

Periskop: Forum for kunsthistorisk debat

Nr. 31 2024

Fotografi Nu

Tijana Mišković:

To rum - En fotografisk dialogudstilling

DOI: <https://doi.org/10.7146/periskop.v2024i31.146566>

# To rum

## En fotografisk dialogudstilling

En udstilling med to kunstnere vil oftest have karakter af det, man kunne kalde en dialogudstilling – en udstilling, hvor værkerne ikke blot fremstår som enkeltstående bidrag til en overordnet kuratorisk kontekst, sådan som det sædvanligvis er tilfældet i en gruppeudstilling, men samtidig også tydeligt afspejler interaktionen mellem de to deltagende kunstnere. Den udstillingsdialog, der opstår mellem kunstnerne, behøver ikke at være i harmonisk samklang. Den kan lige så vel pege på kontrastfulde udtryk – “kontrapunkter”, som man kalder det i musikkens verden, når man introducerer modstemmer til melodien for at komponere helstøbte musikalske stykker bestående af forskellige selvstændige stemmer.

Udstillingen *TO RUM*, som kunne ses i perioden fra 11. februar til 22. april 2023 i Den Sorte Diamant, var en sådan “kontrapunktisk dialogudstilling”. Den var kureret af Charlotte Præstegaard Schwartz og præsenterede værker af Per Bak Jensen og Ismar Ćirkinagić. Bak Jensen og Ćirkinagić har kendt hinanden siden starten af 00’erne, da de mødtes på Det Kongelige Danske Kunstakademi, hvor Bak Jensen var leder af akademiets fotografiske værksted og Ćirkinagić en ung kunststuderende, hvis praksis på det tidspunkt bevægede sig væk fra maleriet og over i installationskunst og fotografi. Lærerelev-forholdet udviklede sig med tiden til venskab og professionel kunsthaglig udveksling, som publikum med udstillingen *TO RUM* for første gang fik mulighed for at

se frugterne af. Deres kunstneriske samarbejde i forbindelse med udstillingen vedrører ikke kun den kreative proces, men også væsentlige aspekter af det fotografiske medium.

I forbindelse med udstillingen var jeg inviteret til at være moderator af en talk mellem kunstnerne, der især handlede om deres forskellige fotografiske tilgange til emnet krig. Talken gav anledning til overvejelser om fotografiske arbejdsmetoder og forskellige kunstneriske positioneringer i udstillingen. Disse vil blive beskrevet i dette essay, som kombinerer mine egne betragtninger over udstillingssamarbejdet med kunstnernes refleksioner i form af citater fra talken.<sup>1</sup>

### **Camera obscuras to rum**

Udstillingens idé om to rum, som titlen indikerer, udfoldes konceptuelt med afsæt i camera obscura både som et konkret optisk apparat og som metafor. Camera obscura opfattes som grundprincippet for fotografisk arbejde. Som navnet indikerer, består camera obscura af et mørkt rum (eller en kasse) med en lille lysåbning, som lader billedet af det, der omgiver rummet, blive projiceret ind i mørket, hvor lyset rammer en overflade. Det billede, der reproduceres i rummets mørke, er en virkelighedstro gengivelse af det, der sker i lyset uden for rummet – lige bortset fra, at billedet vender på hovedet.

Allerede i starten af udstillingen *TO RUM* præsenteres vi for en rumlig illustration af camera obscura-effekten

**[1]** Per Bak Jensen og Ismar Ćirkinagić: *Skyggeland*, 2022. 18 min. Video- og lydinstallation. Foto: Anders Sune Berg/Det Kgl. Bibliotek.



i form af kunstnernes fælles værk, videoinstallationen *Skyggeland* **[1]**. I et mørklagt rum delt i to af en skillevæg oplever vi således på den ene side en videoprojektion af skygger af blade og grene, der svagt og langsomt bevæger sig i vinden og derved danner mønstre, som kunne tages for at være landegrænser på et geografisk kort. På den anden side af væggen ser vi en anden projektion, hvor billedet af blade og grene er spejlvendt negativt. Videoinstallationens visuelle side understøttes af lydsiden bestående af vindlyde. Idéen til dette fælles værk udsprang af kunstnernes ønske om at give form til deres samarbejde: Per Bak skabte videoen, og Ćirkinagić udviklede de omkringliggende installatoriske elementer samt lyden.

