

Periskop: Forum for kunsthistorisk debat

Nr. 31 2024

Fotografi Nu

Johan Zimsen Kristiansen:

Når en mands blik på en mands krop sættes fri

DOI: <https://doi.org/10.7146/periskop.v2024i31.146557>



Når en mands blik på en mands krop sættes fri

I 2021 og 2022 blev den danske billedkunstner Niels Nedergaards (1944-1987) fotografiske arbejde genopdaget på to forskellige udstillinger i København. *Psychopathia Sexualis* på O – Overgaden viste eksempler fra Nedergaards måske mest helstøbte og serielle arbejde i sort-hvid med mandekroppen i fokus, de såkaldte *Bevægelsesstudier* [1], u.å., mens skramlede originaltryk og nytryk fra gemte negativer fra kunstnerens syv år lange ophold i Cairo 1979-1986 kunne ses på *Niels Nedergaard. Fotografier fra Cairo* på Davids Samling.¹

Samtidig gav begge udstillinger plads til både Nedergaards homoseksualitet og tidlige død som følge af AIDS, som dermed blev italesat for første gang og undersøgt i forhold til den stigmatisering og berøringsangst over for HIV og AIDS, som samfundet dengang var præget af. Den tilsyneladende eneste notits fra Nedergaards egen samtid, som sætter ord på Nedergaards sygdom og årsagen til hans død, var at finde i *Billedbladet* (1987, 2).²

Det fornyede fokus til trods mangler Nedergaards fotografier dog stadig at blive grundigt undersøgt i forhold til hans seksualitet. Generelt er homoseksuelle kunstneres arbejde med selvfrestilling og homoseksualitet fraværende i såvel den danske fotografihistorie som den danske kunsthistorie. Som eksempel omtaler opslagsværket *Dansk Fotografihistorie* fra 2004 ingen kunstnere eller fotografer som homoseksuelle, ligesom homoseksualitet er gjort fraværende i antologiens illustrationer. Historiske portrætfotografier af juristen Sophus Jacobsen klædt ud som bl.a. indisk prinsesse betegnes i antologien i stedet som et “pudsigt eksempel” på det sene 1800-tals muligheder for selvscenesættelse og forbindes ikke med Jacobsens homoseksualitet (Mortensen 2004, 43; Pedersen 2020, 171-172),³ mens Nedergaards meget sanselige bevægelsesfotografier kort beskrives som “formeksperimenterende studier” (Sandbye 2004, 321-322).⁴

[1] Niels Nedergaard:
Bevægelsesstudier, u.å.
Sølv/gelatine barytpapir.
Foto: Kunstmuseum Brandts,
© Niels Nedergaard

I museumssammenhænge har eksempelvis Statens Museum for Kunst siden midten af 1990'erne indkøbt og vist fotografiske værker af mandlige, homoseksuelle kunstnere som f.eks. kunstnerduoen Elmgreen & Dragset (f. 1961, f. 1969), Henrik Olesen (f. 1967) og Danh Vo (f. 1975), hvor selvfremsstilling og homoseksualitet åbent undersøges. Udstillingskataloger, der omhandler kunstneres arbejde med homoseksualitet, spiller nok en rolle i museets tilgang til stofområdet (fx Torp 2009, 136-137), men en fokuseret undersøgelse af mandlige, homoseksuelle kunstneres arbejde med selvfremsstilling og homoseksualitet er stadig ikke foretaget i dansk kunsthistorisk forskning.

En undersøgelse af Nedergaards fotografier kan derfor ses som et ønske om at revidere synet på og lægge til den eksisterende danske kunst- og fotografihistorie. For hvordan fremstiller Nedergaard sig selv og sin seksualitet i fotografiet? Hvordan bruger han homoseksualiteten og fotografiet til at træde frem og evt. bryde med de daværende både kunstneriske og sociale strukturer og normer i samfundet? Indskriver Nedergaards fotografier sig i en æstetik eller historie, hvor homoseksuelle kunstnere står på skuldrene af hinanden? Og er det muligt at trække en linje fra Nedergaard til et fotografisk arbejde med homoseksualitet og selvfremsstilling i dag hos fx billedkunstnerne Peter Nansen Scherfig (f. 1964) og Danh Vo?

Fotografiet som arkiv

For at undersøge selvfremsstilling og homoseksualitet hos Nedergaard kan hans fotografi belyses ud fra først arkivteori hos den franske, homoseksuelle filosof Michel Foucault (1926-1984) og dernæst bøssestudier af den franske, homoseksuelle sociolog og forfatter Didier Eribon (f. 1953).

I et radiointerview har Foucault selv beskrevet sit arkivbegreb (*archives*) som “denne samling, denne ekstraordinært store, massive og komplekse masse af ting, som er blevet sagt i en kultur” (France Culture 1969), hvorfor Nedergaards fotografier i den henseende også kan forstås som “ytringer” (Foucault 2005, 72).⁵ Det gælder fx et ikke tidligere offentliggjort sort-hvid fotografi af vennen, den danske guldsmed Torben Hardenberg (f. 1949), der crossdresser og sminker sig og spiller op til kameraet i forbindelse med et karneval i 1977 [2], og et dobbeltportræt af den crossdressende Hardenberg og Nedergaard selv i et spejl. Fotografierne er to af en lille og delvis ukendt serie på i alt ni billeder, der også tæller et mere alvorligt selvportræt af Nedergaard med malet ansigt, en spaltet eller todelt maske, taget i et spejl.⁶

Fordi seriens fotografier af sminkede mænd i kvindetøj provokerer og modsiger datidens heteroseksuelt strukturerede samfund, og selvportrætterne



af Nedergaard med masken i spejlet flertydigt spiller på en fordobling af identiteter i et homoseksuelt defineret miljø, opstår der med fotografierne et uenighedsrum. Som arkiver redegør fotografierne på meget direkte vis for en del af det homoseksuelle miljø, en mangfoldig bøsseeksistens, der som en overset eller marginaliseret del af samfundet ellers ikke er kommet til orde i den skrevne historie (Foucault 2005, 234-235).⁷ Det gælder også den danske fotografihistorie. Den kritiske refleksion og bevidstheden om, at forskellighederne findes og skal regnes med for at udbygge og optimere vores viden, den centrale pointe i Foucaults arkivteori, er Nedergaards karnevalsserie således et godt eksempel på.

