

Periskop: Forum for kunsthistorisk debat

Nr. 31 2024

Fotografi Nu

Kristine Kern, Charlotte Præstegaard Schwartz:

Under hvert billede. Uddrag af en samtale mellem Kristine Kern og Charlotte Præstegaard Schwartz

DOI: <https://doi.org/10.7146/periskop.v2024i31.146555>

Under hvert billede

Uddrag af en samtale mellem Kristine Kern og Charlotte Præstegaard Schwartz

Hvorfor ser fotografiet ud, som det gør i dag? Hvad karakteriserer samtidsfotografi lige nu? Det er, hvad vi med denne samtale har sat os for at undersøge med særligt fokus på dansk fotografi. Vi har besluttet os for en associativ, mindre videnskabelig tilgang, hvor vi trækker på vores viden og observationer. Vi vil tilgå feltet fra et personligt perspektiv og lader teksten opstå processuelt.

14.04.23 (CPS)

Hen over påsken har jeg læst Janet Malcolms bog *Diana and Nikon* (1981), der består af essays om fotografi publiceret i *The New Yorker* gennem 1970'erne. I essayet "Slouching Towards Bethlehem, Pa." fra 1978 skriver Malcolm om Walker Evans og Robert Frank. Anledningen er, at *Aperture* i 1978 genudgav Franks *The Americans*, der udkom første gang i 1959, og at bogen *Walker Evans: First and Last* udgivet af Harper & Row også udkom i 1978.

Malcolm funderer over, hvordan det kan være, at *The Americans* blev modtaget som en fuldstændig ny måde at se verden på gennem fotografi i 1959, mens bogen i 1978 snarere blev læst som en refleksion over Evans' indflydelse på Franks praksis. Det er klart, at Malcolms overvejelser også handler om receptionshistorie.

I sit essay skriver Malcolm: "It takes a while for new works of art to settle into the tradition out of which they came" (142). Det kan jeg godt følge og tænker, at for os

handler det også om at reflektere med traditionerne i vores samtaler; hvorvidt det er muligt at udpege noget nyt blandt den yngre generation af fotografer i vores egen samtid. Malcolms pointe er imidlertid også, at mens nutiden er præget af fortiden, så ændres fortiden af nutiden. Hun henviser til en fin passage i et essay af T.S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent" fra 1919:

What happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. [...] Whoever has approved this idea of order, to the form of European, of English literature will not find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past. (144)

Jeg sender en kopi af teksten og er spændt på, hvad du får ud af den. Og tak for *AFGANG 2022*-kataloget fra Det Fynske Kunstakademi – det er helt oplagt at bruge i vores essay.

28.04.23 (KK)

Når vores udgangspunkt er at undersøge centrale temaer i samtidigt fotografi og deres historiografi samt at se på nogle helt unge fotografer – hvad de er optaget af, og



[1] Anne Mie Bak: *Den glitchende natur (Lanzarote, turistbus & vulkaner)*, 2022.
© Anne Mie Bak

hvordan deres arbejde forholder sig til både fotohistorien og samtiden – så er den artikel, du nævner, meget relevant. Jeg har nu læst den. Og jeg faldt netop over det med tradition. Altså, hvordan man på den ene side som kunstner bærer traditionen i sig og på den anden side også er skaber af den på en måde, der ofte først anerkendes retrospektivt. Det er en pointe, som er produktiv i forhold til vores perspektiv med at se på, hvordan traditionen indskrives sig i nutidigt fotografi. Kan man sige, at det fotografiske billede indeholder både fortid og fremtid – og ikke kun bør ses som et øjebliksbillede – sådan som også den franske filosof Henri Bergson ser nuet som udstrakt mellem fortiden i kraft af erindringen og fremtiden i kraft af forventningen.

