

Periskop: Forum for kunsthistorisk debat

Nr. 31 2024

Fotografi Nu

Mette Sandbye:

Fotografiet som dokument. Arkiv og personlig erindring i tre nyere danske udstillinger

DOI: <https://doi.org/10.7146/periskop.v2024i31.146565>



# Fotografiet som dokument

## Arkiv og personlig erindring i tre nyere danske udstillinger

Uden at fornærme nogen kan man vel godt konstatere, at det har været svært at få anerkendt fotografi som kunstnerisk udtryksmiddel på lige fod med andre medier herhjemme. Sværere end i mange andre lande, særligt førende “fotografiland” som England, Tyskland, Frankrig og USA, men også bare, hvis vi sammenligner med de andre nordiske lande. En form for forsigtig konservatisme og ligefrem afvisende holdning har hersket, ikke mindst over for dokumentariske former. Der ligger altid en vis relation til “virkeligheden”, når vi taler om fotografi, mere end i fx maleriet, men i Danmark har dokumentarfotografiet levet sit eget (stærke, men samtidig isolerede eller ghettoiserede) liv uden for kunstinstitutionerne på en helt anden måde end fx i Sverige, hvor eksempelvis den største institution for nyere tids kunst, Moderna Museet, både indsamler og jævnligt udstiller dokumentarisme.<sup>1</sup> Dokumentarismen har været for bundet til – som det ligger i ordet – at “dokumentere” virkeligheden derude til rigtigt for alvor at blive accepteret som kunst.

Hvis vi ser ud over det teoretiske landskab, og det gælder også internationalt, så udviklede der sig en stærk fototeori op gennem 1980’erne og 1990’erne som et opgør med det ontologiske fokus, der ellers havde hersket i den (spar-somme) teoretisering om fotografiet, hvor især fotografiets bundethed til “referenten” gang på gang var blevet understreget. Under indflydelse af teoretiske retninger som diskurskritik, poststrukturalisme og kontekstualisme, feminisme, postkolonialisme og ideologikritik handlede denne dominerende og samtidig bestemt også frugtbare postmoderne fotografiteori og -kritik om at demontere fotografiets *Burden of Representation*, som en af tidens vigtigste bøger hed, udgivet af John Tagg i 1988.<sup>2</sup> Især dokumentarismen stod for skud

[1] Fra udstillingen *Grønlandske øjeblikke*, Nordatlantens Brygge, med fotografier af John Møller og Inuuteq Storch.  
Foto: Torben Eskerod.

her, netop pga. genrens historiske bundethed til virkelighed og realisme, og derigennem indirekte til ideologi og magt. På samme tid begyndte kunstinstitutionerne at invitere en mere "billedlig" form for fotografi ind i varmen i en insisteren på fotografi som netop "billede" i sin egen ret og ikke nødvendigvis refererende til "noget ude i virkeligheden". Fotografer som Cindy Sherman, der arbejdede i store cibachromeformater og med iscenesatte billeder, var med til at bane vejen for fotografiets indtog på museerne og high-end-gallerier, i Danmark såvel som internationalt.

Da Louisiana i 2012 viste en stor udstilling med Andreas Gursky, følte de det vigtigt at understrege i al tekstmaterialet fra katalog til vægpræsentationer samt i pressemeddelelsen, at Gursky er "billedkunstner inden han er fotograf" (Louisianas pressemeddelelse, dateret 27. december 2011). I katalogets forord blev det betonet, at man, når man arbejdede med en stor kunstner som ham, faktisk helt glemte, at det var fotografi, man stod over for (Tøjner 2012, 5). Derfor er Gursky "umiskendeligt kunstner", hvilket "retfærdiggør hans tilstedeværelse på et museum for moderne kunst" (Tøjner 2012, 5, samt introducerende vægtekst på udstillingen). I dag, mere end ti år efter, virker denne underligt pointerende forsvarstale for at udstille en fotograf på et museum for moderne kunst, denne forskelssætning mellem fotografi og rigtig kunst, endnu mere påfaldende, ja anakronistisk, end den fremstod i 2012.

### **En ny åbenhed for det dokumentariske**

Imidlertid kan man, både internationalt og altså efterhånden også i Danmark, som jeg i det følgende vil pege på gennem tre danske udstillingseksempler fra år 2022/2023, konstatere en ny åbenhed over for fotografiets dokumentarisme. Det gælder både i form af en bevægelse indefra, fra kunstnerens side, og i form af en ny åbenhed fra kunstinstitutionens side over for fotografibaserede kunstprojekter, som forholder sig dokumentarisk i både emnevalg og brug af mediet fotografi. Som vi skal se i de følgende eksempler, så sker det ofte gennem nye blandformer, hvor mange forskellige former for fotografi indgår.<sup>3</sup> De tre udstillinger er valgt, fordi de blev vist i samme tidsrum. Skønt tre ikke er mange, men dog flere end én, vil jeg derfor påstå, at deres samtidighed peger på en tendens hen imod en ny åbenhed over for "det dokumentariske" på den danske kunstscene.

