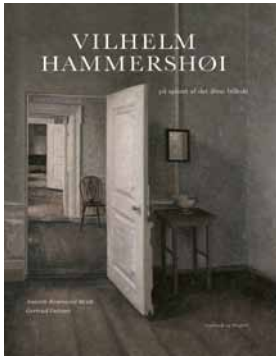


*Vilhelm Hammershøi.*  
*På sporet af det åbne billede*  
**Annette Rosenvold Hvidt**  
**og Gertrud Oelsner**

Lindhardt og Ringhof, København, 2018, 575 sider.



*Millioner [af kameraer] er i brug kloden over,  
og der findes næppe noget menneske i de civiliserede  
lande, der ikke har været genstand for dette  
apparats arbejde.*

Rigasche Zeitung, 1874<sup>1</sup>

En stadig mere markant tendens i nyere kunsthistorisk forskning involverer en reevaluering af den fotografiske praksis som en essentiel komponent i de visuelle fin de siècle-kunstneres kreative virke. Kunsthistoriker Bart Pushaws banebrydende arbejde vedrørende baltisk kunst har for eksempel vist, at “det at sætte fotografiet i forgrunden er den mest indsigtsfulde metode til at forstå esternes og letternes engagement i visuel kultur før 1890’erne, idet denne synsvinkel åbenbarer, at de anvendte mediet til at forfægte en radikalt ny individuel subjektivitet og en dekolonial politisk tænkning” (2019, 119); og et nyere studie af den amerikanske kunstner Winslow Homers produktion har fundet, at hans bedragerisk flertydige realisme i betydelig grad stammede fra hans eksperimenter med kameraet (Byrd og Goodyear 2018). Ud af sådanne analyser kommer den kritiske erkendelse af, at fotografiet i det 19. århundrede ikke blot tjente til at understøtte

andre kunstneriske bestræbelser såsom maleriet, men var en parallel form for eksperimenteren og udtryk, der formativt prægede det visuelle sprog hos de kunstnere, der tog det op.

Det er i denne kontekst, kunsthistorikerne Annette Rosenvold Hvidt og Gertrud Oelsner melder sig, og de gør det med en enestående vigtig monografi, der umiddelbart vil forandre vores forståelse og anerkendelse af kunstneren. Kort fortalt demonstrerer *Vilhelm Hammershøi. På sporet af det åbne billede*, at Hammershøi gik til fotografiet som “en visuel tankegang og en visuel metode, der former sig som en konstant vekselvirkning mellem fotografi og maleri” (s. 8): En metode, gennem hvilken han redefinerede maleriets repræsentationelle og ekspressive kapacitet. Rehabiliteringen af fotografiets status i Hammershøis kreative proces er, i sig selv, et signifikant korrektiv til den eksisterende litteratur, der kun alt for ofte har antaget, at hans interesse i dette medie var mere passiv end eksperimenterende. Men mindst lige så prisværdigt er det, at bogen med sine indsigter i så høj grad søger at afmystificere Hammershøi og hans kunst.

Receptionen af Hammershøi har ofte været karakteriseret ved at have fundet sted i tillid til – eller given efter for – subjektive fortolkninger, der, med deres selvreferentialitet, tenderer til at distancere beskueren/læseren fra kunstnerens værk. Man ender med at tumle lige så meget med den givne skribents projektioner som med de faktiske billeder, fordi den andens, ofte personlige, meninger om, hvad det er, der foregår i dem, lægger sig ind over som et filter.<sup>2</sup> Rosenvold Hvidt og Oelsner tilbyder, med deres nøgterne og fuldkomne overbevisende fremlæggelse af visuel og anden konkret evidens, en løsning på dette dilemma, idet de baserer deres egne tolkninger på strukturelle fænomener og tendenser, der faktisk er til stede i Hammershøis værk og metode. Denne tilgang har flere helt afgørende konsekvenser.