For nu at smide et værk ind i samtalen vil jeg pege på Anne Mie Baks *Den glitchende natur (Lanzarote, turistbus & vulkaner)* fra 2022, som på én gang er fotografi, objekt og billede. Rent formelt består det af et fotografi, som er klippet op i strimler og vævet ind i tyl som et fotografisk billedtæppe. På den måde er det håndarbejde og unika, modsat fotografiets traditionelle maskinelle reproducerbarhed. Motivisk fremstiller det et landskab, rimelig traditionelt. For Bak handler billedet og de andre værker i serien om miljøbelastning, overforbrug og spildmateriale (Bonnén 2022, upag.).

Men jeg vil gerne byde ind med en anden læsning i forhold til det, vi taler om her, med tradition og indskrivning eller genskrivning. "Landskab" er jo en af de traditionelle kategorier inden for både maleri og fotografi. Ved at bruge landskabet som motiv peger Anne Mie Bak på traditionen og (kunst)historien. Men ved at skære billedet op som en slags analoge pixels eller glitches dekonstruerer hun samtidig den fortælling og tilføjer helt bogstaveligt et andet betydningslag, hvor billedet ikke "blot" repræsenterer øjeblikket, men også fortiden.

23.05.23 (CPS)

Jeg kan godt lide din læsning af, hvordan Bak helt konkret tilføjer den fotografiske landskabstradition nye

betydningslag. Baks billeder af bjerge får mig også til at associere til Ansel Adams, der især er kendt for sine fotografier af amerikanske bjerge i for eksempel Yosemite National Park. Adams var også optaget af at bevare den vilde natur, men mens landskabet for ham var storslået og til at indtage gennem synet, så virker landskabet hos Bak skrøbeligt og utilnærmeligt. Bak viser os bjerge på grænsen til abstraktion, og som beskuer får jeg aldrig helt adgang til hverken naturen eller landskabet. Værkerne holder mig på afstand. I afgangskatalogets interview med Tone Bonnén (Bonnén 2022) taler Bak om, at hun anvender spildmaterialer i sin kunst, og at hun bevidst skruer op for farverne i sine fotografier for at sætte fokus på alt det kunstige, vi forurener vores natur med. Det er jo præcis hér, Bak gør noget andet end det, vi kender fra en klassisk landskabstradition, og hvor Baks udgangspunkt i en nødvendig miljøbevidsthed står stærkt frem.

05.06.23 (KK)

Ja, og samtidig er både Bak og Adams, på hver deres meget forskellige måder, optagede af at bevare naturen. Bak siger, at "både den fysiske ødelæggelse af fotografiet og det digitale look er en kommentar til den måde, vi påvirker vores natur på" (Bonnén 2022). Man kan sige, at hun både forholder sig til (landskabs)traditionen og samtidig bryder med den – og at dét er en betydningsfuld pointe i forhold til, hvad hun gerne vil med sit fotografi; netop det miljømæssige aspekt.

14.06.23 (CPS)

Bak og Adams er et godt eksempel på den forståelse omkring tradition og historie, som Malcolm og T.S. Eliot taler om. Jeg vil også fremhæve den amerikanske kunsthistoriker Douglas Crimp og hans essay "Pictures" fra 1979. Essayet er skrevet på baggrund af Crimps berømte udstilling med samme titel på Artists Space i New York i 1977. I både essay og udstilling fremhævede Crimp postmodernismens indtog i kunsten i 1970'erne, der blandt andet førte til, at den fotografiske tradition blev gevaldigt udvidet, fordi kunstnerne ikke længere arbejdede med

fotografi som medium, men med "billeder". I essayet rettede Crimp sit fokus på en række kunstnere: Cindy Sherman, Jack Goldstein, Robert Longo, Sherrie Levine, Troy Brauntuch og Philip Smith. Jeg finder Crimp interessant, fordi han forsøger at indkredse en ny sensibilitet blandt disse yngre kunstnere:

Those processes of quotation, excerption, framing, and staging that constitute the strategies of the work I have been discussing necessitate uncovering strata of representation. Needless to say, we are not in search of sources or origins, but of structures of signification: underneath each picture there is always another picture. (Crimp 1979, 87)

Jeg får helt lyst til at tage lidt ord fra T.S. Eliot og lidt fra Crimp og foreslå en titel til vores essay: Existing monuments: Underneath each picture. Hvad tænker du? Det er måske en lidt abstrakt titel, men den indrammer meget godt vores fælles fokus på at skrive om en yngre generation af fotografer ud fra en forståelse for de fotografiske traditioner. Under hvert billede ligger andre billeder, ikke blot forstået som en postmodernistisk gestus ud i mulig betydningsdannelse, men som billeder i en lang tradition.