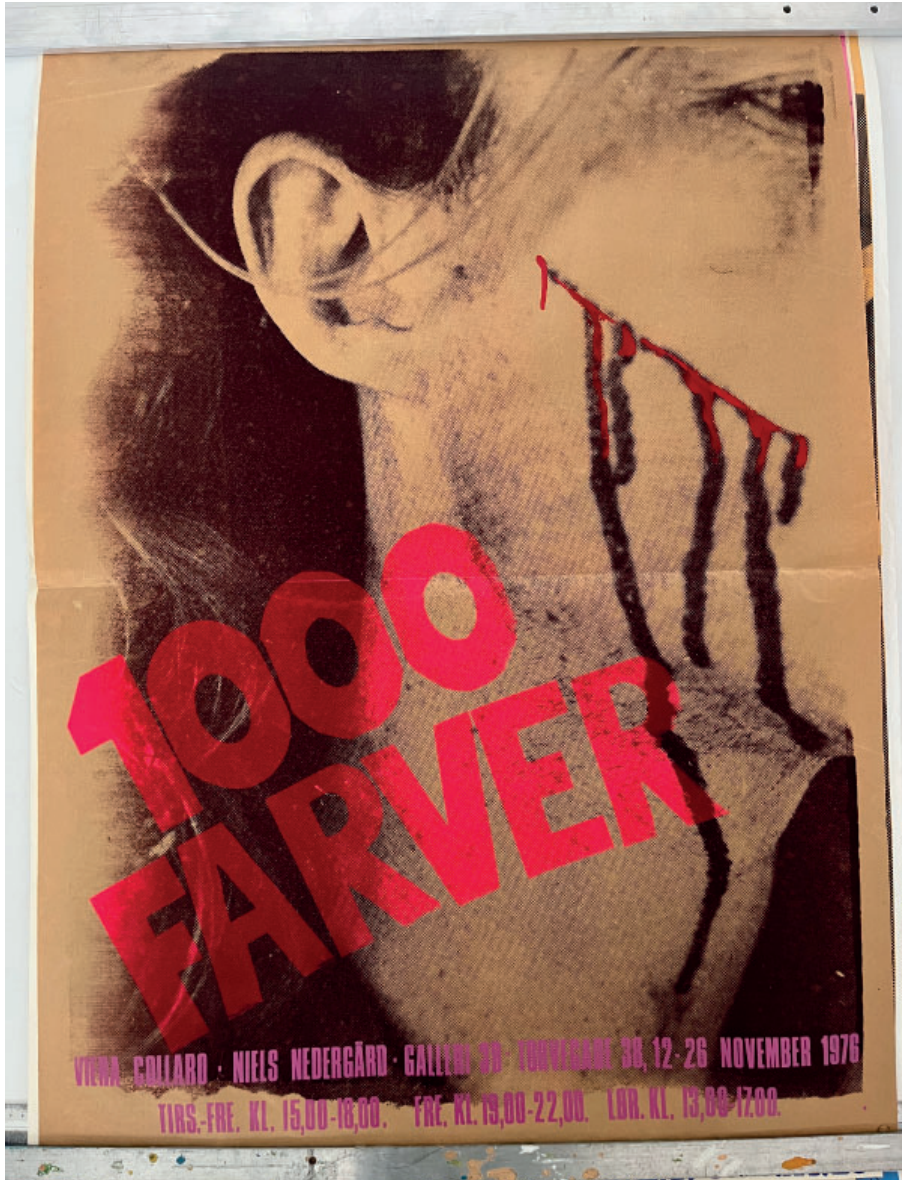
[2] Niels Nedergaard: *Uden titel* (karnevalsfotografi, portræt af Torben Hardenberg), 1977. © Niels Nedergaard

Dermed træder en af styrkerne ved Foucaults arkivbegreb også tydeligt frem. Når den glemte, oversete eller tilbageholdte, evt. undertrykte, ytring graves frem, kan det effektivt medføre et brud på den fortolkede, lukkede historieskrivning og -opfattelse og pege på en manglende repræsentation, et hul i vores viden. Når den homoseksuelle kunstner og en del af det homoseksuelle miljø giver sig fotografisk til kende og ytrer sig, er det altså med til at øge vores viden og kaste nyt lys på historien. Den homoseksuelle kunstners fotografi af det homoseksuelle miljø giver et andet billede af tilværelsen end det eksisterende, overvejende heteroseksuelt anlagte perspektiv. Alle disse fotografier, som direkte eller indirekte vedrører Nedergaards selvfremsstilling og homoseksualitet, har dette potentiale i sig.

