

Periskop: Forum for kunsthistorisk debat

Nr. 31 2024

Fotografi Nu

Steffen Kloster Poulsen:

Når eksplosioner er kunst. Hatakeyama Naoyas idé om fotografer som latente kunstnere

DOI: <https://doi.org/10.7146/periskop.v2024i31.146623>



Når eksplosioner er kunst

Hatakeyama Naoyas idé om fotografer som latente kunstnere

I en tid, hvor fotografisk forskning breder sig over stadigt flere felter med hver deres ekspertiseområde, metoder og analyserammer, hvad kan kunsthistorie så bidrage med? Med udgangspunkt i områdestudiers potentiale til at udvide den kunsthistoriske værktøjskasse vil jeg fremhæve den japanske tradition for at skrive om fotografi. Det er en tradition, der udspringer af et levende debatmiljø i talrige fotomagasinere, som nåede deres højeste popularitet under efterkrigstidens økonomiske opsving. Artiklen fremhæver som et afsluttende eksempel Hatakeyama Naoya som en af de mange aktive japanske fotografer, der udtrykker sig offentligt i både ord og billeder og kan være med til at udvide den euroamerikanske diskussion af fotografiet. Hatakeyamas idé om fotografer som latente kunstnere diskuteres i relation til hans fotografier af kontrollerede sprængninger [1].

Fotografi eksisterer og har eksisteret i så mange former, og i samspil med så mange forskellige teknologier, at en præcis definition, der inkluderer alt relevant og udelukker alt irrelevant, er svær at indkredse. I lyset af fotografiets mangefacetterede natur og tiltagende billigere reproduktion, hurtigere distribution og allestedsværende anvendelse er det kun naturligt, at den fotografiske forskning også bevæger sig på tværs af discipliner og videnskabelige felter. Kunsthistorie taber i den henseende ingenlunde på denne opblødning af skel, men bør i stedet se samtidens brede felt af praksisser som en chance til at fokusere på fotografiets kunstneriske aspekter, og hvordan disse ofte sameksisterer med andre dimensioner afhængigt af betragter og kontekst.

Denne artikel lægger op til en potentiel udvidelse af den kunsthistoriske værktøjskasse, når det gælder fotografi, ved at vende blikket fra den euroamerikanske, akademiske verden til andre geografiske områder, hvor der findes en

[1] Hatakeyama Naoya:
Blast #03911 (2005).
© Hatakeyama Naoya

uudforsket guldgrube af kilder til fotografisk indsigt. Artiklen tager udgangspunkt i den japanske sociokulturelle sfære, men bør ses som en mere generel opfordring til at gå på opdagelse i lokale fotografiske traditioner, diskurser, koncepter, udviklinger, synspunkter, metoder etc. Jeg vil dog mene at netop japansk fotografihistorie har et særegent potentiale til at berige global, fotografisk forskning i kraft af Japans lange tradition for fotobogsdesign og fotografiske debatmiljøer i populære månedsmagasiner. For selvom japansk fotografi har gået sin sejrsgang i kunst- og fotomiljøer verden over, har det ikke været tilfældet for fotografernes lige så interessante tekstproduktion.

Alle oversættelser er mine, og japanske navne gengives efter japansk tradition med familienavnet først, hvis personen er virksom i Japan.

En kosmopolitisk tilgang

Selvom japanske fotografer og deres kunstneriske fotografi i rig udstrækning agerer forskningsobjekter i den ofte engelsksprogede, euroamerikanske forskning, er det sjældent, at japanske tekster om fotografi bliver udsat for samme grad af granskning, og i så fald er det næsten udelukkende, fordi emnet falder på en japansk fotografs liv eller virke. I lyset af landets lange tradition for fotografi, fotografisk bogproduktion og fotokritik er der bemærkelsesværdigt få japanske fototekniske og -teoretiske koncepter og diskussioner, der har forceret den sproglige barriere til den euroamerikanske, akademiske verden.

Fænomenet er ingenlunde begrænset til kunsthistorie eller Japan, men kan ifølge sociolog Yoshio Sugimoto (2017) ses som et generelt problem for i hvert fald de humanistiske videnskaber i det, han kalder "den sproglige periferi", dvs. den del af den akademiske verden, der ikke har engelsk som første- eller andetsprog. Sugimoto mener, at årsagerne til, at engelsksproget forskning ivrigt læses i periferien, men sjældent omvendt, er mange og komplekse. I tilfældet Japan kan det delvist forklares ud fra følgende: Euroamerikanske forskere ser ofte deres egne metoder og begreber som universelle og periferiens som specifikt knyttet til disses sociokulturelle kontekst. Japanske forskere læser og følger euroamerikanske tendenser nøje som videnskabelige forbilleder og anvender dette i deres egen forskning, men publicerer næsten udelukkende på japansk til et stort indre netværk af forskere, og meget lidt oversættes efterfølgende til engelsk eller andre sprog. Selv engelskskrivende japanske forskere kan risikere at blive oversat, da japanske måder at udfærdige en akademisk artikel på ikke altid følger de samme standarder som de euroamerikanske og kan derfor risikere at blive vurderet som videnskabeligt mindre saglige (Sugimoto 2017). Den sproglige barriere er altså ikke den eneste årsag, men kompliceres af sociokultu-

relle aspekter, hvorfor problematikken ikke vil kunne overvindes udelukkende med mere oversat forskning.