16.06.23 (KK)

Jeg synes, det er en fin titel. Lad os fabulere over den. I forhold til den sensibilitet, du med Crimp beskriver hos unge kunstnere, er det noget, man tydeligt mærker på kunstuddannelserne i dag. Og her hænger sensibilitet også i høj grad sammen med identitetspolitik og den utrolige sårbarhed, som det på en måde medfører at gentænke sin identitet i forhold til politiske, kønsmæssige og etniske perspektiver. Det er noget, jeg mærker rigtig meget blandt de studerende på Det Fynske Kunstakademi, hvor jeg arbejder; det med, at identiteten hele tiden er til forhandling og sættes på spil. I den forbindelse vil jeg gerne pege på Liv Latricia Habel. Det første, jeg så af hende, var hendes lille bog *Diaspora Daughters* fra 2020. Her arbejdede hun med BIPOC (Black, Indi-

genous, People of Color) og repræsentation – eller rettere selvrepræsentation – idet alle billederne var iscenesatte selvportrætter udformet som mulige identiteter, eller rettere stereotype identiteter. Og det er heri, Habels kritik ligger; at der er særlig mange forudfattede forestillinger, som klæber til denne gruppe af kvinder. Også i et andet, nyere projekt har hun arbejdet med identitet og repræsentation: *The Rainbow Colors of Accra – untold stories of the local LGBTQ Community*. Her handler det om den ghanesiske LGBTQ-bevægelse og deres ikke bare mangel på rettigheder, men også den fare, de dagligt er udsat for blot ved at være sig selv i et land, som politisk bekæmper homoseksualitet via stadig strammere lovgivning og hårdere straffe. Samtidig lever de deres hverdagsliv, og det er disse historier fra hverdagen, på en gang specifikke og dog så almene, som Habel fortæller.

26.06.23 (CPS)

Sidste år mødte jeg Siri Tvorup, der har fokus på identitet ud fra et andet perspektiv end Habel. Tvorup viste mig sin performancevideo *I made you feel wrong, maybe*. Titlen er et citat fra videoen, hvor en ung mand på opfordring fra Tvorup fortæller hende om de overvejelser, han gjorde sig, da han i sin tid valgte at slå op med hende. Den tidligere kærestes stemme akkompagnerer billedet. Kameraet er stationært; jeg ser en væg i en lejlighed fyldt med flyttekasser, en reol, en plante, en stol og nogle blå IKEA-poser fyldt til randen. Kunstneren bevæger sig ind og ud af billedet, mens hun flytter en ting ad gangen, indtil rummet står tomt. På KBH Film & Fotoskoles afgangsudstilling blev videoen vist sammen med et stort billede af en numse i meget små trusser – altså mest et par bare balder i stort billedformat. Tvorup gav mig en sammenfoldet papirudgave af det billede, da vi talte sammen. På bagsiden af papiret står der: *I wonder if my ass fits in*. Der er mange følelser på spil i værket, der lægger sig tæt op ad kunstnerens liv. Jeg viser videoen, der ligger på Tvorups Instagram, til min søn på 17 år. Han foreslår straks, at kunstneren fjerner et pres fra sig selv og fra den tidligere kæreste, hver gang hun flytter en kasse ud af billedet. Flyt-