Det er der flere historiske årsager til, og jeg vil komme med et bud på nogle af dem: Fra den ene side, dokumentarismens side, har man i noget tid talt om en "krise". Aviserne nedprioriterer at have faste professionelt uddannede fotografer ansat, ligesom der hos det brede publikum har været en vis træthed, lammelse eller – som nogen har kaldt det – "compassion fatigue"<sup>4</sup> i forhold til klassisk

dokumentarisme og reportagefotografi fra verdens brændpunkter og kriseområder. Fotograferne har måttet gå nye veje, finde nye metoder, for at få deres oftest humanistisk og mere eller mindre politisk engagerede historier formidlet. Fra den anden side, kunstinstitutionernes, har man i de sidste ti-tyve år kunnet konstatere en politisk vending, hvor interessen blandt både billedkunstnere og institutioner for at beskæftige sig med de globale samfundsudfordringer som klima, krig, migration og kolonialisme har været stigende. Fotografi egner sig rigtigt godt til det. Samtidig, ja, faktisk endnu før den bølge, har kunstverdenen interesseret sig for kulturel erindring og for at omkalfatre “magtens” etablerede “arkiver” “nedefra” for at “queere”, “omryste”, “dekonstruere” osv. arkivet (som nogle af tidens danske såvel som internationale udstillinger har heddet).<sup>5</sup>

Begge sider har så at sige kunnet mødes i en ny form for (ofte) arkivbaseret, refleksiv, dokumentarisk orienteret blandformsfotografi. Fred Ritchin (2013) opererer med betegnelsen “slow photography”, blandt flere andre taler Paul Lowe (2014) om “forensic photography”, David Company (2003) om “late photography” og “aftermath photography”, John Roberts (2014) om “the post-documentary”, og selv har jeg – som i denne artikel – sammenfattet fællesmængden i nogle af disse teoretiske bestemmelser under den lidt mere bredtfavnende term “New Mixtures” (Sandbye 2018).

Fælles for de fotobaserede kunstprojekter, som disse termer favner, er som sagt en optagethed af politiske, samfundsmæssige, ofte traumefremkaldende eller på andre måder “betændte” eller “svære” emner, som fotografiet egner sig godt til at formidle qua dets mediale forbundethed til virkeligheden og referenten. Et andet fællestræk er, at man i mindre grad end ovennævnte poststrukturalistiske teoriparadigme er optaget af at dekonstruere fotografi som diskurs og magtsprog. Disse kunstnere abonnerer for så vidt også på dette paradigme og er ikke ude på at afsværge “the politics of representation”. Men de anvender i højere grad fotografiet for at udpege nye mulige veje og virkeligheder, ikke mindst ved at gå på kritisk opdagelse i glemte (private såvel som offentlige/institutionelle) arkiver og hente ufortalte historier frem. I den forstand repræsenterer disse nye dokumentariske blandformer en fornyet “tro” på fotografiet og på, hvad fotografiet “gør”, også set inde fra kunstinstitutionen.

Det handler ikke om en tilbagevenden til fotografiets sandhedsrelation og dets omdiskuterede indeksikalitet. Snarere peger det på en åbenhed mod fotografiet, fordi det som medium tilbyder en mere varieret og kompleks repræsentationsskala, kunne man kalde det, end så mange andre kunstformer. Fotografiet som “dokument”, som jeg kalder det i overskriften her, kan iklæde sig så mange former og materialiteter i hele skalaen fra det trykte avisfotografi til familiepor-



trættet i det gamle album på loftet og til det mere konceptuelle og iscenesatte, som ellers kendetegner vores idéer om “kunst”. Det kan åbne op for minder, også de traumatisk fortrængte, bringe alternative repræsentationer frem i lyset, skabe dialog og genkendelse, åbne op for følelser og affekter, iværksætte politisk handlen og opfordre til en etisk tænkning baseret på anerkendelse af andre subjekter. Det er store ord, men det er netop nogle af dokumentarismens historiske kendetegn, som de værker, jeg vil gennemgå kort i det følgende, anvender. Hvert værk fortjener naturligvis en mere udfoldet analyse, men jeg har valgt at inddrage relativt mange her for at udpege en bredere tendens, på enkeltværkets nuancers bekostning. Det er værker, der udnytter hele dette spektrum af handlemuligheder, magtstrukturer, erindrings- og følelsesformer, der knytter sig til fotografiet som “dokument”.

Disse nye blandformer og denne fornyede vendt sig positivt mod det dokumentariske er for så vidt en bred international strømning, der har hersket siden årtusindskiftet, men jeg vil hævde, at den er kommet meget senere til Danmark, jf. mit Louisiana-eksempel fra 2012. Det skyldes dels ovennævnte forsigtige konservatisme og holden fast i fotografiet som først og fremmest “billede”, dels det hegemoni, der har domineret selvpfattelsen i Danmark i bred forstand i forhold til eksempelvis spørgsmål om etnicitet, køn og klasse.