Sugimotos såkaldt “kosmopolitiske” løsningsforslag går ud på at anskue begreber og metoder uanset herkomst som ligeligt universelle og lokale. Det handler altså ikke om ukritisk at udskifte euroamerikanske koncepter med periferer begreber og ophøje dem som mere sandfærdige. I stedet indebærer det en erkendelse af, at etablerede, universelle (oftest euroamerikanske) metoder og begreber er lige så farvede af deres kulturelle og historiske kontekst som dem fra den sociokulturelle periferi. En del af løsningen kan altså være en aktiv anerkendelse og anvendelse af metoder og begreber, der hidtil har befundet sig i områdestudier såsom japanstudier, og som hidtil har været oversat, bevidst eller ubevidst. Denne metodiske tilgang har meget tilfælles med de seneste årtiers postmoderne, feministiske og postkoloniale udviklinger i humanistisk akademisk og er en kærkommen påmindelse om at anskue al viden som “situeret” (Haraway 1988) og kontekstafhængig.

Kontekstafhængighed er også essentielt for vores fortolkning og vurdering af fotografier, ikke mindst i en kunstnerisk sammenhæng. Et centralt argument hos Hatakeyama er kontekstens betydning for fotografiets plads i kunstverdenen. For at sætte Hatakeyamas idéer i kontekst giver jeg først et oprids af den japanske (kunst)fotografiske historie.

En fotografisk supermagt

I 1848 ankom det første daguerreotypikamera til Japan, knap et årti efter dets offentliggørelse i Frankrig i 1839. Sparsomme kemikalier og komplicerede manualer gjorde dog forsøgene med den nye teknologi svære, hvorfor det ældste bevarede japanske fotografi er et portræt fra 1857 [2] (Bennet 2007). De euroamerikanske fotografer, der efter Japans åbning mod omverdenen i 1858 medbragte udstyr og viden, var allerede før århundredeskiftet de facto udkonkurreret af lokale (Bennet 2007).

Teknisk og stilmæssigt fulgte Japan i store træk den europæiske udvikling de næste hundrede år: 1800-tallet domineredes af kommercielt portræt- og landskabsfotografi, der i 1890'erne fik selskab af de kunststræbende pictorialister (Bennet 2007; Tucker m.fl. 2003). I starten af 1900-tallet begyndte fotografiet at udvikle sit eget formsprog inspireret af russisk konstruktivism og tysk *Neue Sachlichkeit*, men ved udbruddet af den 2. kinesisk-japanske krig (senere 2. Verdenskrig) i 1937 blev den kreative frihed dog stærkt begrænset, og også fotografer blev fra statslig side dikteret at gavne nationen og japansk kultur (Tucker m.fl. 2003). Som reaktion på krigens censur blev fotografer som Domon Ken



[2] Ichiki Shirō (1828-1903):
Portræt af Shimazu Nariakira
(1809-58), *daimyō* (lensherre)
over Satsuma-domænet.
Daguerreotypi, 1857.

og Kimura Ihei efterkrigstidens eksponenter for et fotografisk realismeideal, der bidrog til synliggørelsen af krigens ofre samt industri- og kapitalismesamfundets skyggesider gennem reportager i fotomagasin og -bøger (Tucker

m.fl. 2003; Heiting og Kaneko 2017). I samspil med Japans fremadstormende økonomiske vækst voksede desuden udviklingen og produktionen af kamerateknologi, der siden 1961 har været verdens største¹ (Fritsch 2018; Nelson 2016). 1960'ernes politiske uro og verdensomspændende ungdomsoprør var frugtbar jord for et opgør med det objektivitetsstræbende fotografi, bl.a. anført af fotografen Tōmatsu Shōmei og fotograferne² bag det kortlivede, men indflydelsesrige magasin *Provoke* (1968-69). Denne tid var også guldalderen for den skrivende fotograf, der flittigt kontekstualiserede sine fotos og deltog i debatter om fotografiets rolle, stil og udvikling i fotomagasinernes spalter. Kameraet blev både konceptuelt og bogstaveligt vendt mod fotografen fra 1970'erne med Araki Nobuyoshis og Fukase Masahisas flydende identiteter – en tilgang, der i slutningen af århundredet oplevede en antiautoritativ renæssance med unge, kvindelige fotografer som Nagashima Yurie, Hiromix og Ninagawa Mika. Efter årtusindeskiftet opstod yderligere individualisering, diversificering og internationalisering af det fotografiske udtryk og på fotografuddannelserne og kunstinstitutionerne (Maggia 2016; Fritsch 2018).

Den internationale kunstverden fik især øjnene op for japansk fotografi i 1990'erne, og de seneste tredive år har japanske fotografer været bredt repræsenteret på kunstbiennaler og -museer verden over og har herigennem været enormt indflydelsesrige på den globale kunstscene (Fritsch 2018). Først i kølvandet på denne internationale udvikling er efterkrigstidens fotografer også langsomt begyndt at blive betragtet som kunstnere i hjemlandet, og der er sket en udviskning af grænserne mellem kunstverdenen og fotoverdenen bestående af fotografer, klubber, gallerier, forlæggere, kamerafirmaer og magasiner – i Japan såvel som i resten af verden (Fritsch 2018). I en japansk kontekst var den stærke kultur omkring fotomagasin og -bøger samt 1990'ernes nybyggede fotomuseer medvirkende faktorer til at opretholde fotosfærens grænser.