[2] Liv Latricia Habel: *Diaspora Daughters*, 2020.
© Liv Latricia Habel

tekasserne er ophobede følelser om gamle relationer og om kærlighed. I den optik er Tvorups performance konstruktiv og en form for frisættelse. I en anden video performer hun sin egen fødsel. I en tredje, nyere video bokser Tvorup iklædt en blå kjole med sin egen skygge kastet op på en væg af en lyskilde bag ved hende. De tunge slag, når boksehandskerne rammer skyggen på væggen, er voldsomme. For mig er det ganske oplagt at associere til særligt den amerikanske performancescene i 1960'erne og 1970'erne og til kunstnere som for eksempel Vito Acconcis provokationer og eksistentielle ubehag, så at sige. Tvorups værker får mig også til at tænke på Tracey Emins udforskning af selvet, kønnet, relationer i sine ofte grænseoverskridende værker fra 1990'erne.

01.07.23 (KK)

Ja, der er mange spor i Siri Tvorups værker. I forhold til det, du siger, tænker jeg også på Mary Kelly og ikke mindst Martha Rosler. Kvinderollen, som vi stadig har behov for at diskutere. Her byder Tvorup ind med en humoristisk og selvironisk vinkel, som opløder det lidt

selvretfærdige perspektiv, der kan være over noget af den tidlige feminisme. Men ikke desto mindre er budskabet stadig, hvilke roller vi kan tage som kvinder, hvordan vi kan agere. Tvorup kommer ikke med svar, men ser tingene fra en lidt anden vinkel. Hun performer både "urkvinde" med fødslen og en stereotyp manderolle (magt, aggression) med bokseren. Det hele er ligesom mere åbent.

06.07.23 (CPS)

Jeg vender lige tilbage til noget, du sagde tidligere i forhold til Bergson og fotografiets udstrakte tid. Jeg har længe været optaget af Ariella Aïsha Azoulay. I sin bog *Civil Imagination. A Political Ontology of Photography* fra 2012 skriver Azoulay om det, hun kalder “the event of photography”. Udtrykket forholder sig netop til fotografiet som udstrakt tid. Ifølge Azoulay (2012) udfoldes fotografi nemlig som “event”; som en begivenhed. Fotografi er: “[...] subject to a unique form of temporality – it is made up of an infinite series of encounters” (26). Hvis vi betragter fotografi som en begivenhed udstrakt i tid, så er Azoulays pointe, at billederne ikke blot er repræsentationer af verden, de er performative og skaber situationer. Disse situationer forandres over tid; de er ikke fikseret i et øjeblik i en veldefineret, stationær fortælling, de ændrer betydning, alt imens nye narrativer springer frem fra billederne. For Azoulay handler fotografi som event om dokumentariske billeder, der ændrer betydning over tid i mødet med nye beskuerer – og dét særligt i en politisk og konfliktfyldt kontekst.

06.07.23 (KK)

Det får mig til at tænke på politisk fotografi. Billeder, der er skabt med den intention at gøre en forskel i verden, hvor målet ikke er at repræsentere, men at præsentere. Billedets performance, som du siger, er den foranderlighed, det skaber i verden. Et eksempel kunne måske være Tina Enghoffs *Seven Years* fra 2010. Her laver Enghoff et kunstprojekt, som faktisk ender med at gøre en reel politisk forskel, idet lovgivningen ændres. Titlen *Seven Years* refererer til den årrække, udenlandske borgere med danske ægtefæller skal bo i Danmark, før de kan opnå egen opholdstilladelse. Lader de sig skille før, mister de retten til ophold i Danmark, til deres børn og hjem. Dette er særligt problematisk i forbindelse med kvinder, der udsættes for fysisk eller psykisk vold i hjemmet, som dem, Tina Enghoff har skildret. Efterfølgende blev lovgivningen og grænsen nedsat til fem år – hvilket dog stadig er meget længe, hvis man er i et voldeligt ægteskab.