### **Fornyet fokus på Grønland**

I foråret 2023 afslørede Statens Kunstfond, at den grønlandske fotograf Inuuteq Storch (f. 1989) var blevet valgt til at repræsentere Danmark på Venedig Biennalen 2024. Det er i sig selv en begivenhed, der peger på en ny åbenhed over for fotografiet på den danske kunstscene. Offentliggørelsen faldt sammen med udstillingen *Grønlandske øjeblikke* på Nordatlantens Brygge (11.02.-29.05. 2023), som viste et dokumentarfotografisk blik på Grønland “indefra” [2]. Udstillingen bestod af forskellige former for fotografier skabt af én dansk og to grønlandske fotografer. Inuuteq Storch viste små farvesnapshots af hverdagsliv blandt sine venner og familie i byen Sisimiut i Vestgrønland fra serien *Keepers of The Ocean*. I en tilsyneladende ukomponeret form med det forhåndenværende lys eller ved brug af flash med den kornethed og det genskin, det implicerer, skildrer Storch interieurer, hvor folk foretager sig hverdagsagtige ting som at spise pizza, lægge make-up eller tage en lur på sofaen, eller exterieurer med vasketøj og købmandsvarer, der bæres hjem gennem sneen. De fleste fotografier fremstår som spontane snapshots, andre virker mere iscenesatte, men fælles er, at vi her møder et hverdagsliv, hvor der godt nok indimellem ses snestorm og klippekyst, men som grundlæggende er et hverdagsliv, man kunne møde ethvert sted i Danmark.

Ved siden af sine dokumentariske snapshots arbejder Storch ad et arkivisk spor i sin praksis, hvor han ved at dykke ned i gamle arkiver undersøger grønlandsk identitet i en postkolonial nutid. I den forbindelse udgav han i 2021 bogen *Mirrored* med arkivfotografier taget af Grønlands første professionelle fotograf John “Ujût” Møller (1867-1935). Fra arkivet på Grønlands Nationalmuseum har Storch udvalgt, redigeret og digitaliseret 178 af Møllers fotografier fra perioden 1889-1935, og på udstillingen på Nordatlantens Brygge var de ophængt i reproduktion i et løbende bånd med Storchs egne fotografier i rækker over og under Møllers [1]. Enkelte fotografier blev vist i større versioner separat. Møller forsynede de grønlandske og de mange nytilkomne danskeres hjem med familiefotografier og de grønlandske bøger og aviser med illustrationer. Storchs udvalg fokuserer især på Møllers portrætter af danskerne i Grønland, fortrinsvis i Nuuk, hvor han havde atelier. Fotografi indebærer historisk set en magtrelation mellem fotograf og fotograferet, og her bliver denne magtrelation – i al fald delvist – vendt om. Vi ser selvfremsstillingen hos danskerne, hvor de på én gang tager de nye, eksotiske omgivelser til sig ved at færdes i naturen og opretholder et borgerligt og meget “dansk” indendørs liv gennem stuerne klunkehjemsindretning, autoritetsindgydende embedsmandsførelse, opførelse af teaterforestillinger og familiefester i det stiveste puds. Men vi møder for eksempel også grønlandske Peter Rosing og hans forlovede udklædt som indfødte amerikanere til kostumefest, blandede ægteskaber og fælles jagtudflugter. Gennem Møllers optik får vi et hidtil uset, mangefacetteret kig ind i Grønland til hverdag og fest for mere end hundrede år siden på en helt anden måde end gennem de tidlige koloniadministratorers og opdagelsesrejsendes fotografier.



11. feb – 29. MAJ  
2023

INUUTEQ STORCH /  
TEIT JØRGENSEN

## GRØNLANDSKE ØJEBLIKKE *MOMENTS IN GREENLAND*

**N  
B** Nordatlantens  
Brygge

Strandgade 91 / Christianshavn  
nordatlantens.dk

[2] Udstillingsplakat, *Grønlandske øjeblikke*, Nordatlantens Brygge, med foto af henholdsvis Inuuteq Storch og Teit Jørgensen.

Udstillingens tredje element, som blev vist på en separat etage, var den danske filmfotograf Teit Jørgensens klassisk-dokumentariske sort-hvide fotografier fra byen Qullissat, alle optaget over nogle uger i 1972 (se foto til højre i **[2]**). Byen blev besluttet lukket af den danske stat, fordi byens kulmine ikke længere var rentabel, og Jørgensen (f. 1947) dokumenterede hverdagslivet i ugerne op til rømningen. Ikke ulig Storch møder vi her de lokale til fester og derhjemme, drenge, der spiller fodbold eller bader, men også mere sorgfulde situationer, som folk, der siger farvel til deres døde på kirkegården, inden de skal flytte derfra.

I Danmark har vi historisk set ikke betragtet os som en kolonimagt, hverken i forhold til det tidligere Dansk Vestindien eller til Grønland (og Island og Færøerne). Det vil føre for vidt inden for rammerne af denne artikel at redegøre mere indgående for det, men man kan i al fald konstatere, at det er et tema, der er kommet meget større fokus på de senere år. I forbindelse med 100-året for salget af og afståelsen af Dansk Vestindien til USA i 1917, kom der i 2017 et nyt fokus i den danske samfundsdebat såvel som på de danske kunst- og kulturinstitutioner på Danmarks koloniale fortid. Også en bevægelse som Black Lives Matter spillede en rolle, ligesom et øget internationalt sikkerheds- såvel som ressource-mæssigt fokus på Grønland som en vigtig arktisk aktør på én og samme tid satte gang i en fornyet intern løsrivelsesdiskussion i Grønland og en øget interesse for Grønland i Danmark. Med den fulgte også et øget fokus på de problematiske sider af relationen mellem Grønland og Danmark; et aspekt, som udstillingen også rummede.