Under min samtale med de to kunstnere beskrev Bak Jensen deres arbejdsproces sådan her:

Det hele startede med spørgsmålet om, hvordan man i det hele taget bygger sådan en (duo)udstilling op. Så kom Ismar med idéen om camera obscura. Den gik ud på, at nogle mennesker var inde i kassen – altså inde

i mørket, inde i det forvrængede rum – hvorfra de kiggede ud i lyset på os. Vi stod så ude i lyset og kunne kigge ind i mørket – altså ind i krigens mørke og dens absurditeter. De to positioner afspejler Ismar og mig, som på mange områder er ret ens, men også temmelig forskellige mennesker. Sådan startede samarbejdet, og det var den idé om camera obscura, der både fungerede som udgangspunkt for fællesværket *Skyggeland* og for udstillingstitlen *TO RUM*.

### **Avisbilleder som pinhole – *Distant Images* af Ismar Ćirkinagić**

Camera obscura-princippet med to parallelle versioner af virkeligheden, hvoraf den ene i mere end én forstand vender “på hovedet”, ligger også til grund for Ćirkinagić’ værk *Distant Images* **[2]**. Værket består af udklip af billeder fra en avis; de er yderligere klippet ud i et format, der svarer til størrelsen på rullepapir til cigaretter. Billederne stammer fra hollandske aviser tilsvarende dem, der blev fundet i massegrave i byen Srebrenica.

nica, hvor en af de mest brutale ugerninger under krigen i Bosnien-Hercegovina fandt sted.<sup>2</sup> Under massakren i Srebrenica i juli 1995 blev over 8.000 muslimske mænd og drenge mejet ned af den bosnisk-serbiske hær, som overtog byen fra FN-soldaterne, der ellers skulle have ydet de 50.000 flygtninge, der søgte sikkerhed i byen, beskyttelse (Andersen & Borčak, 2022). Byen var under belejring fra 1992 til 1995, og de hollandske soldater, som var udstationeret som fredsbevarende FN-styrker, havde hollandske aviser med hjemmefra. Disse aviser blev ikke sjældent brugt som cigaretpapir af de bosniere, der efter flere års belejring ikke længere havde adgang til cigaretter. De var også isolerede, når det gjaldt adgang til billeder fra omverdenen. Netop det fik Čirkinagić til at spekulere over, hvordan disse bosniere anskuede og opfattede billederne i aviserne, som de brugte til at rulle cigaretter i. Især når man ved, at de ikke kunne forstå de hollandske avistekster, og at billederne var det eneste indhold i avisen, de kunne forholde sig til. Kunstneren forestiller sig derfor, at avisbillederne for de bosnisk-hercegovinske mænd må have fungeret som vinduer til en anden, mere normal verden end den forvrængede, de befandt sig i under belejringen. Hvis vi vender tilbage til billedet af camera obscura, kan man sige, at avisbillederne er det *pinhole*, hvorigennem menneskene fra mørket kan se ud i lyset – fra en negativ version af virkeligheden, som er “på hovedet”, til det, vi sædvanligvis opfatter som den positive og “normale” version af vores virkelighed. Denne metafor med inde-ude-forholdet udløser en refleksion over, hvem der kigger på hvem, og hvordan et billede kigger tilbage på beskueren. I den usædvanlige situation under belejringen er kløften mellem afsenderen og modtageren af avisbilleder stor. I *Distant Images* blotlægges kløften med henblik på at synliggøre mere grundlæggende spørgsmål om fotografiets virkning. Idéen om fotografiet som sandhedsvidne bliver anfægtet, idet aflæsningen af billedet foregår i en virkelighed, der er så uvirkelig, at den overskrider rammerne for normaliteten. Samtidig bliver det tydeligt, at motivernes visuelle virkning er udfordret af, at aflæs-