Men samtidig viser den kritiske tilgang til en fortolket historieforståelse også svagheden ved Foucaults arkiver. For selv at undgå fortolkningen, for ikke at stemple nogen eller noget og for ikke at låse fast placerer hans arkivteori sig på et rent beskrivende plan, hvor beskrivelsen holdes adskilt fra fortolkningen, og hvorfor fotografierne også kun kan bruges til at påpege, vise eller konstatere en uenighed og et brud, et hul i historien.⁸ Derved bliver det så godt som umuligt for kunsthistorien at kontekstualisere eller udlede noget specifikt af karnevals-billederne, at indfange eller bevikle fotografierne med selv de mindste sproglige begreber og termer (Hansen 2005, 34-35). Skal fx de homoseksuelle, intertekstuelle referencer, heriblandt et kendskab til det forbudte begær mellem mænd hos den franske, homoseksuelle forfatter og filmskaber Jean Genet (1910-1986) og transvestitterne hos den amerikanske, homoseksuelle kunstner Andy Warhol (1928-1987), som også ligger i Nedergaards karnevalsserie, italesættes og undersøges, fordrer det derfor en anden teoretisk tilgang til Nedergaards fotografi end arkivets.⁹ Masochismen, der reelt omgærder et fotografisk portræt af Nedergaard med selvpåført mensurar (arret efter en fægteduel) [3], et gedigent stykke bodyart, trykt som håndkoloreret plakat i 1976 i samarbejde med kollegaen Viera Collaro (f. 1946) for deres fælles projekt *1000 farver*, må undersøges, sættes på sprog og analyseres vha. et andet teoretisk greb.

Når en mands blik på en mands krop sættes fri

Med fotografiernes etablering af et brud på den overvejende heteroseksuelt tilrettelagte historieskrivning kan Nedergaards arbejde med mandlig homoseksualitet i første omgang betragtes fra en kombineret kunst- og bøssehistorisk vinkel, et teoretisk mellemspil. I serien af *Bevægelsesstudier* ligger Nedergaard kunstnerisk på linje med den danske billedhugger og feminist Kirsten Justesen (f. 1943), som han også kendte personligt.¹⁰ Justesens fotografi af Nedergaard og



[3] Niels Nedergaard og Viera Collaro: *1000 farver*, 1976. © Niels Nedergaard og Viera Collaro

en tørresnor i Antalya i Tyrkiet i 1967 vidner om en tidlig, fælles interesse for kroppen, kroppen som skulpturelt medium, og om et delt blik for iscenesættelse som kunstnerisk greb [4].¹¹ Hos Nedergaard ses dette tillige i fotografiet med det selvpåførte ar og i et fotografi af en fuldt påklædt Nedergaard i et badekar i Cairo i 1981 med den tilføjede, håndskrevne påskrift eller titel: *I really don't remember what I was doing that night*. Det kunstneriske fællesskab mellem Justesen og

Nedergaard reflekterer derudover i lille skala et daværende, større, samfundsmæssigt interessefællesskab mellem kvindeaktivister og grupper af bøsser i kampen for ligestilling, hvor Forbundet af 1948 arbejdede for ad samtalens og dialogens vej at forbedre de homoseksuelles rettigheder og opnå ligestilling, mens Bøssernes Befrielses Front (BBF) også gik handlingsorienteret, aktivistisk



til værks og i visse tilfælde satte sig ud over loven, som med den offentlige danseaktion på Rådhuspladsen i København i 1971.¹² Hvor forbundet arbejdede med accept af ønsket om anonymitet blandt homoseksuelle, gjorde aktivisterne op med anonymiteten og tilskyndede til åbent at stå ved sig selv (Henriksen og Al Arab 2021, 174-177).¹³

Nedergaard (1977) har i en kort tekst redegjort for, hvordan han i *Bevægelsesstudier* flytter fokus fra teknik, systemer og regler til det sansede og emotionelle:

Vores tidsalder, den mekaniserede verden, indvirker ligevel på mennesker som kunst, – alt som kan mekaniseres bliver mekaniseret, – jeg iagttager og lader mig påvirke intellektuelt og fysisk af den tekniske og videnskabelige udvikling. Jeg arbejder med systemer og fakts, – jeg forsøger ikke at manipulere virkeligheden, ikke at presse min forudfattede mening eller mit forudfattede system på virkeligheden, – jeg prøver at komme virkeligheden nærmere, den jeg kan se og føle. (uden sidetal)

Dermed formulerer fotografierne også meget konkret en mands blik på en anden mands krop og en mands blik for mandlig skønhed. Selve bevægelsesakten bliver her til et afgørende moment, hvor det homoseksuelle blik vrister eller gør sig fri, hvor den fotograferede mandekrop vækkes sanseligt til live, og hvor den mandlige homoseksualitet får en velgennemtænkt og synlig plads i kunsthistorien. En reference til den engelske fotograf Eadweard Muybridges (1830-1904) anatomiske registreringer af mennesker og dyr i bevægelse forstyrrer eller karambolerer ikke med den homoseksuelle læsning, men peger snarere på et formelt kendskab til en del af fotografihistorien (Nørrestad 1989, 24).¹⁴

Også efter bevægelsesstudierne fortsatte Nedergaard sin kunstneriske undersøgelse af kroppen. I en lille serie af fotografier fra Cairo fra 1981 træder han således selv nøgen frem foran kameraet i sit atelier og arbejder skulpturelt med sin krop, den homoseksuelle krop, i det naturlige lysindfald fra rummets døre og vinduer. Ligesom bevægelsesstudierne er disse atelierfotografier holdt i sort-hvid, og som soloprojekter adskiller de sig dermed fra hans og Viera Collaros kollektive farvearbejder.