I efterkrigstidens Japan var fotografiske galleriudstillinger ofte enten udtryk for et forsøg på at skabe sig et navn og blive opdaget af et forlag eller en fremvisning i forbindelse med en boglancering. I grove træk har den japanske tradition, siden de første egentlige fotobøger begyndte at udkomme i 1910'erne, været kendetegnet ved at arbejde med bogmediet som det efterstræbte slutprodukt og at anse dette som et helhedsværk i modsætning til det enkeltstående, indrammede fotografiske print på en gallerivæg. Sidstnævnte har mere til fælles med den klassiske kunstverden og har i højere grad præget den euroamerikanske tradition, selvom her også findes en lang fotobogshistorie. Opblødningen af skellet mellem japanske og internationale bogudgivelsestraditioner skyldes delvist også et globalt opsving i interessen for og produktionen af fotobøger.

Ifølge forskningen på området kan man i tilfældet Japan stadig tale om en tendens til at stræbe efter at udgive bøger som hovedmålet for fotografers virke (Parr og Badger 2004; Kaneko og Vartanian 2009; Heiting og Kaneko 2017).

Det første forsøg på aktivt at promovere enkeltfotografier som kunstværker bliver i Japan ofte tilskrevet Ishihara Etsurō og hans galleri Zeit-Photo Salon i Tokyo, hvor de første egentlige kunstfotografiske udstillinger fandt sted efter amerikansk forbillede fra 1978 (Aota 2016). Fotobøgernes fremtrædende rolle på den japanske fotoscene gjorde det også nemt for udenlandske entusiaster at købe japansk fotografi med hjem og er en central årsag til japanske fotografers indtræden på den internationale scene fra 1990'erne og frem til i dag (Parr og Badger 2004; Kaneko 2021). Derimod har de adskillige tekstbaserede bøger skrevet af fotografer som Hatakeyama Naoya, Nagashima Yurie, Moriyama Daidō, Nakahira Takuma, Araki Nobuyoshi, Takano Ryūdai m.fl. kun i ringe grad bevæget sig uden for landets grænser.

På trods af bøgernes langvarige prestige har fotografiets primære publikationsform siden starten af det 19. århundrede og godt hundrede år frem dog været fotomagasin. De har været en måde, hvorpå japanske fotografer kunne skabe sig en levevej og gøre sig bemærket hos fotografiske forlag op til 1980'erne, og fungerede som lige dele udstillingsplatform og diskussionsforum.

Fotomagasinerne storhed og fald

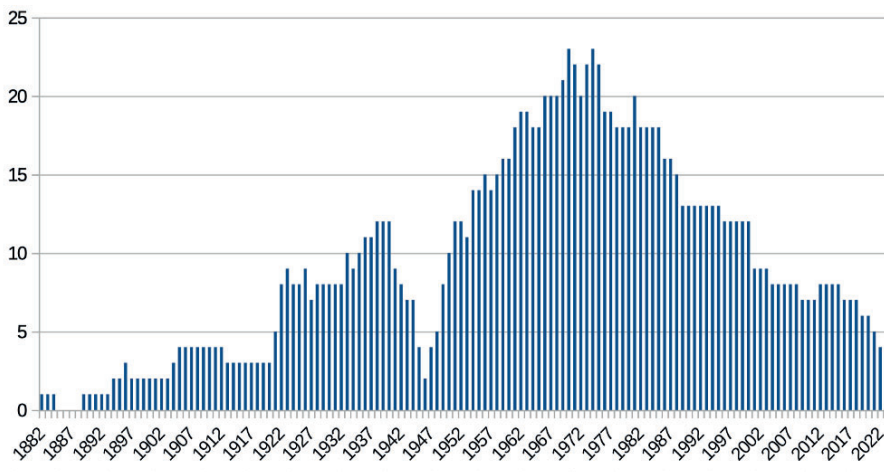
Med opfindelsen og udbredelsen af det håndholdte kamera og negativfilmen i starten af 1910'erne opstod talrige fotomagasin og amatørfotoklubber over de næste årtier, men mange magasiner bukkede under for 2. Verdenskrigs materiale-mangel og censur (Kaneko, Toda og Vartanian 2023). I kølvandet på den amerikanske besættelses ophør i 1952 og i takt med den stigende økonomiske velstand knopskød det igen med ugentlige, månedlige og kvartalsudgivne magasiner, som i perioden 1966-75 nåede deres numeriske storhedstid med over tyve aktive fotomagasin [3]. Dertil udkom fotografer også i journalistiske, design-, mode-, kunst- og livsstilsmagasiner. Fotografer sendte enkeltbilleder eller serier til magasinredaktionerne i håb om at blive tilbudt en forsidekontrakt eller endda en tilbagevendende *renzai* ([foto]serie). Populære *renzai* kunne give en fotograf mulighed for at få udgivet en monografi med sine fotografier (Kaneko og Vartanian 2009). En populær fotograf kunne også give et salgsløft til et magasin, som da Moriyama Daidō efter sit otte års lange fravær fra fotoscenen udkom i debutnummeret for *Shashin Jidai* (1983-88), der solgte 130.000 eksemplarer (Kaneko, Toda og Vartanian 2023). Til sammenligning havde de tre største magasiner, *Asahi Kamera* (1926-42; 1949-2020), *Nippon Kamera* (1950-2021) og *Kamera*

Mainichi (1954-85) et gennemsnitligt månedligt oplag på omkring 50.000, som i de to førstnævntes tilfælde fortsatte frem til årtusindeskiftet, før faldende annonceindtægter og interesse førte til en gradvis nedskalering og sidenhen lukning (Kaneko, Toda og Vartanian 2023).