ningen foregår uden modtagerens forkundskab om den kontekst, afsenderen har taget udgangspunkt i, eftersom bosnierne ikke kunne forstå de hollandske artikler, som fotografierne var illustrationer til. Den kontekstualiserende indramning, som er afgørende for synsvinklen, kendsgerningerne skildres fra, er fjernet. Det eneste, der er tilbage, er “bare” billeder, som man nok aflæser uden at skelne mellem billeder, der dokumenterer virkeligheden, og dem, der i højere grad er fiktive illustrationer eller kommenterer virkeligheden.

“Jeg har selv oplevet at være i en belejret by med begrænset bevægelsesfrihed,” siger Čirkinagić, da jeg under talken spørger ind til den usædvanlige afskåretthed fra civilisationen, der opstår under en undtagelsestilstand som belejringen. Han fortsætter med at tale om, hvordan vi generelt oplever, at vores verden består af flere parallelle verdener: én, vi selv er en del af, og en anden, der udspiller sig langt væk fra og uden indflydelse på vores. Den splittelse mellem de to verdener bliver særligt synlig, når vi ser på billeder af krig, mener Čirkinagić:

Vi ser konstant billeder af krig i fjernsynet og i aviser. Oftest forstår vi disse tragedier som noget, der sker i en parallelverden – én, der består af de samme elementer som vores (såsom mennesker, bygninger etc.), men som er blevet udsat for kaos og opløsning af gængse værdisystemer.

Vores forståelse af afstanden mellem disse to parallelle verdener er relativ og afhænger ikke sjældent af politiske beslutninger, sådan som vi har oplevet det i forbindelse med Ruslands invasion af Ukraine, forklarer Čirkinagić:

Pludselig begyndte vi at se det ukrainske flag blive hejst rundt omkring i Danmark. Den type reaktion har vi ikke set tidligere i forbindelse med andre krige i verden. Det er måske et tegn på, at den parallelle verden, hvori krigen i Ukraine udspiller sig, er kommet så tæt på os, at den er blevet en del af vores (verden).



[2] Ismar Ćirkinagić:  
*Distant Images*, 2022.  
50 x 50 cm. Avisbilleder  
indrammet med dobbelt  
museumsglas. Foto:  
Anders Sune Berg/Det Kgl.  
Bibliotek.

Spørgsmålet om, hvorvidt vi gennem billeder er i stand til at forstå eller føle solidaritet med andres tragedier, er formuleret i titlen på Susan Sontags bog *At betragte andres lidelse*<sup>3</sup>, hvorfra jeg under talken læste følgende uddrag:

‘Vi’ – dette ‘vi’ er alle os, der aldrig har oplevet noget, som ligner det, de har gennemgået – forstår ikke. Vi begriber det ikke. Vi kan virkelig ikke forestille os, hvordan det var. Vi kan ikke forestille os, hvor frygtelig, hvor forfærdelig krig er; og hvor almindelig den bliver. Kan hverken fatte eller forestille os det. Det er det, alle soldater og alle journalister, nødhjælpsarbejdere og uafhængige observatører, som har

oplevet at være under beskydning og haft held til at undslippe den død, som ramte andre ved deres side, hårdnakket føler. Og de har ret. (2003, 121)

Dette citat åbner op for receptionsproblematikken og forholdet mellem kunstnerens intention som afsender og modtagerens reception. Man kunne spørge sig selv, hvorvidt det overhovedet er muligt for kunstnere som Ćirkinagić, der selv har oplevet krigen, at nå ud til et publikum, der ikke nødvendigvis har oplevet den samme gru. Sontag mener ikke, at det er muligt, men det er mit indtryk, at Ćirkinagić og andre billedkunstnere, hvis værker tager udgangspunkt i egne svære og til tider traumatiske oplevelser, tror på ophævelsen eller afviklingen

af den receptionsproblematik, som Sontag fremstiller i sin bog.