Historisk set har fotografiet helt fra midten af 1800-tallet til i dag spillet en vigtig rolle i forhold til danskernes opfattelse af og viden om Grønland, fordi det var et vanskeligt tilgængeligt område, som få danskere havde besøgt og derfor – især – lærte at kende gennem fotografier eller gennem film og rejseberetninger, som regel skabt af danskerne eller andre ikke-inuitter (Sandbye 2022). Med undtagelse af den danske fotograf Jette Bangs mange fotografier fra Grønland, optaget mellem 1930'erne og 1960'erne og med et fokus på grønlandsk hverdagsliv, så mødte (og møder) danskerne – groft sagt – enten fotografier af den vilde, uvejsomme, på én gang smukke og skræmmende natur eller skildringer af inuitter som eksotiske og fremmedartede jægere, fiskere og fangere.

Den samlede udstilling bestod af fotografier i flere formater taget over en periode på mere end 100 år. Samtidig er alle de tre projekter udgivet i separat bogform. De var ikke udstillet her, men blev solgt i boghandlen, hvilket også peger på den mediale “elasticitet”, som fotografiet rummer. Fotografi kan være mange ting og indtage mange formater. Frem for at gøre det til et problem, som jeg – lidt generaliserende – vil hævde, at den danske kunstinstitution *as such* har



gjort, så udnyttede udstillingen dette aspekt til at skabe en flerfacetteret variation af blikke og blikpositioner.

### **Samskabelse om det glemte og fortrængte**

En anden form for flerfacetteret blikposition og brug af flere fotografiske former kunne man se på Tina Enghoffs udstilling *Displaced* på Det Kongelige Bibliotek året før (25.02.-30.04. 2022). Enghoff (f. 1957) arbejder ofte kollaborativt med fotografiet, og denne udstilling var skabt i samarbejde med David S.N.J. Kristoffersen fra Grønland, hvis personlige historie den fortalte på en klangbund af en større og bredere historie om kolonialisering og (tvungen) modernisering af Grønland i 1950'erne.

Som lille barn i 1950'ernes Nanortalik blev David Kristoffersen sendt væk, "displaced", fra sin familie, da han på initiativ af en lokal dansk sygeplejerske, som havde mistanke om, at han led af en form for hoftesygdom, blev sendt til Danmark (hvilket ikke var ualmindeligt dengang). Han blev i Danmark i flere år uden nogensinde rigtig at vide hvorfor; i den første tid var han ved Sankt Josephs Hospital i København og siden på Kysthospitalet på Refsnæs ved Kalundborg. Det er stadig uklart, om hans forældre var involveret i beslutningen, og i løbet af sine år i Danmark mistede han sit modersmål. Han modtog ikke nogen behandling under sit mangeårige ophold, og efter hjemkomsten til Grønland – medbringende to par sko med hælførhøjelse som den eneste konkret-materielle forandring – mistede han kontakten til Danmark. Som voksen husker han meget lidt af, hvad der skete der. Til udstillingen forskede Enghoff i arkiver i Danmark, Nuuk og Nanortalik og interviewede Kristoffersen, for til sidst at nå frem til værket *Displaced*, som består af flere former for fotografier, to videoer (den ene et dokumentarisk interview med David, den anden en mere abstrakt fabulerende performativ fortolkning af tiden på Refsnæs) og en bog med titlen *Displaced* (2021), udgivet på engelsk, dansk og grønlandsk. Projektet rummer forskellige arkivmaterialer, såsom detaljer fra gamle sort-hvide fotografier fra Davids tid i Danmark, som Enghoff fandt hos privatpersoner og i Raklev Lokalarkiv – billeder, som han aldrig havde set før, ligesom hun også på hans vegne fik adgang til hans sygejournal, som befinder sig i Rigsarkivet i København. Derudover viste Enghoff fotografier fra det nu øde børnehospital i Danmark, som det eksisterer i dag, og arkivgenstande fra Nanortaliks lille bymuseum fotograferet som nøgternt-neutralt registrerede objekter på en sort baggrund. De fleste objekter var en form for teknologi: radio, regnemaskine, mikrofon, skrivemaskine, som uartikuleret refererer til moderniseringen af Grønland, især i perioden efter 1953, hvor Grønland blev erklæret dansk amt [3].

Da udstillingen havde premiere i Nanortalik i september 2020, afholdt Enghoff en workshop med tolv niende- og tiendeklasses elever med henblik på at skabe såkaldte “memory books”. Hver elev fik en håndlavet, stofindbundet notesbog til at fylde med sine egne minder i fotografier og tekster, delvist inspireret af Enghoffs eget arbejde med historien om David Kristoffersen. Nogle af de færdige bøger indeholder fotos af traditionelle inuit-mønstre, og der er selvportrætter og abstrakte fotos af naturen, især havet. En reagerede direkte på Kristoffersen som person, og en anden brugte lejligheden til at stå offentligt frem som homoseksuel. Alle disse højst personlige, men samtidig meget poetiske fotobøger i ét eksemplar blev så udstillet ved åbningen af *Displaced* i Nanortalik, en begivenhed, som hele byen var inviteret til. På den måde knyttede de unge deltagers nye fotobøger sig direkte til historien om Kristoffersen og hans manglende hukommelse eller enhver officiel registrering af hans barndomsoplevelser. På udstillingen i København bestod hele ankomstsalens endevæg af sådanne røde memory books, som man ikke kunne bladre i, men som hver symboliserede en personlig stemme.