Magasinerne kunne være over 300 sider lange, og ud over fotoserier af professionelle og reklamer for kameraprodukter, tekniske anvisninger og fotokonkurrencer for amatører bragte de også klummer, rundbordsdiskussioner, fotokritik og debat om fotografiets samfundsrolle, virkemidler, stil, værdi som kunst mv. (Kaneko, Toda og Vartanian 2023). Fotografer deltog i diskussionerne og udviklede deres fotografiske virke i samspil med og opposition til andre fotografer, amatører, redaktører eller de i efterkrigstiden nyopståede fotokritikere (Kaneko, Toda og Vartanian 2023). Sidstnævnte havde stor betydning for datidens udvikling og udbredelse af fotografiets begrebsverden og løbende analyser af tendenser i ind- og udland. Det var bl.a. gennem magasiner som disse, at Hatakeyama blev introduceret for datidens nyeste fototendenser fra ind- og udland (Nakamori 2018).

Både fotograferne selv og kritikere bidrog med tekster til de nu anerkendte fotobøger, og for mange af datidens fotografer og læsere var ordene lige så vigtige som fotografierne, da ordene var med til at etablere en forståelsesramme for fortolkning og tydeliggørelse af fotografens intention (Ōshima 1999; Vartanian, Hatanaka og Kambayashi 2006). I både fotomagasin og -bøger optrådte fotografierne i efterkrigstiden sjældent alene, men blev kontekstualiseret af fotografens og/eller kritikeres ord, der dog sjældent oversættes, når billederne udstilles og sælges ude i verden (Vartanian, Hatanaka og Kambayashi 2006).

Samlet antal aktive japanske fotomagasin (1882-2023)



[3] Historisk oversigt over antallet af aktive nationale fotomagasin i Japan. Grafen er udarbejdet af Steffen Kloster Poulsen i 2023 på baggrund af informationer i Kaneko, Toda og Vartanian (2023) og magasinarkivet i Det Nationale Parlamentsbibliotek i Tokyo. Opgørelsen skal ses som et blik på det overordnede aktivitetsniveau og omfatter 63 ugentlige, månedlige og kvartalsvise udgivelser, hvis hovedfokus er eller har været fotografiet.

Et eksempel på en pseudotosproget fotobog er Moriyamas *Zoku nippon gekijō shashin-jō* (1978) (da. Japan-teater fotobog, fortsat), hvori der bagerst findes en japansk og en engelsk tekst af datidens indflydelsesrige redaktør på fotomagasinet *Kamera Mainichi*, Yamagishi Shōji. De to teksters indhold er dog vidt forskellige: Den japanske beretter i journalistisk stil om Moriyamas trange arbejdsværelse og rummer dertil en fortolkning af hans fotografiske arbejde, mens den engelske er et biografisk omrids af hans virke og udstillingsmeritter. En læser, der kun mestrede det ene af de to sprog, ville ikke ane uråd og antage den ene for at være en oversættelse. Indholdsforskellene vidner om en markant differentieret opfattelse af de to sproggrupperes interesser og informationsbehov hos Yamagishi. Også under den første store udstilling med japansk fotografi på den internationale kunstscene, *New Japanese Photography* på MoMA i 1974, henvendte Yamagishi sig forskelligt til japansk- og engelskkyndige besøgende (Kai 2013).

Eksemplerne er symptomatiske for deres tid, og de tosprogede tekster, der i dag akkompagnerer en udstilling eller fotobog, har som oftest samme semantiske indhold. Dog udgør de hedengangne fotomagasin og ældre fotobøger en uudforsket guldgrube af japanske fotografers og fotokritikers refleksioner om fotografiet, da de førhen udelukkende publiceredes til det indre marked. Det var og er hovedsageligt det visuelle aspekt af efterkrigstidens japanske fotografi, der blev eksporteret til udlandet. Også de aktuelle fotodiskussioner i magasiner og på internettet forbliver i udpræget grad stadig inden for landets grænser, dvs. på japansk.

Magasinernes popularitet har haft stor indflydelse på den praktiske og teoretiske udvikling af japansk fotografi. Fotografernes aktive deltagelse i en offentlig debat om deres eget arbejde trækker tråde til i dag, hvor mange japanske fotobøger inkluderer et længere eller kortere essay af enten fotografen selv eller en person med tilknytning til den fotografiske eller kunstneriske verden. Tidligere nævnte fotografers tekstbaserede bøger, hvor de reflekterer over deres egen praksis og fotografiet generelt, har ikke nydt samme berømmelse som fotobøgerne. Det eneste oversatte eksempel er Moriyamas essaysamling *Inu no kioku* ([1984] 2001) (da. En hunds minder), der udkom på engelsk med titlen *Memories of a dog* (2004), der dog kun er trykt i et enkelt, begrænset oplag, mens originalen anses som en klassiker og stadig genoptrykkes.