08.07.23 (CPS)

Jeg tænker, at Enghoff har inspireret en del yngre fotografer, der også er interesserede i dels politiske fortællinger, dels i at bruge fotografiet til at skabe begivenheder. Men det slår mig faktisk lige nu, at nogle af de yngre fotografer insisterer på at være synligt til stede i deres værker. Det gør Enghoff ikke, hun overlader scenen til for eksempel de syv kvinder og deres respektive historier.

08.07.23 (KK)

Det, Enghoff er optaget af, er at gøre en forskel, at ændre verden. Og den ambition finder man heldigvis også hos flere yngre fotografer. Men de gør det på deres egen måde og ofte gennem deres eget liv.

Det med selv at være til stede i værket ses allerede i det konceptuelle fotografi i 1970'erne og meget tydeligt også i 1990'erne med kunstnere som finske Elina Brotherus, norske Vibeke Tandberg og dansk-grønlandske Pia Arke. Arke forbandt i en vis forstand det politiske og det performative, samtidig var hun optaget af kolonihistorie før nogle andre og af det arkiviske. Faktisk arbejdede hun med rigtig mange af de metoder og temaer, som er tydelige i fotografiet i dag. Hun gjorde det bare for 25 år siden. Ingen tvivl om, at hun er en rollemodel for mange yngre fotokunstnere i dag. Hendes værk repræsenterer en historie, de kan skrive sig ind i.

10.07.23 (CPS)

Du fremhævede Liv Latricia Habel, og hvordan hendes serie *Diaspora Daughters* består af en række selvportrætter, der handler om forudindtagede forestillinger om køn og etnicitet. Og hvordan den politiske tematik udspringer af Latricia Habels egne erfaringer. Jeg er lige kommet hjem fra Rencontres d'Arles. I år vandt sudanske Salih Basheer, der studerer dokumentarfotografi i Danmark, the Photo-Text Award med *22 Days in Between*. Basheers bog er en intim fortælling om livet med sine søskende efter forældrenes død, der indtraf med 22 dages mellemrum, da han var tre år – han er nu i 20'erne. Umiddelbart er det kombinationen af personlig tekst og

fotografi, der trækker mig ind i hans projekter. I projektet *The Home Seekers* er fotografierne en blanding af klassisk dokumentar som portrætter og lettere abstraktioner, for eksempel en hånd i græs. Det handler om at være sudansk migrant i Egypten.

Det erfarede, det følte og oplevede i en samfundsmæssig og politisk kontekst, som det kommer frem i Basheers værker, synes for mig at være et fællestræk ved den unge fotokunst – hvad tænker du om det?

11.07.23 (KK)

Det er jeg meget enig i. Ikke at det er helt nyt. Men der er en vigtig pointe – som stadig er gældende – i, at den personlige historie ofte har et stærkt alment aspekt, der gør den relevant for andre end personen/kunstneren selv. Og alligevel er det, som om den personlige fortælling har fået en lidt anden drejning. Måske i kraft af, at det performative er så stærkt til stede i kunsten disse år, ja, årtier.

14.07.23 (CPS)

Ja, der ligger noget nyt i måden, fotografi tænkes som en begivenhed, der rækker ud over repræsentationen. Og så har du jo selvfølgelig helt ret i, at et personligt aspekt i kunsten på ingen måde er nyt. Oprindeligt betød sloganet, at ens holdninger og udtryk vokser ud af egne erfaringer, som Gertrude Stein skulle have sagt tilbage i 1920'erne-1930'erne: "I do of course include myself, always I do of course include myself." Steins citat er aktuelt i forhold til vores fokus, fordi den yngre generation af kunstnere har inkorporeret idéen om at tale fra egen position; at de oplever omverdenen fra det sted, hvor deres kroppe befinder sig. I 1988, da Donna Haraway introducerede begrebet "situated knowledge", var det netop med den hensigt at påpege, at et udsagn udspringer af det subjektivt situerede. I dag er der på ingen måde tale om at skulle overbevise nogen om det subjektive sted – det er blevet normen.