[3] Tina Enghoff: *Displaced*, fra udstillingen på Det Kgl. Bibliotek.  
© Tina Enghoff.



Man kan anvende kunsthistorikeren Verónica Tello's begreb om "counter-memories" (Tello 2016) til at definere de alternative, erindringsbaserede historier, som ikke blot Enghoffs udstilling bestod af, men også udstillingen på Nordatlantens Brygge; modfortællinger til de velkendte, ahistoriske fotografier af grønlandere som eksotiske naturfolk. Her blev "usammenhængende kroppe, historier og territorier" (Tello 2016, 14, min oversættelse) bragt i anvendelse gennem fotografiet for at formulere "alternative veje til, hvordan verdensbilledet kan se ud" (1).

Ved at lade de "små" og tilsyneladende hverdagslige og usynlige historier og erfaringer og genoplivningen af minder fra fortiden gribe ind i den "store" geopolitiske kontekst bliver fotografi, arkiv og erindring anvendt til også at reformulere en nutid og en fremtid. Samtidig stiller værkerne spørgsmålstegn ved forholdet mellem fotografi, erindring, magt og personlig erfaring i en kolonial kontekst. Historisk set er historien om Grønland og inuitterne som sagt oftest blevet fortalt af folk udefra, og i den forstand kan fotografiet som medie betragtes som "en imperialistisk teknologi", som fototeoretikeren Ariella Azoulay (2019, 7) og andre har kaldt det. En teknologi brugt til ikke blot at dokumentere andre og fremmede folkeslag, men også til at fremvise sine "erobringer" og til at understøtte og legitimere magtudøvelse over for disse. Men gennem disse udstillinger, og ikke mindst det, at projekterne optræder i bogform samtidig, skabes nye, alternative fotoarkiver for eftertiden.

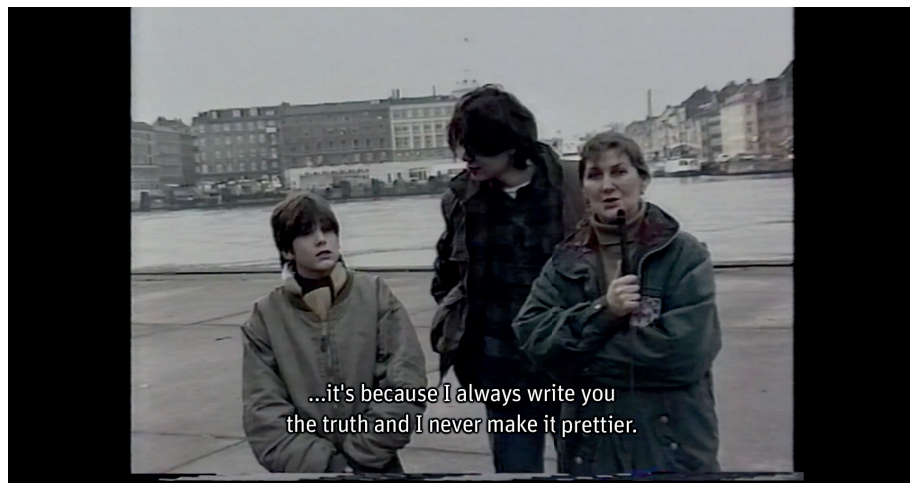
### Transkulturelle danskere

Den sidste udstilling, jeg vil fremhæve her, er SMK's *Forbindelser – danske kunstnere fra det tidligere Jugoslavien* (17.09. 2022-19.02. 2023). Udstillingen bestod af værker i alle former for udtryk og materialer, så her vil jeg blot nævne værker af to af de syv deltagere,<sup>6</sup> der alle var herboende kunstnere fra det tidligere Jugoslavien, nemlig Vladimir Tomić (f. 1980) og Ana Pavlović (f. 1977).<sup>7</sup> Jeg har valgt dem, fordi de begge anvendte henholdsvis hjemmevideo og familiefotos, begge fotografiske dokumentationsgenrer, men flere af de andre deltageres arbejder var også fotobaserede. Udstillingen var nummer to i en række af tre med fokus på "det transkulturelle i kunsten", som der stod i pressemeddelelsen.<sup>8</sup> Den konkrete anledning til eller timing bag udstillingen var, som der stod på SMK's hjemmeside:

2022 var det 30 år siden, at Danmark tog imod 20.000 flygtninge fra krigene i det tidligere Jugoslavien, primært fra Bosnien og Hercegovina. Krigene sendte i 1990'erne over en halv million mennesker på flugt og var – på det tidspunkt – den mest udfordrende flygtningesituation i Europa siden Anden Verdenskrig. (SMK, u.å)

Ikke ulig *Displaced*-udstillingen fokuserer de to kunstnere på, hvordan fotografi er og har været et stykke hverdagsteknologi, der historisk set har fungeret på én gang som personlig erindringsteknologi, eller erindringsprotese kunne man nærmest sige, som kommunikationsmiddel mellem mennesker (her i forskellige lande adskilt af en borgerkrig) og endelig som en (hvis ellers det er blevet gemt og arkiveret i en eller anden form) adgang til fortiden i en mere bred og kollektiv forstand. Det gælder for disse værker, som det gælder for de andre anvendelser af fotografi (og video), som jeg har beskrevet ovenfor.