Det er ikke kun fototeoretisk og kunstnerisk forskning, vi går glip af, men også sociokulturelt lokale perspektiver på nogle af verdens mest indflydelsesrige fotografers virke og kunstneriske refleksioner. I det nedenstående vil jeg tage fat i et enkelt eksempel, men kilderne er mange og givtige.

Hvor er kunstneren?

En af de fotografer, der udtrykker sig både skriftligt og visuelt, er Hatakeyama Naoya (f. 1958), der i årene 1978-84 studerede på Tsukuba Universitet under den prominente fotograf Ōtsuji Kiyoji. Den stilistiske indflydelse fra udenlandske fotografer som Lewis Baltz og Bernd og Hilla Becher kan ses i Hatakeyamas mennesketomme landskaber og byrum gengivet i hyperdetaljerede, distancerede storformatsfotografier (Nakamori 2018). Også i efterkrigstiden var fotoverdenens navle i USA og Europa, hvorfra æstetiske og teoretiske nybrud blev hentet til perifere Japan og introduceret for Hatakeyama i fotomagasin og forelæsninger af indflydelsesrige kulturpersoner såsom Ōtsuji og fothistoriker Kaneko Ryūichi. Hatakeyama har haft soloudstillinger på gallerier og kunstmuseer verden over med sine landskabsfotografier, der ofte er monumentale i deres udtryk. I 1997 modtog han den anerkendte Kimura Ihei-pris, der tildeles lovende fotografer, og i 2015 den japanske æresmedalje for kunstnerisk udmærkelse.

Ud over essays i sine monografiske fotobøger har Hatakeyama udgivet en række bøger, hvor tekst er det bærende element. I 2010 udkom han med en samling tidligere foredrag i bogen *Hanasu shashin: mienai mono ni mukatte* (da. Fotografi, der taler: Mod usynlige ting), hvori han reflekterer over sin egen praksis, fotografimediet natur og dets forhold til kunstverdenen. Især de to foredrag ”Shashinka to ātisuto” (da. Fotografer og kunstnere) og ”Bakuhatsu wa geijutsu ka” (da. Er eksplosioner kunst?), der blev afholdt henholdsvis 3. oktober 2003 og 11. februar 2008, diskuterer fotografiets kunstneriske aspekter.

I førstnævnte foredrag beretter Hatakeyama om en episode i forbindelse med sin deltagelse i den 49. Venedig-biennale for kunst i 2001. Under en presvisning af udstillingen på den japanske pavillon præsenterer kurator Ōsaka Eriko Hatakeyama, der står foran sine værker, således: ”Dette er fotografen,” hvortil en italiensk journalist straks spørger: ”Hvor er kunstneren?” Den korte udveksling gjorde Hatakeyama mundlam. Han kunne ikke forestille sig, at en person præsenteret som maler ville blive fejlagtigt antaget som værende maler af galleriets vægge (Hatakeyama 2010).

Hatakeyama (2010, 10) har hidtil sjældent omtalt sig selv som kunstner, men bruger i stedet oftest fotograf, da han ifølge ham selv er sikker på, hvad en fotograf er, men ikke sikker på, hvordan han skal definere en kunstner: ”Grunden til, at jeg ikke forstår betydningen af ord som ’kunst’ og ’kunstner’ er, at betydningen konstant ændrer sig over tid”. Ordet fotograf er dog heller ikke helt entydigt og kan på japansk udtrykkes *shashinka*, *fotogurafā* eller *kameraman* alt efter jobbeskrivelse og selvopfattelse. Galleriudstillende fotografer anvender oftest *shashinka*, men der er en gryende tendens til også at bruge *ātisuto* (kunstner,

fra engelsk *artist*). Tendensen er også tydelig uden for Japans grænser og kan hænge sammen med den tiltagende opløsning af skellet mellem de traditionelle kunstneriske discipliner (Cotton 2015). I en sådan tid kan betegnelser som fotograf og fotografi virke mere besnærende end definerende, og også i Danmark har etiketter som visuel kunstner, billedkunstner, kamerabaseret kunstner m.fl. vundet indpas hos fotograferende udøvere. I et interview siger Hatakeyama, at han i udlandet er begyndt at kalde sig kunstner for at undgå misforståelser (personlig kommunikation, 14. december 2020).

I sine refleksioner over forskellen på en kunstner og en fotograf, der udstiller fotografi som kunst, anvender Hatakeyama en metafor fra den analoge fotografiske proces: Selvom han ikke vil kalde alle fotografer for kunstnere, kan han kalde dem for “latente’ kunstnere” (*senzaiteki ni ātisuto*) (Hatakeyama 2010, 187), der ved hjælp af en udefrakommende fremkaldelsesproces kan blive til kunstnere. Her refereres til det latente billede på den fotografiske film, inden det bliver fremkaldt og bliver til et synligt negativ eller positiv. Fremkaldelsen kan initieres af klassiske gatekeepere i kunstverdenen såsom gallerister, kuratorer og kritikere, der ville kunne gøre en fotograf til kunstner ved at udstille vedkommendes værker på en kunstinstitution. Hatakeyama udtrykker i den forbindelse sine tvivl på, om den berømte og berygtede fotograf Araki Nobuyoshi tænkte på sine halvpornografiske, fetichistiske fotografier som kunst, inden de blev “opdaget” af de euroamerikanske gallerier og museer i 1990’erne og først derefter blev anerkendt som sådan i hjemlandet (Hatakeyama 2010; Aoki 2013). En perlerække af (ikke-)japanske både kommercielle fotografer og pressefotografer, som nu udstilles på museumsvægge verden over, ville også kunne tages som eksempel herpå. Betragtningen underbygger den amerikanske filosof George Dickies såkaldte “institutionsteori” (Dickie 2021), der i Hatakeyamas hænder inddrager og nuancerer japansk-fotografiske tilfælde af kunst opstået i kontakt med institutioner.