15.07.23 (KK)

Jeg vil gerne pege på et værk af Lotte Bækgaard, *Sertraline* fra 2020, som illustrerer det, vi taler om her. Værket

består af 680 små fotografier ophængt i et grid. Alle fotografierne er selvportrætter, et fra hver dag i perioden 2017-2019. Hvert billede blev taget, samtidig med at kunstneren indtager en antidepressiv pille, og er en slags dokumentationer af handlingen og dagsformen. Der er ikke noget opstillet eller iscenesat over billederne. Snarere er de snapshots. En slags udvidede og mere kompromisløse "be reals". Det er et indblik i privat-sfæren, hvor skrøbeligheden stilles til skue, men det er samtidig et værk, der omhandler almene, samfundsmæssige og kulturelle problematikker som identitet, selvbillede og stigmatisering af psykisk sygdom.

I forhold til det med tradition og historicitet er det oplagt at pege på Eleanor Antins fotoserie *Carving a Traditional Sculpture* fra 1972, hvor hun med fire fotos af sin nøgne krop per dag i 37 dage dokumenterer sit væggtab frem mod de perfekte kropsmål/den ideale kvindekrop. Bækgaard har dog fortalt mig, at hun slet ikke kendte til Antins værk, da hun lavede *Sertraline* – hvilket i sig selv er interessant i forhold til, at nogle værker kan være så ikoniske, at de transcenderer historien og afsætter spor i samtiden, uden at den direkte reference er kendt.

Der er tydelige paralleller mellem Antin og Bækgaard, både hvad angår form og indhold. De arbejder begge formelt med grid'et, og indholdsmæssigt er der noget omkring kønsroller, selvfremsstilling, kvindelig identitet og idealer. Men dér, hvor der også ses en interessant parallel mellem de to projekter, er i det videnskabelige blik på selvet. I registreringsens logik opstår i begge værker en merbetydning, hvor formen giver betydning til indholdet og omvendt. Det at "frame" noget i en objektiviserende, registrerende iscenesættelse trækker det (natur)videnskabelige perspektiv med ind i værket.

16.07.23 (CPS)

Skrøbeligheden ses også i Birk Thomassens fotografi. Kristine, du har i en af vores mange samtaler refereret til Robert Mapplethorpe. Det er en oplagt association, for der er masser af nøgne og halvt afklædte mandekroppe også i Thomassens billeder. Nogle af hans fotografier er udpræget

seksuelle med sadomasochistiske undertoner. Men umiddelbart fylder skrøbelighed og fællesskab mellem mænd mere hos Thomassen – i mange af hans billeder ligger mænd sammenfiltret, de er erotiske og sensuelle sammen.

16.07.23 (KK)

Med referencen til Mapplethorpe tænkte jeg også på det æstetiske, på abstraktionen i billederne, dér hvor motiverne er optaget så tæt på, at de går hen og bliver abstrakte, og det motiviske næsten opløser sig i former, lys og skygge. Det er rigtigt, at Mapplethorpe er mere rå. Også hos Mapplethorpe – og Thomassen – er der dog skønhed på flere niveauer; på det æstetiske, tekniske niveau, men også – og det er måske mest tydeligt hos Thomassen – indholdsmæssigt. Man mærker, at sensibiliteten, skrøbeligheden, som du siger, stilles til skue. Et eksempel er (*untitled*)

Fur & Feet fra 2020. På billedet ser man to underben og fødder liggende oven i hinanden på et tæppe uden at indikere en bestemt handling. Begge ben er behårede på en typisk maskulin måde. Den ene fod og det andet underben bærer hver sin lille tatovering. Lyset er lidt hårdt, hvilket reflekteres i tæppets lyserøde farve, men ellers er motivet sensitivt skildret – især i kraft af benenes afslappede, lette berøring af hinanden, nøgenheden og tæppets bløde, omend syntetiske, tekstur. Selvom motivet og dermed udsagnet på ingen måde er entydigt, er det den lavmælte, erotiske følsomhed, der råder.