Vladimir Tomićs lange videoværk *Flotel Europa* (2015) består primært af sammenklippede hjemmevideobidder optaget af flygtninge fra eks-Jugoslavien i forbindelse med deres ophold på flygtningeskibet Flotel Europa i Københavns Havn; en flydende boligblok i fem etager. Det var meget dyrt at ringe hjem, men nogle på båden købte to brugte VHS-kameraer, og bandede beskeder blev optaget og sendt til de pårørende derhjemme. Drengen Vladimir, der i 1992 var kommet til København med sin mor og sin storebror, boede to år på skibet. *Flotel Europa* er hans historie om livet her, fortalt ved at splejse de overlevende videooptagelser med tv-nyhedsreportager fra den konflikt, de var flygtet fra. Vi ser dagligdagen med madlavning, børn, der bliver undervist i folkedans, voksne, der spiller musik, hvor de sover m.m. Og vi ser hans mor henvende sig direkte til faren i form af videobreve, hvor hun forsøger at holde modet oppe og humøret højt og også beder de lidt modvillige sønner fortælle om den nye hverdag til faren, de har efterladt i krigen [4]. Jeg har ikke plads til her at detailanalysere denne nuancerede, informative og rørende film, men vil nøjes med at påpege, at disse amatørøptagelser giver et vigtigt indblik i livet som flygtning for os, der ikke



[4] Vladimir Tomić: *Flotel Europa*, 2015, still.  
© Vladimir Tomić.





[5] Ana Pavlović: *Proposal*, 2018, still. © Ana Pavlović.

har oplevet det, men som måske – som jeg selv – husker tilstedeværelsen af det store skib i havnen dengang. Filmen fremstår også som en brik i en form for arkivisk erindringsopbygning af det ufortalte og tilsyneladende uerindrede mellem det personlige og den kollektive historie, som vi så det i de to øvrige udstillinger.

Ana Pavlović anvender familiefotos i sine værker, fx i *Letters 1 og 2* (2018), som hver varer ca. 30 min. På SMK viste hun bl.a. en tidligere og kortere version af *Letters 1* med titlen *Proposal* (7 min.) [5]. På billedsiden ser man kunstnerens hænder på en bordplade, mens hun klipper i og sammenlimer dele af forskellige familiefarvesnapshots af sig selv i Danmark og sin familie i hjemlandet og sin nye svigerfamilie i Danmark, baseret på et fornuftsægteskab med en dansker med henblik på at opnå opholdstilladelse. Der optræder også andre jævnaldrende kvinders fotografier i filmen, som i sin tid blev sendt frem og tilbage mellem Danmark og Serbien omkring år 2000. Det er traditionelle optagelser af genkendelige familieopstillinger og -situationer, hvor den nye danske tilværelse bogstaveligt talt bringes sammen med de efterladte derhjemme. Grænser og forskelle mellem tid og sted udviskes for en stund. På lydsiden høres kunstnerens stemme læse op af sine egne breve om ankomsten til Danmark i november 1999, hvor vi hører om alt fra praktiske problemer og afsavn i det nye land til



længsel efter den kultur og det sprog, hun har lagt bag sig, inkl. forældre og bedsteforældre.

Fælles for de to kunstnere, der i øvrigt også danner par i dag, er, at de bruger private materialer som breve, fotos og hjemmevideoer som en optik, hvorigennem vi erfarer en større politisk historie. I pressemeddelelsen til en fællesudstilling i 2019 siger de om denne praksis:

I vores kunstneriske praksis bliver dét materiale [fotos, breve, video red.] til objekter eller fragmenter – men kun fragmenter – fra et levet liv. Disse objekter besidder en aktiv og performativ hukommelse, som er forbundet med, hvordan vi i dag ser på det materiale eller dét, der er sket i fortiden. Så der er en forbindelse til en aktiv hukommelse – hvad siger det materiale os i dag, og hvad kan vi lære af det?

Selvfølgelig er materialet personligt, men det sætter også spørgsmålstegn ved, hvad vores fælles hukommelse og historie er. Materialet fortæller noget om den tid og fortæller også en generel historie som mange, mange mennesker i en lignende situation kan genkende sig selv i. (Kunsthall Nord, u.å.)