Med Hatakeyamas metafor følger, at en fotografisk fremkaldelse er en irreversibel proces. Negativet kan ikke blive til et latent billede igen, og fotografen er altså kunstner for stedse. Metaforen kan dog stadig være et nyttigt billede på processen, hvormed nogle fotografer regnes som kunstnere og andre ikke. Samt hvorfor nogle fotografier udstilles på kunstmuseer og gallerier, selvom de i produktionsøjemed er tænkt som presse-, mode- eller reklamefotografier – eller er skabt til magasin- eller bogformat uden sådanne aspirationer. I forlængelse af Hatakeyamas argument mener jeg, at man kan anskue fotografi som latent kunst, der kan blive udsat for en metaforisk fremkaldelse, når det hænges på galleriets hvide vægge.



Hatakeyama (2010) henviser til konceptkunstneren Marchel Duchamp, der som en af de første skabte kunst ved at ændre objekters kontekst. Duchamp udsatte hverdagslige genstande for en fremkaldelsesproces ved at ændre konteksten til en censureret udstilling og ophøjede dem til kunst som såkaldte readymades, hvilket i sidste ende skubbede til grænserne for, hvad der kunne blive anset som kunst. I den forstand er Duchamp ikke værkets kunstner, men en aktør, der fremkalder værket.

Som i institutionsteorien går Hatakeyamas pointe ikke så meget på fotografens intention eller fotografiets indhold, men mere på de udefrakommende processer, kontekster og aktører, der er afgørende for at omdanne dem til kunstnere og kunstværker. Hatakeyamas bidrag til institutionsteorien er ikke blot sit eget virke som eksempel, men også et dobbeltblik på kunstbegrebet som både betydningsfuldt og -tomt i tilfældet fotografi. I foredraget "Er eksplosioner kunst?" fortæller Hatakeyama om sine fotografier af kontrollerede eksplosioner i en række af Japans mange kalkstensminer, der bl.a. blev til fotobogen *Blast* (2013) [4]. Opslagets venstre side viser en klippeside i gyldent sollys, og den højre samme klippeside et splitsekund efter sprængudladningens antænding med tonsvis af kalksten fanget i luften af kameraets korte lukkertid. Tilsammen er de to fotografier den simplest mulige filmsekvens, der minder om Eadweard Muybridges kronofotografier af menneskers og dyrs bevægelser, mens den livsfarlige nærhed til sprængningen, stenenes detaljegrad og fikseringen af deres

[4] Hatakeyama Naoya:
Blast #04608A og *Blast #04612A*
i fotobogen *Blast* (2013).
Foto: Steffen Kloster Poulsen.
© Hatakeyama Naoya

bevægelser refererer til fotografiet som teknologisk udvidelse af det menneskelige øje. Overordnet reflekterer projektet over det moderne (japanske) menneskes forhold til *shizen* (natur) og *fūkei* (landskab), men en tilbundsgående analyse er hinsides denne artikels omfang. Projektet blev udstillet som kunst på det prestigefyldte Taka Ishii Gallery i 2013, men da Hatakeyama viste fotografierne til sjakbajsen i kalkstensminen, så denne snarere fotografierne som dokumentation af sit eget arbejde og et grundlag, hvorpå han kunne bedømme, om der var tale om en god eller dårlig sprængning (Hatakeyama 2010, 23). Øjnene, der så, og konteksten var altså essentiel for fotografiernes kunstneriske værdi. Det er ikke afgørende for Hatakeyama, om eksplosionsfotografierne er kunst, for det er de tydeligvis i visse sammenhænge. Afgørende er, at de *også* er kunst, ud over at fungere som dokumentation for sjakbajsen, og måske noget tredje for andre.

Hatakeyama (2010, 196) selv er som nævnt i tvivl i kraft af kunstbegrebets evige foranderlighed og beskriver kunstverdenen “som et væsen, der er i konstant bevægelse, og som i ønsket om evigt liv glubsk forsøger at absorbere alt”, med henvisning til det 20. århundredes voksende inklusion af flere og flere genrer i kunstens navn. Med andre ord udvider det kunstneriske felt sig konstant for at forblive nyskabende og relevant, og betegnelsen “kunst” dækker ifølge Hatakeyama nu slet og ret over *det, der udstilles som kunst*. For Hatakeyama (2010, 194) er kunstverdenen omsluttet af en “envejsmembran”, der opluger det bedste fra omverdenen.