Den kritiske refleksion, der ligger i Nedergaards måde at skabe plads til homoseksualiteten og det homoseksuelle blik, den homoseksuelle krop, i kunsten og kunsthistorien, kan nu belyses ud fra Eribons bøssestudier. Med skældsordene *sale pédé*, *sale gouine* (beskidte bøsse, beskidte lebbe) som drivkraft, dvs. sproget, som den homoseksuelle historisk er blevet mødt med og præget af, undersøger Eribon (2012, 26) de spørgsmål, der knytter sig til bøsselivet. Ligesom den

[4] Kirsten Justesen: *Uden titel* (Niels Nedergaard, Antalya), 1967. © Kirsten Justesen

danske sociolog Henning Bech (1945-2019) (2003, 13) arbejder Eribon (2012, 78-81) både med en faktisk erkendelse af, at en mand kan opfatte sig selv som homoseksuel, og inkluderende, men kritisk bevidst med forskellige teorier, der vedrører homoseksualitet, heriblandt queer-teorier.¹⁵ Med henvisning til bl.a. Jean Genets forfatterskab, hvor homoseksuelle forhold skrives åbent frem, anfører Eribon således tilbageerobring eller genvinding (*se réappropriier*) af den af omgivelserne tildelte og stigmatiserede identitet (bøssen) og arbejdet med at formulere sig selv (*soi-même*) som en vej for den homoseksuelle til at gøre op med den normgivende magt (81). At være bøsse betegner ikke én bestemt måde at være på hos Eribon, der snarere arbejder med at være bøsse i udtømmeligt flertal.

Bevægelsesstudierne kan i denne sammenhæng netop ses som Nedergaards måde at formulere sin egen homoseksualitet, at sætte det homoseksuelle blik fri og tage sit blik på sig, på samme måde som han i et udateret fotografi af graffiti i Cairo approprierer en sprogligt nedsættende arabisk betegnelse for bøsser (Kristiansen 2022, 19). Derved indskriver han sig kunsthistorisk og sociologisk betragtet i en række af mandlige, homoseksuelle kunstnere, der før ham åbent har arbejdet med samme præference for øje. Med sine fotografier og også sine videoer står Nedergaard på skuldrene af bl.a. den franske forfatter og billedkunstner Jean Cocteau (1889-1963) eksplicitte blik for netop sanselighed og mandlig skønhed, Jean Genets arbejde med et homoseksuelt begær og Warhols æstetik.¹⁶ Selvfremstillingerne (med ar, med en joint, i et badekar, på en dromedar ved pyramiderne) er i lige grad Nedergaards egne ytringer eller formuleringer af sig selv og et brud med det karikerede, stereotype billede af bøssen (den feminine, den følsomme, den passive, den svage) (Eribon 2012, 118).¹⁷ Fotografierne markerer på selvstændig vis, og meget bevidst, den homoseksuelle kunstners frigørelse.

Eribons analyser baserer sig på en omfattende både skønlitterær og teoretisk viden og især et indgående kendskab til Foucaults forfatterskab. Den amerikanske litteraturforsker Michael Lucey (2001, 31-32) har bl.a. påpeget, hvordan Eribon læser Foucaults værker med homoseksuelt indhold, heriblandt *Galskabens historie* fra 1961 og *Viljen til viden* fra 1976, i lyset af intellektuel historie, fransk litteraturhistorie og fransk bøssehistorie, modsat i hvert fald dele af amerikansk forskning ("Americans", med Luceys ord), der læser Foucaults værker isoleret eller uden kontekst. Ifølge Eribon tilhører Foucault den del af bøsse miljøet, der undersøger og kæmper de homoseksuelles sag ud fra samtalen og diskussionen og ikke ved hjælp af aktivisme. Om måden at leve på som bøsse siger Foucault bl.a. i *Friendship as a Way of Life* fra 1981:

Jeg tror, det er det, som gør homoseksualitet "foruroligende": den homoseksuelle måde at leve på mere end selve den seksuelle akt. At forestille sig en seksuel handling, der ikke er indrettet efter loven eller naturen, det er ikke det, som foruroliger folk. Men at personer begynder at forelske sig, det er problemet. (136-137)¹⁸

I dette lys kan *Bevægelsesstudier* teoretisk betragtes som en ytring, der affektivt provokerer og modsiger den normgivende diskurs, uden den grad af aktivisme, en mere konfronterende og synlig tilgang til behandlingen af det homoseksuelle stof, møntet på det offentlige rum, som fx karnevalsфотографierne af mænd, der sminker sig og crossdresser, indeholder.¹⁹ Bevægelsesфотографiernes frisættende lag af følelser og sanselighed er dog ikke mere diskrete, blot anderledes åbne og emotionelle, sigende, i deres tilgang til homoseksualitet og mandlig skønhed. Nedergaards fotografier generelt rummer på denne måde både historiske spor af en dialogisk tilgang til bøssestoffet og historiske træk af aktivisme.