### **Fotografiets sociale ontologi**

De kunstnere, jeg har omtalt ovenfor, arbejder alle med fotografiets dokumentariske egenskaber, selvom deres værker samtidig også rummer en kritisk meta-refleksion over fotografi som repræsentation. De nedbryder i deres arkiv- og erindringsbaserede værker det uproduktivt reducerende skel mellem dokumentarisme og kunst, som så længe har hersket, ikke mindst i Danmark. Den engelske kunsthistoriker John Roberts (2014) fremhæver, hvad han kalder fotografiets “sociale ontologi”, som måske det vigtigste – men også historisk set oversete – træk ved mediet:

Photography is not divisible into “documentary practice” and “art-photography,” technical photography and commercial photography, but rather, in its overwhelming embodiment as a social relation between photographer, world, image, and user, is an endlessly englobing and organizational process in which representations of self, other, “we,” and the collective are brought to consciousness as part of everyday social exchange and struggle. This is the social ontology of photography. (5)

I mine øjne har de danske kunstinstitutioner alt for længe forsøgt at adskille fotografiske praksisser i separate kasser, som i Roberts’ beskrivelse af dette særligt

ontologiske træk ved mediet simpelthen ikke lader sig gøre. De kunstnere, jeg her har omtalt, blander historiske arkivbilleder med familiefotos, klassisk dokumentarisme, konceptuelle strategier og meget andet. Samtidig udnytter deres værker fotografiets emotionelle, relationelle og materielle aspekter. Det er sider af fotografiet, som har været overset eller nedtonet i den poststrukturalistiske diskussion om fotografiet som “diskurs”, “repræsentationspolitik” og “magt-teknologi”, som vi så den udvikle sig i 1980’erne og 1990’erne, hvor fototeorien virkelig boomed internationalt (med pionerer som John Tagg, Allan Sekula, Martha Rosler og Abigail Solomon-Godeau for blot at nævne nogle centrale navne). Men det er sider, som de sidste tyve års fototeori derimod har haft fokus på gennem forskere som John Roberts, Ariella Azoulay, Geoffrey Batchen, Elizabeth Edwards, Margaret Olin og mange andre. For som man ofte ser, så udvikler teorien og de kunstneriske praksisser sig i en form for gensidig og parallel dialog, hvor det ofte er kunstnerne, der driver teorierne frem i kraft af deres værker. Hvor 1980-90’ernes teoretiske fokus på *The Burden of Representation* (Tagg, 1988) havde “sine” kunstnere – ofte kaldet “Pictures”-generationen efter en central generationsudstilling kurateret af Douglas Crimp i New York i 1977 – hvis værker modsvarede teorierne, så kan man sige, at ovennævnte kunstners værker teoretiserer over Roberts’ sociale ontologi, Azoulays *Potential History* (2019), Tellos *Counter-memorial Aesthetics* (2016) og mit eget “New Mixtures” (2018) for at gentage nogle titler på nyere akademiske værker, der bl.a. teoretiserer over fotografiets dokumentariske muligheder for at gentænke historien gennem erindringsaspektet i et aktuelt og omverdensrettet perspektiv.

Det er også sider, som indtil for nylig har været nedtonet på de danske kunstinstitutioners fokusering på fotografi “som billede” i store farveformater etc. I de ovenfor omtalte værker er affekt, følelser og erindring ikke blot knyttet til det private, men ses snarere som uomgængelige sider af det politiske og det sociale; af forestillingen om og konstruktionen af den kollektive historie. Måske man på Louisiana i 2012 helt “glemte”, at Andreas Gurskys værker var fotografi, men de ovenfor nævnte værker er i høj grad fotografi, og det er vigtigt, at man ser og anerkender det – teoretisk, kunsthistorisk, kunstpolitisk.

---

#### **ABSTRACT**

Departing from John Roberts’ notion of “the social ontology of photography”, I discuss how recent research and theories about photography in an expanded field have interacted with contemporary art’s use of photography in recent years, especially in an intersection between documentary and art, and especially among artists working with more or less political topics such as migration and the postcolonial. It is photography beyond “the

politics of representation” in the sense that it is not about problematizing photography’s relationship to reality, but rather about actively using the medium as a social encounter and making hitherto unseen, sometimes personal and memory-based, material from the “archive” visible. Common to many of these recent works is that they incorporate several forms of photography and photographic archive material in an effort to convey, revitalize and possibly also criticize various historical issues, here linked to Danish colonialism and migration. Whereas Danish art institutions historically have had problems including documentary practices, they have embraced these new “mixed” forms more recently. In 2022/2023, three exhibitions at Copenhagen art institutions brought such practices into focus, and the article is based on examples of the use of photography in them: *Moments in Greenland* with Inuuteq Storch (with John Møller) and Teit Jørgensen at Nordatlantens Brygge, Tina Enghoff’s *Displaced* at the Royal Danish Library, and Vladimir Tomić’s and Ana Pavlović’s works in the group exhibition *Connections – Danish artists from Ex-Yugoslavia* at The National Gallery of Denmark.

