rådighed af
MoMA, New York.