En homoseksuel écriture

Hvem skal skrive den homoseksuelle kunst, det homoseksuelle fotografi frem? Spørgsmålet er relevant på grund af homoseksualiteten og selvfremsættelsen hos Nedergaard og bygger på en parallel til den franske feminist, forfatter og litteraturteoretiker Hélène Cixous (f. 1937), som i sin tekst "The Laugh of the Medusa" (1975, 877-878) fra 1975 om en *écriture féminine*, en kvindelig skrivning eller skrivepraksis, bl.a. fastslår: "I write woman: woman must write woman", og: "I say that we must, for, with a few rare exceptions, there has not yet been any writing that inscribes femininity".²⁰ Skønlitteraturen anvendes forskelligt hos litteraten Cixous og sociologen Eribon. Hvor Cixous vil mobilisere og analysere en kvindelig skrivning, inddrager Eribon skønlitteraturen i sin faglige argumentation om de homoseksuelles forhold.²¹ Alligevel synes det muligt at sammenholde Eribons blik for vigtigheden af den homoseksuelle selvformulering med den nødvendighed, en bydeform, der ligger i den kvindelige skrivning. Med den homoseksuelle ytring, den homoseksuelle selvformulering, en homoseksuel écriture, er det netop op til de homoseksuelle kunstnere og fotografer selv at arbejde den erfarede eller kropsligt oplevede, den sansede homoseksualitet, frem, at lade deres kunst bære homoseksualiteten (Cixous' udtryk). Andre gør det ikke for dem (Eribon 2012, 441). Værker af to andre mandlige, homoseksuelle kunstnere kan derfor uddybende sammenholdes med Nedergaards fotografier.

I sin performance *Shadow Walk* fra 1996 brugte Peter Nansen Scherfig (f. 1963) bevidst fotografiet til at dokumentere og sikre værket et efterliv [5].



[5] Peter Nansen Scherfig:
Shadow Walk, 1996. Fotograf:
Morten Bjørn Jensen. Gengivet
med tilladelse fra kunstneren.

Opførelsen fandt sted i og omkring Washington Square Park og 80 Washington Square East Galleries i New York, hvor kunstneren iført gummi-outfit, en reference til en homoseksuel undergrundskultur og også til den amerikanske fotograf Robert Mapplethorpes (1946-1989) værker fra samme miljø, slæbte en seks meter lang gummiskygge, der var fastmonteret til hans støvler, efter sig. Afslutningsvis klædte kunstneren sig spontant af og forlod stedet i nøgen tilstand. Centralt for Scherfigs selvfremsstilling er her den todimensionelle skygge, der står i relation til den tredimensionelle omverden, et forhold, som spørger til andre erkendelsesformer eller dimensioner i verden end de kendte. Er der måder at forstå og tilgå omgivelserne på, som endnu ikke er af- eller undersøgt? Samtidig manifesterer afkoblingen fra den todimensionelle skygge en frigørelse, hvor kunstnerens selvbillede og homoseksualiteten vrister sig fri af omverdenens stereotype bøssebillede, en grad af aktivisme i det offentlige rum.

Anderledes reflekterer Danh Vo over homoseksualitet og intimitet, forbindelser mellem mænd, i serien *Archive of Dr. Joseph M. Carrier 1962-1973* fra 2012. Baseret på fotografier af unge mænd, som Vo har fået overdraget af den amerikanske antropolog Joseph Carrier, der var bosat og arbejdede for den amerikanske hær i Vietnam fra 1962 til 1973, gør Vo fotografierne til sine egne i en meditation over de kulturelle forhold, han som flygtningebarn aldrig nåede at erfare, og som han nu år senere kritisk kan tænke også spørgsmålet om sin egen seksualitet ind i. Den hvide Carrier, der var homoseksuel, forlod Vietnam på grund af sin seksualitet, der gjorde ham arbejdsmæssigt sårbar, og de personlige, kulturelle, koloniale og historiske tråde filtrer sig således komplekst og uudgrundeligt ind i hinanden i de i alt 24 blade, som serien består af.

Sammenholdt arbejder Nedergaard, Scherfig og Vo på hver deres måde meget åbent med homoseksualitet og selvfremsstilling og er derved selv med til at formulere homoseksualiteten i deres værker. Værkerne bærer alle en anden kropslig (og mental) erfaring end den heteroseksuelle, mandlige kunstners. Samtidig balancerer fotografierne mellem bøsselev som samtalende, spørgende, kritisk refleksion og en mere aktivistisk tilgang, hvor seksualiteten bringes utilsløret frem. Hvad der fx var privat studieobjekt for den hvide Carrier, to unge vietnamesiske mænd, der holder i hånden i det offentlige rum, bliver til et både personligt og offentligt anliggende i hænderne på Vo.

Herfra kan der nu spørges til forskellen i de blikke, som kan lægges på homoseksualitet og selvfremsstilling i analysen af fotografiet. Hvad sker der fx, hvis eller når den homoseksuelle selvfremsstilling forskydes og bliver til en heteroseksuelt fortolket fremsstilling af den homoseksuelle? Når fotografiet går fra at være en mandlig, homoseksuel ytring til at blive et kunsthistorisk, fortolket udsagn? Når den homoseksuelle enten inkluderes og får lov til at formulere sin egen kropslige erfaring i forståelsen af værket eller udelades i tolkningen af værket? En læsning, der enten tager højde for frigørelsen af det homoseksuelle blik og virkeligheden hos Nedergaard, "den, jeg kan se og føle", eller i fraværet af kunstnerens homoseksualitet gør bevægelsesfotografierne til en komprimeret, formmæssig repetition af Muybridges anatomiske eksperimenter? Kan forekomsten af det forvredne og det skæve, et andet erfaringsperspektiv, et element af noget *queer*, komme til sin ret hos Scherfig, hvis det homoseksuelle blik fjernes eller forsvinder ud af analysen?²²

I lyset af netop disse spørgsmål går Sophus Jacobsens portrætter fra at være et pudsigt eksempel til at blive kritisk reflekterende skoleeksempler på den homoseksuelle, der spiller de mange roller for at navigere i samfundet – på samme måde som Nedergaard årtier senere arbejder undersøgende med fordoblinger

af identitet i den malede maske og i brugen af spejlbilleder, og Scherfig frigør selvet, kroppen og homoseksualiteten i sin performance (Eribon 2012, 164). Med årtiers mellemrum modsiger Nedergaards og Vos erobrende appropriationer af bøsserelaterede udtryk måden, verden betragter den homoseksuelle på.