---

#### NOTER

- 1 Sveriges største museum for moderne og samtidskunst, Moderna Museet i Stockholm og Malmö, indsamler og udstiller jævnligt dokumentarfoto. Et godt eksempel på, at de tager traditionen alvorligt, er udstillingen *Ett sätt at leva – svensk fotografi från Christer Strömholm till i dag*, der på Moderna Museet Malmö og siden i Stockholm i 2014 og 2015 præsenterede over 300 fotografier fordelt på 29 svenske dokumentarisk arbejdende fotografer fra museets egen samling.
- 2 Andre betydningsfulde diskurs- og repræsentationskritiske fototeoretikere på den tid var Abigail Solomon-Godeau, Martha Rosler og Allan Sekula.
- 3 Som dette temanummer også peger på, så foregår der i disse år en lang række initiativer “nedefra”, fra fotografernes side. Man kan nævne det nye galleri Oblong på Frederiksberg, gruppen ATLA, nyhedsbrevet *Dansk Dokumentarisme* (af Emil Ryge og Sigrød Nygaard) eller en publikation som *New Danish Photography 01*, der udkom i juni 2023. Her præsenteres 12 fotografier, som alle arbejder dokumentarisk baseret, uden at det som sådan er fremhævet i den brede titel *New Danish Photography*. I forordet præsenterer en af redaktionsmedlemmerne, fotografen Emil Ryge, projektet som eksplicit opløsende dikotomien mellem kunst og dokumentarisme.
- 4 Som på dansk, i al fald i sundhedssektoren, oversættes til ”omsorgstræthed”. Begrebet opstod inden for psykologi og sundhedsvæsenet, men er i nyere tid også blevet brugt i forbindelse med medier og især fotojournalistik. Allerede i 1970’erne indkredsede Susan Sontag fænomenet i bogen *On Photography* (1977).
- 5 Allerede tilbage i 2004 beskrev eksempelvis Hal Foster i ”An Archival Impulse” arbejdet med arkivet som en ny strømning i samtidskunsten (i tidsskriftet *October*, Autumn 2004). Se også fx Spieker (2008). Herhjemme er antologien *Performing Archives/Archives of Performance* (2013, red. Gunhild Borggreen og Rune Gade) et tidligt eksempel på en bred akademisk indkredsning, her med hovedfokus på performance, men med en bred række eksempler på værker, der foregik i det arkivkritiske felt, ligesom *Lost and Found: Querying the Archive* (2010, red. Mathias Danbolt, Jane Rowley og Louise Wolthers) ligeledes er et tidligt og vigtigt eksempel, udgivet i forbindelse med en udstilling af samme navn på Kunsthall Nikolaj og Bildmuseet Umeå.
- 6 De syv deltagende kunstnere var Alen Aligrudić, Amel Ibrahimović, Ana Pavlović, Ismar Ćirkinagić, Nermin Duraković, Suada Demirović og Vladimir Tomić. Også Alen Aligrudićs værk var fotobaseret i form af en række trykte postkort fra det tidligere hjemland med titlen

- ”Greetings from Yugoslavia”. Nermin Durakovićs værk ”Our Border” var en video optaget langs grænsen mellem Bosnien-Hercegovina og Kroatien.
- 7 De to kunstnere har udstillet flere gange sammen før, bl.a. har de vist de værker, jeg her omtaler, på en udstilling på Immigrantmuseet i Farum i 2019 samt på Kunsthal Nord i Aalborg samme år.
- 8 Den første var med den sydkoreanske kunstner Haegue Yang, og den sidste var en udstilling med grønlandske Jessie Kleemann i efteråret 2023.

## LITTERATUR

- Azoulay, Ariella. 2019. *Potential History: Unlearning Imperialism*. London: Verso.
- Company, David. 2003. ”Safety in Numbness: Some remarks on the problems of ‘Late Photography’”. <https://davidcompany.com/safety-in-numbness/> (sidst tilgået 11. december 2023).
- Kunsthal Nord. U.å. ”Have a Good Life. 2. november - 4. januar 2020. Ana Pavlović og Vladimir Tomić”. <https://www.kunsthalnord.dk/have-a-good-life-pressemeddelelse.aspx> (sidst tilgået 26. januar 2024).
- Lowe, Paul. 2014. ”The Forensic Turn: Bearing Witness and the Thingness of the Photograph”. I *The Violence of the Image: Photography and International Conflict*, redigeret af Liam Kennedy og Caitlin Patrick, 226-253. London: I. B. Tauris. <https://doi.org/10.5040/9780755603640.ch-010>
- Duch, Stinus, Emil Ryge og Jacob Haagen Birch (red.). 2023. *New Danish Photography*. København: Disko Bay.
- Ritchin, Fred. 2013. *Bending the Frame. Photojournalism, Documentary, and the Citizen*. New York: Aperture.
- Roberts, John. 2014. *Photography and its Violations*. New York: Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/robe16818>
- Sandbye, Mette. 2018. ”New Mixtures. Migration, war and cultural differences in contemporary art-photography”. *Photographies*, vol. 11, nr. 2-3, 267-287. <https://doi.org/10.1080/17540763.2018.1445017>
- Sandbye, Mette. 2022. ”The Representation of the Inuit Population in Greenland, Then and Now”. I *The Routledge Companion to Photography, Representation and Social Justice*, redigeret af Moritz Neumüller, 53-61. London: Routledge.
- SMK. U.å. ”Forbindelser — danske kunstnere fra det tidligere Jugoslavien. 17. september 2022 -19. februar 2023”, <https://www.smk.dk/exhibition/forbindelser/> (sidst tilgået 26. januar 2024).
- Spieker, Sven. 2008. *The Big Archive. Art from Bureaucracy*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Tagg, John. 1988. *The Burden of Representation*. Minneapolis: University of Minnesota Press. <https://doi.org/10.1007/978-1-349-19355-4>
- Tello, Verónica. 2016. *Counter-memorial Aesthetics: Refugee Histories and the Politics of Contemporary Art*. London: Bloomsbury. <https://doi.org/10.5040/9781474252775>
- Tøjner, Poul Erik. 2012. ”Foreword”. I *Andreas Gursky* (Louisianas udstillingskatalog), 5. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.