For bedre at forstå, hvad det vil sige for en kunstner selv at have gennemgået en traumatisk oplevelse, som forsøges kommunikeret i form af et kunstværk, kan det give mening at præcisere, at traumer opstår, når forståelsen kommer til kort. Cathy Caruth, som er en af de centrale figurer i 1990'ernes traumeforskning, understreger i sine teorier blandt andet, at "the immediacy of the experience precludes its registration, so that it exceeds the individual's capacity for understanding" (Bond & Craps 2020, 57). Denne umiddelbarhed (immediacy) blokerer paradoksalt nok for en spontan forståelse og forhæler indtrykket (en slags forsinkelse i registreringen), som betyder, at oplevelsen "cannot be represented and communicated in any straightforward manner" (58). En indirekte måde at repræsentere traumatiske begivenheder på virker derfor som den eneste mulighed. Det ses netop i det førnævnte værk af Ćirkinagić, hvor han i stedet for en direkte illustration eller visuel fortolkning af det grusomme massebord i Srebrenica vælger at give beskueren adgang til fortællingen gennem en sidehistorie om fangerne, der rullede cigaretter med ud klip fra hollandske aviser. Det, der kan virke som en banalitet, bliver i kunstværket gjort til nøglen til et "andet rum" – en anden, naturstridig virkelighed, som de fleste ikke er i stand til at kapere, og som derfor ville fremstå som utilgængelig.

### **Billedet bag billedet – *Rovdyr* af Per Bak Jensen**

Til forskel fra Ćirkinagić har Bak Jensen ikke selv oplevet krigen og dens grusomheder. Måske er hans kunstneriske fokus i udstillingen netop derfor i mindre grad rettet mod konsekvenserne af krigen, idet han i stedet lader sine værker kredse om krigens *væsen*. Det er ikke selve krigen, men dens beskaffenhed og essens, Bak Jensen forsøger at indfange i sine værker. I talken forklarer han det selv således:

Jeg ved jo ikke rigtigt noget om krig, selvom jeg har

set rigtig mange fotografier af krig. [...] Jeg har stor respekt for de mennesker, som arbejder humanitært for at vise, at det er forkert at føre krig, men jeg har aldrig selv opereret inde i det der område, fordi jeg altid tænkte, at det ved jeg ikke nok om. [...] Mit udgangspunkt for at lave billeder er derfor anderledes end Ismars. Mit udgangspunkt er, at jeg tror på, at der er noget i verden, rundt omkring os eller lige ved siden af os, som vi ikke har styr på, eller ved hvad er. Det vigtige for mig er ikke selve billedet, men det, der ligger bag ved billedet.

På Bak Jensens værk *Rovdyr* er der en stor tiger, som måske er en allegori over krigens dyriske væsen [3]. Vi ser et farligt rovdyr, som midlertidigt er i hvile. Dyret på fotografiet er i fangenskab i en zoologisk have og udgør ikke en direkte fare for beskueren. Men ikke desto mindre er dyrets indre vildskab på en eller anden måde stadigvæk til stede som et skjult potentiale, der hvert øjeblik kan blive aktiveret. Krigen som en uforudsigelig og pludseligt opstået krigeriskhed og kamplyst legemliggøres i det rolige dyr i fangenskab, der pludselig vil kunne vågne og igen blive et vildt og voldeligt rovdyr.

Når han skal forklare sit allegoriske greb som fotograf, benytter Bak Jensen sig også af idéen om to rum, som er udstillingens ledetråd. I hans tilfælde er de to rum ikke nødvendigvis en positiv og en negativ version af virkeligheden, et forhold, som Ćirkinagić er optaget af, når han kontrasterer den virkelighed, den hollandske avis illustrerer, og den, som de bosnisk-hercegovinske mænd, der kigger på billederne, befinder sig i. I stedet er der hos Bak Jensen snarere tale om to rum, hvor det ene opleves *gennem* det andet. Han beskriver det selv som "billeder bagved billeder", eller som billeder af den ydre virkelighed, hvori vi genkender dele af vores eget indre billede. Disse ydre og indre billeder er forbundet med det, Bak Jensen vil kalde "en dør", som beskueren kan gå ind ad for at træde ind i værket og ind i sig selv. Vi kunne måske sammenligne denne dør med camera obscuraets pinhole, hvorigennem fotografiets billede bliver trans-



porteret til mentale billeder, der skaber respons i beskuerens eget univers og erindring. Det er de indre billeder, der er Bak Jensens primære interesse, og det er dem, han synes at fremkalde med sine fotografier.