Hvis det passer, at homoseksualiteten foruroliger, eller med Eribons ord (2012, 182) er en fredsforstyrrer (“perturbatrice”), er det måske netop i kraft heraf, at en homoseksuel *écriture* må forstås. Som erfaringsbaseret ytring manifesterer den sig i fotografiet og skaber emancipatorisk røre uden at lukke sig forklarende om sig selv. De dråber af blod, der løber ned ad kinden på Nedergaard i *1000 farver*-portrættet, den masochistiske selvskaide, en tilfredsstillelse ved smerten, foruroliger uforklarligt. I princippet kan andre godt formulere eller arbejde dette opbrud frit frem, den homoseksuelle *écriture* er ikke forbeholdt nogen eller klausuleret. Men bliver det gjort? Hvem andre end de homoseksuelle gør det? Nedergaards *Bevægelsesstudier* er paradoksalt nok netop kendte som kunsthistoriske udsagn, men oversete som homoseksuelle ytringer. De er ordnet af fotografihistorien som fortolkede, formelle dokumenter, men forbigået i stilhed som foruroligende monumenter (Foucaults termer). Åbent skriver Nedergaard sig ellers ind i rækken af mandlige, homoseksuelle kunstnere, der før ham har levet, erfaret, praktiseret, sanset, følt, arbejdet, skrevet homoseksualiteten frem i deres kunst og fotografi. På samme måde som Peter Nansen Scherfig og Danh Vo har gjort og gør det efter ham.

Fotografiet spørger på den måde ikke kun kritisk reflekterende til en manglende repræsentation i fotografihistorien, men også om retten til at redigere andres liv, fremstille andres liv, retten til at skrive andres liv, ens eget liv.

ABSTRACT

With works by Danish artists Niels Nedergaard (1944-1987) and Peter Nansen Scherfig (b. 1963) and Vietnamese-Danish artist Danh Vo (b. 1975) as point of departure, the text examines how male homosexuality and the understanding of the gay self has been presented in photographs by Danish gay artists. The text uses archive theory by French philosopher Michel Foucault (1926-1984) to examine how the artists have used their sexuality to question and break free from the current sociocultural structures within society. Furthermore, the text uses gay studies by French sociologist and writer Didier Eribon (b. 1953) in the examination of the photographs as expressions of gay life. In addition, the text uses Danish gay history to show how Nedergaard's photos carry traces of a dialogue-based path in the fight for gay rights and elements of gay activism. Finally, the text raises the question if one can speak of a gay writing, an *écriture gay*, and discusses how the photographs by Nedergaard, Nansen Scherfig and Vo can be understood as examples of such a praxis.

NOTER

- 1 Udstillingen *Psychopathia Sexualis* blev vist på O – Overgaden d. 14. august – 10. oktober 2021 og var kurateret af kunsthistoriker og kunstkritiker Mathias Kryger, mens udstillingen *Niels Nedergaard. Fotografier fra Cairo* blev vist på Davids Samling d. 9. marts – 4. september 2022 og var kurateret af kunsthistoriker Johan Zimsen Kristiansen, der også er denne artikels forfatter.
- 2 I notitsen i *Billedbladet* står: “Niels Nedergaard, dansk kunstmaler der var bosat i Cairo, hvor han bl.a. viste dronning Margrethe sine billeder, da hun var på officielt besøg i Ægypten sidste år, er død på Rigshospitalet. Nedergaard, der blev 35 år, døde af AIDS”.
- 3 Fotografiet af Sophus Jacobsen som indisk prinsesse bringes også som illustration på s. 171 i Pedersens bog, hvor Jacobsens overvejelser om erhvervelse af Krafft-Ebings bog *Psychopathia Sexualis* beskrives. Hvor Mette Mortensen daterer fotografiet af Jacobsen til 1860’erne eller 1870’erne, daterer Pedersen fotografiet til 1890’erne.
- 4 I sin artikel skriver Mette Sandbye: “En kunstner som Niels Nedergaard eksperimenterede således også med både video og fotografi i 70’ernes første halvdel, især i forbindelse med formeksperimenterende studier af ornamentikken i bevægelsesmønstre ved forskellig kropslig udfoldelse” (321-322).
- 5 Om ytringen skriver Foucault: “[...] så er en ytring altid en hændelse, som hverken sproget eller meningen helt kan udtømme. [...] At vise i al sin renhed det rum, hvori de diskursive hændelser udfolder sig [...] det er at gøre sig fri til at beskrive i det og uden for det nogle spil mellem nogle relationer” (72).
- 6 Et andet fotografi viser Nedergaards kollega Viera Collaro i “mandetøj”, dvs. kjole og hvidt og med butterfly. Derudover medvirkede Nedergaard i 1970 sammen med billedkunstner Per Ehrenberg (1941-1985) i Lene Adler Petersens film *Fluernes herre*. I filmen ses Nedergaard og Ehrenberg, mens de sminker sig og klæder sig i kvindetøj. Endvidere lavede Nedergaard videooptagelser af vennerne Torben Hardenberg og designer og forfatter Uffe Bjørn Hansen (1946-1994), der sminker sig og crossdresser.
- 7 Foucault skriver bl.a.: “Arkæologien er meget mere end idéhistorien tilbøjelig til at tale om afbrydelser, revner, gabende vide åbninger, helt nye former for positivitet og pludselige omfordelinger” (234).
- 8 Om beskrivelsen som redskab skriver bl.a. Ragn-Jensen og Marcussen (1980): “Billedbeskrivelsen har, efter vor opfattelse, to funktioner: dels er den et elementært og nødvendigt redskab som tilvejebringer forudsætningerne for en fortolkning, dels skal den kunne bruges af den studerende til at underbygge den kritiske holdning til den kunsthistoriske faglitteratur” (13).
- 9 I 1972-73 arrangerede Niels Nedergaard sammen med Viera Collaro filmvisninger på Kunstakademiet i København, heriblandt d. 16. november 1972 Jean Genets *Un chant d’amour* (1950) og d. 29. november 1972 den amerikanske kunstner Kenneth Angers (1927-2023) *Scorpio Rising* (1963).
- 10 For eksempel Kirsten Justesens fotografiske serie *Omstændigheder* (1973).
- 11 Kirsten Justesens fotografi af Nedergaard stammer fra en rejse, som de to kunstnere foretog til Tyrkiet i sommeren 1967. Nedergaard og Justesen var på daværende tidspunkt studerende på Kunstakademiet i Århus og blev begge efterfølgende optaget på Kunstakademiet i København. Se også: Jeppesen (2006, 14).
- 12 Danseaktionen på Rådhuspladsen fandt sted d. 16. oktober 1971. Aktivister fra BBF dansede her sammen i protest imod, at personer af samme køn ikke måtte danse sammen på offentlige steder. Aktionen var den første i en række danseaktioner. Forbuddet blev ophævet i 1973.
- 13 Om end de samfundsmæssige forhold for bøsser historisk set ikke er ens i Danmark, Frankrig og USA, kan der til en vis grad drages en parallel mellem måderne at organisere sig på i Danmark og Frankrig. I Frankrig opstod FHAR (Front homosexuel d’action révolutionnaire) i 1971 med bl.a. den franske filosof Guy Hocquenghem (1946-1988) som ledende skikkelse. Bevægelsen var, som den danske BBF, inspireret af de amerikanske bøssers og transseksuelles