Som forfatterne gør rede for i flere bærende afsnit, og som det er vist i de to komparative eksempler ovenfor, placerer Hammershøis konstruktive anvendelse af fotografiet ham solidt i tidens dynamiske, og internationale, kontekst.<sup>3</sup> Der er før gjort forsøg på at passe Hammershøi

ind i et større europæisk narrativ – ofte ved at finde, eller forsøge at finde, visuel affinitet mellem hans værker og andre maleres. Det, at Rosenvold Hvidt og Oelsner præsterer en mere substantiel kontekstualisering, skyldes i høj grad det faktum, at de affiniteter, de noterer, er til stede i både proces og værk. Dette indbyder så til diskussioner af teori og intention, der bliver mere adækvate, fordi de grunder sig i noget konkret og objektbaseret.

Den styrke, der ligger i en nær, kritisk opmærksomhed over for visuelle objekter, gennemsyrrer virkelig denne bog som motiverende princip. Det fører til en række bemærkelsesværdige fund, der på én gang udvider vores perception af Hammershøis malerier og demonstrerer deres forbundethed med fotografiets æstetik. Et slående eksempel, der diskuteres i et afsnit med titlen “Annas ansigt”, involverer de kompositoriske og eksterne ligheder i en serie af close-ups af Hammershøis yngre søster Anna. Denne gruppe af værker, der er skabt mellem 1885 og 1888, rummer tegninger og malerier af Hammershøi og fotografier af vennen og kollegaen Valdemar Schønheyder Møller (s. 136-143). Hammershøis bidrag fremstår ret tydeligt som direkte svar til Schønheyder Møller, navnlig i den optiske gentagelse af den fornemmelse af transparens, der er opnået i fotografierne ved hjælp af en sløret kameraindstilling. Resultatet er, i begge kunstneres billeder, et ansigt, der kærtregnes og omsvøbes af et lys, der udvisker dets finere detaljer. Ved således at efterligne kameraets fundamentale bevidsthed om lyset tvinger Hammershøi sine beskuere til at kikke nærmere efter for med deres øjne at nå frem til den samme intime nærhed, som lyset i fotografiet søger, for derved at finde ind til ansigtet, der hviler bag kunstnerens slør af maling. Som forfatterne forklarer, var det den insisterende sanselighed i disse billeder, deres krav om intimitet, der gjorde dem så radikale i samtiden og har gjort dem så vanskelige at læse senere hen.

Det er visuelle passager som disse, hvori fotografiets optik “forstørrer virkeligheden og skaber betydning på andre planer end det rent symbolske eller det narrative” (s. 136-143), “åben”-heden i denne bogs titel refererer til. Og det er også her, denne bog yder sit måske vigtigste

bidrag. Den generøse kunsthistoriske videnskabelighed gør plads til og rustet læseren/beskueren til at deltage; den byder læseren indenfor og giver hende empirisk grund under fødderne på en måde, der sætter hende i stand til at være kyndig på egne præmisser. Ved at fokusere på Hammershøis valg af komposition og palet fremfor hans blokering af narrative indgange bringer denne bog os tættere på hans værks uforlignelige kvaliteter og beriger vores forståelse af Hammershøis proces, samtidig med at den giver os lov til at deltage i analysen.

THOR J. MEDNICK

*Oversættelse: Jakob Haff*

---

#### NOTER

- 1 “Die Entwicklung des Kunstgeschmackes in Riga.” 1874. *Rigasche Zeitung*, 30. august. Citeret i Pushaw, Bart C. 2019. *The Global Invention of “Art”: Race and Visual Sovereignty in the Colonial Baltic World, 1860-1920*. Ph.d.-afhandling, University of Maryland, 115.
- 2 Jeg henregner mig selv til de skyldige. Der findes naturligvis markante undtagelser fra denne karakteristik.
- 3 Se for eksempel “Fascination af Fotografiet” i Rosenvold Hvidt og Oelsner 2018, 58-64.

#### LITTERATUR

Byrd, Dana E. og Goodyear III, Frank H. 2018. *Eds. Winslow Homer and the Camera: Photography and the Art of Painting*. Udstillingskatalog. New Haven: Yale University Press.