Hatakeyamas synspunkt kompliceres yderligere af det faktum, at han næsten udelukkende har udstillet sine fotografier i kunstneriske arenaer, mens en fotograf som Moriyama fik sit gennembrud i fotomagasinerne. Sin succes til trods har Moriyama et udpræget usentimentalt forhold til kunstverdenen og ikke mindst fotografiet, som han ikke mener hører til på gallerivægge, men fungerer bedst i masseproducerede tryksager som fotobøger og -magasiner (Fujii 2001). Moriyama sælger dog også sine værker i dyre domme i form af eksklusive tryk på Taka Ishii Gallery, men i sine hundredvis af fotopublikationer blander han rask væk analoge og digitale billeder, sort-hvid og farve, og nærer ikke samme personlige forhold til det analoge fotografi som fx Hatakeyama. De er begge eksempler på japanske fotografer, der med hver deres fotografiske intentioner og karriereveje er endt med at blive opfattet som kunstnere på den globale kunstscene, velvilligt eller ej.

Jeg mener, at Hatakeyamas fokus på kunstverdenens forslughed og kunstbegrebets elasticitet antyder, at fotografi ikke nødvendigvis ophøjes af at blive gjort til kunst, fordi kunstetiketten kan skygge for dets andre dimensioner. Med øje for den fremkaldelsesproces, hvormed mere og mere indsluses i kunstens

verden, må vi huske, at selv kunstfotografi også har andre funktioner og aspekter uden for kunstens verden, synes Hatakeyama at sige. Den oprindelige temporale og sociokulturelle kontekst er vigtig for en nutidig forståelse og fortolkning, der sagtens kan og bør ses som en af mange valide perspektiver. Fotografier af eksplosioner kan være både kunst, arbejdsdokumentation, samtidskritik og -karakteristik på en gang. Det er især vigtigt at huske, når kunstnergjorte fotografier udstilles, at deres værker først og fremmest er skabt som fotografi. Med til historien hører den fotografiske praksis, historie og strømninger, samt at deres anseelse som kunstnere ikke nødvendigvis er intenderet eller ønskværdig. Hatakeyama er et af de mange tilfælde verden over, der holder fast i betegnelsen fotograf for at insistere på sin plads i denne historie og ikke lade sig opsluge af, og begrænse til, kunsten. Hvorvidt dette i højere grad er tilfældet i Japan end andre steder, er uvist. Sikkert er det dog, at Hatakeyama er en del af en japansk tradition for, at fotoverdens aktører ofte udtrykker sig i tekst såvel som billeder i bøger og magasiner, hvilket har fremavlet et rigt arkiv af diskussioner, analyser og perspektiver, der fra euroamerikansk side er et stadigt oversat aspekt af landets fotohistorie.

Konklusion

Denne artikel har opstillet en diskussion af det fotografiske kunstbegreb i en japansk kontekst med udgangspunkt i to foredrag af fotografen Hatakeyama Naoya. Han giver sit bud på, hvordan fotografi både kan være kunst og ikke-kunst samtidigt, og igennem hvilken proces fotografen kan blive kunstner. Mere generelt er artiklen en opfordring til at dykke ned i japansk litteratur om fotografi, oversat eller på originalsproget, på grund af dets enorme potentiale. Dette skyldes ikke mindst Japans tradition for, at fotobøger og -magasiner indeholder mange tekster om fotografi, og derfor kan være et godt bud på et startpunkt for at lede efter nye kunsthistoriske værktøjer til at analysere fotografi med.

Eksempelvis kunne det være givtigt at afklare begrebsapparatet og diskussionshistorien bag konceptet *fūkei-ron* (landskabsteori), der blev introduceret af Shiga Shigetaka i 1894 og omhandler gengivelse og fortolkning af landskaber i japansk maleri – men senere også fotografi og film. Perspektiverne på *fūkei-ron* er talrige, varierede og afspejler mediet, perioden og personerne, det fortolkes gennem. Dertil kommer lokale historieskrivninger om stilistiske traditioner, produktionsformer, etymologier og sociokulturelle normer mv. for at bidrage til et flerperspektivisk, kosmopolitisk blik også i den euroamerikanske sfære.

Dansk forskning har nogle ligheder med den japanske, da den kun i begrænset omfang kan læses og forstås i udlandet, medmindre den oversættes og publiceres

på andre sprog. Det betyder ikke, at vi bør kaste den danske forskning over bord, men snarere burde den engelske forskningssfære blive bedre til at inddrage den sociokulturelt perifere. Og vi i periferien bør forstærke vores indsats for at inkorporere vores egne og andres lokale begreber i national og international forskning.

ABSTRACT

This article argues for an expanded effort to search for, and actively utilize, concepts and methods from the sociolinguistic periphery of the otherwise anglocentric academic literature on photography in order to achieve a more level playing field between vernacular concepts and purportedly universal ones. Taking the history of public debate on photography in Japan as a departure point, this article aims to map out a new area of exploration for photographic research in the academic field of art history. Japan has been home to a vivid public and intellectual debate on photography since the birth of photography and, although its output of photographers and photobooks has been globally acclaimed and exported to museums and galleries internationally, especially in the past thirty years, little emphasis in academic research and elsewhere has been put on Japanese photographic critique, theory and debate outside the archipelago. As an example of unexplored theory, this article analyzes two published lectures by Japanese photographer Hatakeyama Naoya in which he reflects on photography's value as art, its place in the art world and the processes by which photographers become labelled as artists. Using a metaphor from analogue photography, he deems photographers "latent artists" who by a development process can become artists. Following Hatakeyama's line of thought, this article argues furthermore that the metaphor can be extended to photographs themselves.