kamp mod myndighederne og politiet i forbindelse med optøjerne på Stonewall Inn i New York d. 28. juni 1969. FHAR arbejdede aktivistisk i modsætning til den etablerede, homoseksuelle organisering omkring gruppen og bladet *Arcadie*, der talte de homoseksuelles sag inden for rammerne af det eksisterende system (Eribon 2012, 444-447). Didier Eribon argumenterer i den forbindelse for, at Foucault bøssehistorisk ligger mere på linje med *Arcadie* (2012, 446).

- 14 I Nedergaards efterladte arkivmateriale findes derudover en lille udateret serie fotografier fra en strand i Gambia med en næsten afklædt afrikansk mand, der bevæger sig frit, og hvis krop kaster skygger på stranden. Serien skal kronologisk placeres efter *Bevægelsesstudier*, men vidner om Nedergaards fortsatte interesse for kroppen i bevægelse og mandlig skønhed.
- 15 Et eksempel på Eribons kritiske tilgang til homorelateret teori er bl.a. hans kritik af senere bearbejdnings af queer-teori og ikke af grundlæggerne af queer-teori, heriblandt den amerikanske kønsforsker Eve Kosofsky Sedgwick (1950-2009). Om queer-teori skriver Bech (2003) bl.a.: "Queer er udtrykkeligt identitets-kritisk: identitet er noget, der skal undermineres, forrykkes, destabiliseres. [...] I denne svikmølle mellem identitetsproduktion og identitetsnegation kommer queer nemt til at afskære sig fra tredje (og fjerde og femte) muligheder for at tematisere seksualitet og køn" (13).
- 16 Her tænkes bl.a. på Jean Cocteaus *Den hvide bog*.
- 17 Eribon skriver bl.a.: "Il est absolument nécessaire, vital, pour les gays et les lesbiennes de pouvoir donner leur(s) propre(s) image(s) d'eux-même, afin d'échapper aux images si longtemps produites sur eux [...]" (118).
- 18 På engelsk lyder citatet: "I think that's what makes homosexuality "disturbing": the homosexual mode of life, much more than the sexual act itself. To imagine a sexual act that doesn't conform to law or nature is not what disturbs people. But that individuals are beginning to love one another – there's the problem" (136-137). For brug af citatet på fransk hos Eribon, se: Eribon (2012, 457).
- 19 Her kan også tænkes på forskellen i Danmark mellem Forbundet af 1948 og den aktivistiske tilgang hos Bøssernes Befrielses Front.
- 20 I teksten beskriver Cixous på s. 879 écriture som "the very possibility of change, the space that can serve as a springboard for subversive thought, the precursory movement of a transformation of social and cultural structures". På s. 883 beskriver hun sin écriture feminine: "It is impossible to define a feminine practice of writing, and this is an impossibility that will remain, for this practice can never be theorized, enclosed, coded – which doesn't mean that it doesn't exist." På s. 886 beskriver hun kroppens forhold til den kvindelige écriture: "Women must write through their bodies."
- 21 Artiklens ærinde er at bruge Cixous' tekst til at formulere lignende spørgsmål i en homoseksuel kontekst, og ikke at diskutere en écriture feminine. Ligesom artiklen ikke har til formål at undersøge og diskutere den kvindelige écriture i forhold til en homoseksuel écriture. Det skal dog bemærkes, at der i Cixous' écriture feminine er en solidaritet, som i visse tilfælde kan forene bl.a. kvindelige og mandlige, homoseksuelle forfattere i skrivearbejdet. Bl.a. skriver hun på s. 885 i *The Laugh of the Medusa*: "There are some men (all too few) who aren't afraid of femininity." Som eksempel på en mandlig forfatter, der praktiserer en kvindelig skrivepraksis, anfører Cixous Jean Genet. Hos Cixous beskrives den kvindelige écriture som åben og procesbetonet, i bevægelse, mens den mandlige skrivning er selvomsluttende og lukket.
- 22 I forbindelse med sit ophold i New York i 1994-96 stiftede Peter Nansen Scherfig bekendtskab med Judith Butlers tekster. Oplyst af kunstneren i en samtale med denne artikels forfatter.