[3] Paula Duvå og Mads Holm:
I Love You, 2023.
© Paula Duvå og Mads Holm

21.07.23 (CPS)

For nogen tid siden mødtes jeg med Mads Holm og Paula Duvå i anledning af deres fælles udstilling i galleri Oblong på Frederiksberg. Overordnet er deres billeder smukke, urovækkende, mystiske, usammenhængende, og dog deler de stemning og æstetik. Titlen på udstillingen er *Double Sunset*, og her anes en tematik omhandlende perception, herunder lyset i billederne og det illusionistiske kontra det faktuelle. Under mødet taler vi om, hvordan de har arbejdet sammen gennem længere tid, og om, hvordan alle fotografierne er skabt ud fra en fælles forestilling eller en fælles klar vision om konkrete billeder; ikke billeder, som Holm og Duvå har set før, men billeder, som de ønsker at bringe ind i verden. Jeg er fascineret af deres metode, også fordi de fortæller, at den ene af dem kan bringe en idé til et billede på banen, hvorefter den anden præcis ved, hvilken slags billede det er, de søger. Alle disse tænkte billeder skriver de ned sammen, og derefter realiserer de billederne.

23.07.23 (KK)

Efter at du anbefalede den, så jeg udstillingen. Her fik jeg historien om, hvordan den ene tog et billede efter den andens anvisninger. Det var billedet af halskæden med hjertevedhængen, *I Love You*, hvor lyset skulle falde på en helt speciel måde. Jeg kan godt lide den måde, de to i udstillingen opgiver "auteurship" og laver 100% fællesværker uden entydig afsender, selvom de ikke er en kunstnerduo, netop ikke, og også ofte laver værker hver for sig. Inden for fotoverdenen ser man ikke meget af den slags, her er forestillingen om autoren ret cementeret – måske på grund af nærheden til filmen, eller måske fordi et fotografi synes lettere at kopiere, og man derfor har mere brug for at insistere på sin ophavsret?

25.07.23 (CPS)

Holms og Duvås udstilling handler på sin vis også om vores forestillingsevne i relation til ny teknologi. Mister vi evnen til at forestille os billeder, når teknologien bliver vores menneskelige syn så overlegent, som den vel længe

har været, men i særlig høj grad er i dag? Holm og Duvå betragter mest kameraets teknologi som inspirerende og som anledning til at skærpe deres eget blik på verden – gennem fotografiet. De fortalte mig, at det præcis er det fotografiske billede, der optager dem. Vel at mærke ikke blot det æstetisk smukke billede, men fotografi, der taler ind i verden og er optaget af samtiden.

27.07.23 (KK)

Netop med teknologien bliver det måske også ekstra vigtigt at insistere på sin autenticitet. For kunst er teknologi et vilkår; en præmis, der betyder, at billedet er i alt – og vil man noget med dét sprog, må man også komme med et velreflekteret statement. Det er ikke noget nyt, at kunsten engagerer sig i verden, og heller ikke nyt, at det er ud fra et personligt udgangspunkt, men det er alligevel påfaldende, at rigtig mange kunstnere i dag er optagede af tidens store spørgsmål og kriser, og at de ønsker at fremsætte et statement med deres kunst. Der er bestemt ikke tale om *l'art pour l'art* længere. I dag skal kunsten gøre noget for nogen. Gøre en forskel. Inden for fotokunsten ser jeg denne tendens meget tydeligt.

LITTERATUR

- Azoulay, Ariella. 2012. *Civil Imagination. A Political Ontology of Photography*, London og New York: Verso.
- Bonnén, Tone (red.). 2022. *AFGANG 2022*. Odense: Det Fynske Kunstakademi.
- Crimp, Douglas. 1979. "Pictures". *October* 8 (forår): 75-88.
<https://doi.org/10.2307/778227>
- Malcolm, Janet. 1981. *Diana and Nikon: Essays on the Aesthetic of Photography*. Boston, Mass.: David R. Godine.