Værket *Rovdyr* er ikke et stort fotoprint i ramme, sådan som Bak Jensens værker normalt præsenteres, men består af 16 individuelle A1-udprint, som er blevet sat sammen og hængt op direkte på væggen med søm. Denne udformning understreger idéen om, at det billede, vi umiddelbart ser og opfatter som værkets motiv, ikke er værkets egentlige indhold, men at det blot er en slags portal til de bagvedliggende billeder, som man på en eller anden måde som beskuer selv må være med til at skabe. Fragmenteringen af motivet i Bak Jensens værker kan visuelt sammenlignes med den måde, Ćirkinagić klipper avisbilleder op i *Distant Images*, selvom kunstnerne konceptuelt har forskellige grunde til demonteringen af motivet. Hos Ćirkinagić er opdelingen af motivet en reference til formatet, der svarer til standardcigaretpapir, mens den for Bak Jensen er en måde at stimulere beskuernes engagement i perceptionen af



værket, ved at de selv skal sætte delene sammen til et helhedsbillede. Beskueren er medskaber af rovdyr-motivet. For det er ifølge kunstneren inde i os selv, at vi skal lede efter krigens væsen. Bak Jensen formulerer det således: "Hvis vi skal tale om selve essensen af krig, så er vi nødt til at tale om mennesker. Krig er ikke et farligt dyr ... eller en drage. Krigens væsen er en evig kamp mellem det gode og det onde ude i verden og inde i os selv." Derefter afslutter han med at sige, at kunstens værdi netop er, "at den kan give os indsigt i alt det, der foregår rundt omkring os og inde i os. Derfor skal et kunstværk ikke blot være et værktøj, men en dør, som man kan åbne og gå længere ind i livet igennem, længere ind i sig selv. Det er det, som kunsten, på en eller anden måde, i virkeligheden handler om".

### Kunstnerens to rum

Gennem en række nye værker blev publikum således i *TO RUM* præsenteret for kunstnerens grundlæggende forskellige tilgange til fotografiet som medium og deres lige så forskellige udsigelsespositioner i forhold til udstillingens tematiske omdrejningspunkt, nemlig krig. Mens Bak Jensen lægger op til en allegorisk aflæsning af det fotografiske motiv, ansporer Ćirkinagić til en konceptuel, hvilket illustrerer en grundlæggende forskel i deres tilgang til det fotografiske billede. Samtidig er deres kunstneriske positioneringer til emnet krig forudsat af deres væsensforskellige erfaringer, idet Ćirkinagić har oplevet krig tæt på, mens Bak Jensen kun kender til krigens rædsler på afstand. Udstillingen kaster således lys over kunstnerens forskellige arbejds-metoder som fotografer i dag. Disse forskelle fremstår dog ikke som en distance, men som udgangspunkt for en konstruktiv udveksling og kontrapunktisk dialog,

[3] Per Bak Jensen: *Rovdyr*, 2021. 168 x 235 cm. UV-vandbaseret blækprint. Værket er gengivet med tilladelse fra kunstneren.

hvor kontrasterende elementer værdsættes. Ćirkinagić og Bak Jensen har valgt camera obscura-metaforen som et fælles udgangspunkt for denne dialogiske samtale, hvilket har muliggjort en skildring af både deres forskellige kunstneriske metoder og positioneringer til emnet krig. Når Ćirkinagić' konceptuelle greb til fotografiet udstilles sammen med Bak Jensens allegoriske fremstillinger, sker det i form af en ligeværdig kunstnerisk tovejsudveksling, som signalerer, at begge kunstneres udtryksformer og udsigelsespositioner er berettigede. At medtænke kontrasteringen og påskønne flerstemmigheden i kurateringen er således også med til at udvide publikums opfattelse af kunstnerisk bearbejdelse af emnet krig og holdningen til, hvem der udtaler sig om emnet og hvordan.