LITTERATUR

Bech, Henning. 2003. "På tværs! En præsentation og kritisk diskussion af 'queer-teori'". *Kvinder, Køn & Forskning*, nr. 1 (marts): 6-17. <https://doi.org/10.7146/kkf.v0i1.28215>

- Billedbladet*. 1. oktober 1987. København: Bladforlaget af første oktober 1987 A/S.
- Bryson, Norman. 1998. "Todd Haynes's Poison and Queer Cinema". *Invisible Culture. A Journal for Visual Culture* 1: The Worlding of Cultural Studies, s.p. Rochester: University of Rochester. <https://doi.org/10.47761/494a02f6.bfc98083>
- Cixous, Hélène. 1976. "The Laugh of the Medusa". *Signs. Journal of Women in Culture and Society* 1, nr. 4 (summer). <https://doi.org/10.1086/493306>
- Cixous, Hélène. 2008. "On Marguerite Duras, with Michel Foucault". I *White ink: Interviews on sex, text and politics*, redigeret af Susan Sellers, 157-165. New York: Columbia University Press.
- Cocteau, Jean. 1987. *Den hvide bog*. København: Rosinante.
- Eribon, Didier. 2012. *Réflexions sur la question gay* (nouvelle edition). Paris: Flammarion.
- Foucault, Michel. 1997. "Friendship as a Way of Life". I *Michel Foucault. Ethics Subjectivity and Truth. The essential works of Foucault 1954-1984. Vol. 1*, redigeret af Paul Rabinow, 135-140. New York; The New Press
- Foucault, Michel. 2005. *Vidensarkæologien*. Århus: Philosophia.
- Hansen, Ejvind. 2005. "Indledning til Michel Foucaults Vidensarkæologien", 7-40. I *Vidensarkæologien* af Michel Foucault. Århus: Philosophia.
- Henriksen, Lars og Chantal Al Arab. 2021. *Bøssernes danmarkshistorie 1900-2020*. København: Forlaget 29B.
- Jeppesen, Lise. 2006. "To udsigter". I *Inge Rasmussen*, redigeret af Lise Jeppesen. Randers: Randers Kunstmuseum.
- Kristiansen, Johan Zimsen. 2022. "Bare et par sekunders happyness". I *Niels Nedergaard. Fotografier fra Cairo*, redigeret af Peter Wandel, 15-27. København: Davids Samling.
- Lucey, Michael. 2001. "Didier Eribon: Michel Foucault's Histories Of Sexuality. Translator's Foreword". *GLQ A Journal Of Lesbian And Gay Studies*, 7:1, 31-21. <https://doi.org/10.1215/10642684-7-1-31>
- Mortensen, Mette. 2004. "Portræt af borgerskabet". I *Dansk Fotografihistorie*, redigeret af Mette Sandbye, 38-61. København: Gyldendal.
- Nedergaard, Niels. 1977. "Niels Nedergård / Denmark (en kunstnerpræsentation)". *New-Abstraktion No. 1*, katalog til udstillingen *Copenhagen Denmark / 1977 / Manifestation / New-Abstraktion* på Charlottenborg d. 2.-18. september 1977. København: Ny Abstraktion.
- Nørrestad, Carl. 1989. "Videokitser". I *Niels Nedergård en retrospektiv udstilling på Ny Carlsberg Glyptotek 1989*, redigeret af Flemming Johansen, 24-32. København: Ny Carlsberg Glyptotek.
- Pedersen, Karl Peder. 2020. *Poul og kærligheden. En kontrærseksuels bekendelser*. København: Gads Forlag.
- Ragn-Jensen, Hanne Marie og Marianne Marcussen, red. 1980. *Billedbeskrivelse et redskab til billedanalyse*. København: Københavns Universitet.
- Sandbye, Mette. 2004. "Snapshots fra hverdagen". I *Dansk Fotografihistorie*, redigeret af Mette Sandbye, 302-329. København: Gyldendal.
- Scherfig, Peter Nansen. 1998. "Det vredne rum – en polymorf virkelighed". I *Polymorfoser*, redigeret af Peter Nansen Scherfig, s.p. København: Overgaden Kulturministeriets udstillingsbygning for nutidig kunst.
- Torp, Marianne, red. 2014. *Elmgreen & Dragset Biography*. København: Statens Museum for Kunst.
- Torp, Marianne, red. 2008. *Reality Check*. København: Statens Museum for Kunst.
- Utrykte kilder:*
- Michel Foucault, invité des matinées de France Culture* (radiointerview). France Culture, d. 2. maj 1969, Radio France.
- Niels Nedergaards efterladte arkivmateriale, heriblandt fotografier og negativer. Privateje.