NOTER

- 1 De fem største japanske kameraproducenter, Canon, Sony, Nikon, Fujifilm og Panasonic, stod i 2022 for 94,3 % af det globale salg af digitalkameraer (Nihon keizai shimbun 2023).
- 2 Nakahira Takuma, Takanashi Yukata, Taki Kōji og Moriyama Daidō.

LITTERATUR

- Aoki, Eiko. 2013. "The Pacific Rim Divide of 'Japan's Modern Divide'". *Trans Asia Photography Review* 4 (1). https://doi.org/10.1215/215820251_4-1-108
- Aota, Yumi. 2016. *Shashin o āto ni shita otoko: Ishihara Etsurō to Tsaito Foto Saron* [Manden, der gjorde fotografi til kunst: Ishihara Etsurō og Zeit-Photo Salon]. Tokyo: Shōgakukan.
- Bennet, G. 2007. *Photography in Japan, 1853-1912*. Clarendon: Tuttle Publishing.
- Cotton, Charlotte. 2015. *Photography is magic*. New York: Aperture.
- Dickie, George. 2021. *Kunst og værdi: gensyn med institutionsteorien*. Redigeret af Peter Thielst. Oversat af Karen Dinesen. København: Hans Reitzel.
- Fritsch, Lena. 2018. *Ravens & red lipstick: Japanese photography since 1945*. New York: Thames & Hudson.

- Fujii Kenjirō, instr. 2001. *Hotondo hitoshii Moriyama Daidō* [Næsten lig med Moriyama Daidō]. Dokumentarfilm. B.B.B. Inc.
- Haraway, Donna. 1988. "Situated knowledges: the science question in feminism and the privilege of partial perspective". *Feminist Studies* 14 (3): 575-99. <https://doi.org/10.2307/3178066>
- Hatakeyama, Naoya. 2010. *Hanasu shashin: mienai mono ni mukatte* [Fotografi, der taler: Mod usynlige ting]. Tokyo: Shōgakukan.
- . 2013. *Blast*. Tokyo: Shōgakukan.
- Heiting, Manfred og Ryūichi Kaneko, red. 2017. *The Japanese Photobook: 1912-1990*. Göttingen: Steidl.
- Kai, Yoshiaki. 2013. "Distinctiveness versus Universality: Reconsidering New Japanese Photography". *Trans Asia Photography Review* 3 (2). https://doi.org/10.1215/215820251_3-2-203
- Kaneko, Ryūichi. 2021. *Nihon wa shashinshū no kuni de aru* [Japan er et fotobogsland]. Matsudo: Azusa Shuppansha.
- Kaneko, Ryūichi, Masako Toda og Ivan Vartanian. 2023. *Japanese photography magazines, 1880s to 1980s*. Tokyo: Goliga.
- Kaneko, Ryūichi og Ivan Vartanian. 2009. *Japanese Photobooks of the 1960s and '70s*. New York: Aperture.
- Maggia, Filippo, red. 2016. *New Trends in Japanese Photography*. Skira Photography. Milano: Skira.
- Moriyama, Daidō. 1978. *Zoku nippon gekijō shashin-jō*. Asahi Sonorama.
- . (1984) 2001. *Inu no kioku* [En hunds minder]. Tokyo: Kawade Shobō Shinsha.
- . 2004. *Memories of a Dog*. Oversat af John Junkerman. Paso Robles: Nazraeli Press.
- Nakamori, Yasufumi. 2018. *Naoya Hatakeyama: excavating the future city*. New York: Aperture.
- Nelson, Patricia A. 2016. "Competition and the Politics of War: The Global Photography Industry, c. 1910–60". *Journal of War & Culture Studies* 9 (2): 115-32.
- Nihon keizai shimbun. 2023. "Tenken sekai sheā" [Inspektion af globale andele]. Sidst tilgæet 20. september 2023. <https://vdata.nikkei.com/newsgraphics/share-ranking/#/year/latest/chart-cards>.
- Ōshima, Hiroshi, red. 1999. *Sairoku shashinron 1921-1965* [Genoptrykt fotodebat 1921-1965]. Tōkyō-to shashin bijutsukan sōsho. Kyoto: Tankōsha.
- Parr, Martin og Gerry Badger. 2004. *The photobook: a history volume 1*. London: Phaidon.
- Sugimoto, Yoshio. 2017. "Towards a cosmopolitan Japanese studies". I *Rethinking Japanese Studies: Eurocentrism and the Asia-Pacific Region*, redigeret af Kaori Okano og Yoshio Sugimoto, 167-183. <https://doi.org/10.4324/9781315157894-10>
- Tucker, Anne Wilkes, Dana Friis-Hansen, Ryūichi Kaneko og Joe Takeba, red. 2003. *The history of Japanese photography*. Yale: Yale University Press.
- Vartanian, Ivan, Akihiro Hatanaka og Yutaka Kambayashi, red. 2006. *Setting sun: writings by Japanese photographers*. New York: Aperture.