At skabe denne type dialoger, der går på tværs af kunstnergenerationer og fotografiske traditioner, ser jeg som en frugtbar måde at reflektere over kunstfotografiet som medium i dag. *TO RUM* er et eksempel på en udstilling, som ikke er bange for at sammenstille forskellige og endda kontrastfulde tilgange til fotografiet. Det er derfor en udstilling, der lykkes med at skabe en forbindelse mellem traditionelt motivisk fotografi og konceptuelt fotografi. For ophævelsen af kategoriseringen, der adskiller traditionelt fotografisk arbejde og de nye tendenser inden for mediet, er nok nødvendig, for at vi kan gentænke fotografiets rolle i samtidskunsten. Som kurator så jeg det som en positiv udvikling, hvis man turde skabe flere udstillinger som *TO RUM*: Fotografiske udstillinger, der ikke fastholder de gængse kategorier, men bygger bro mellem dem, og samtidig reflekterer over "det fotografiske" gennem et af de grundlæggende spørgsmål i kunsten, nemlig: Hvad er (kunst)billeder i det hele taget, hvordan bliver de til, og hvordan opfattes de?

## NOTER

- 1 Kunstnerens udtalelser er citater fra artist talken afholdt den 22. februar 2023 på Den Sorte Diamant. <https://www.kb.dk/arrangementer/foto-talks-ismar-cirkinagic-og-bak-jensen-om-rum> (sidst tilgået 2. januar 2024). For tydelighedens skyld har jeg, med tilladelse fra kunstnerne, flere steder omformuleret udtalelserne.
- 2 Til historien hører også, at masse mordet i Srebrenica blev takseret som folkedrab ved Den Internationale Krigsforbryderdomstol for det tidligere Jugoslavien, og at der under retssagen blandt andet blev fremsat en påstand om, at kroppene fundet i en af massegravene ikke kunne tilhøre bosnisk-hercegovinske muslimer, eftersom der sammen med kroppene også blev fundet hollandske aviser. Argumentet var, at personer, der ikke kunne læse hollandsk, ikke ville have haft nogen grund til at tage disse aviser med i graven, da de jo ikke kunne bruge dem til noget. Snarere end et berettiget argument var denne påstand blot et forsøg på at undergrave retssagsprocessen. Da en hollandsk officer fra FN-bataljonen DutchBat 3, som var udstationeret i Srebrenica, blev indkaldt som vidne, forklarede han, at de omtalte ofre havde fået de hollandske aviser fra de hollandske soldater. Han bekræftede, at aviserne under de givne omstændigheder, hvor der var mangel på alt, blev brugt som alternativt cigaretpapir, og at det er på den måde, at avisstykkerne endte i massegraven sammen med ofrene. Jf. Ćirkinagić' parafrasering af forskellige rapporter fra retssager og avisartikler som denne <https://detektor.ba/2012/03/08/karadzic-povezane-oci-i-svezane-ruke> (sidst tilgået 2. januar 2024).
- 3 Originaltitel: *Regarding the Pain of Others*.

## LITTERATUR

- Andersen, Tea Sindbæk og Fedja Wierød Borčak. 2022. "Memory conflicts and memory grey zones: War memory in Bosnia-Herzegovina between public memory disputes, literary narratives and personal experience". *Memory Studies* 15, nr. 6: 1517-1531. <https://doi.org/10.1177/17506980221134679>
- Bond, Lucy og Stef Craps. 2019. *Trauma*. London: New Critical Idiom, Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203383063>
- Sontag, Susan. 2003. *At betragte andres lidelser*. København: Tiderne Skifter.