

PERISKOP

NR. 31 2024

FOTOGRAFI NU

Temareaktion:

Inger Ellekilde Bonde
Camma Juel Jepsen
Michael Kjær
Mette Sandbye

Periskop udgives af:

Foreningen Periskop – Forum for kunsthistorisk debat
Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Kunsthistorie
Københavns Universitet
Karen Blixens Vej 1
2300 København S
info@periskop-tidsskrift.dk
periskop-tidsskrift.dk

Redaktion:

Nina Cramer
Caroline Rye Elkjær
Kristian Handberg
Maria Fabricius Hansen
Mathilde Helnæs
Oliver Wiant Rømer Holme
Ida Hornung
Camma Juel Jepsen
Anna Vestergaard Jørgensen
Michael Kjær
Sofus Landbo
Lejla Mrgan
Casper Thorhauge Mønsted
Simone Cecilie Pedersen
Simone Lind Rasmussen
Oscar Vindel Schönström
Miriam Have Watts

Abonnement (to årlige udgivelser) og **løssalg**: Kontakt os på info@periskop-tidsskrift.dk

Peer review: Bidrag af Marthe Tolnes Fjellestad, Anne Kølbæk Iversen, Steffen Kloster Poulsen, Mette Sandbye, Hanne Hammer Stien og Johan Zimsen Kristiansen har været gennem double-blind peer review.

Omslag: Birk Thomassen: *Red Lips*, 2016. Gengivet med tilladelse fra kunstneren.

Korrektur: Tekstbureauet Cirkumfleks (dansk, norsk og engelsk)

Grafisk tilrettelæggelse: Forlagskonsulent Kasper Monty, www.monty.dk

Tryk: Specialtrykkeriet Arco

Periskop nr. 31 udgives med støtte fra:

**NY
CARLSBERG
FONDET**

STATENS KUNSTFOND

Landsdommer V. Gieses Legat

NEW CARLSBERG FOUNDATION

© Copyright 2024 forfatterne og Periskop

ISSN 0908-6919

Indhold

TEMAINTRODUKTION

Fotografi NU!

METTE SANDBYE OG INGER ELLEKILDE BONDE 5

ARTIKLER OG BIDRAG

Økobevisst fotografi. Fremvekst av nye praksiser og tenkemåter

HANNE HAMMER STIEN OG MARTHE TOLNES FJELLESTAD 14

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

METTE SANDBYE 32

To rum – En fotografisk dialogudstilling

TIJANA MIŠKOVIĆ..... 48

In Tender Terrain, 2023

KIRSTINE AUTZEN.....55

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

KRISTINE KERN OG CHARLOTTE PRÆSTEGAARD SCHWARTZ58

Det gengældte blik. Fotografiske selviscenesættelser som kunstnerisk strategi
til forhandling af køn, identitet og seksualitet

ANNE KØLBÆK IVERSEN68

Når en mands blik på en mands krop sættes fri

JOHAN ZIMSEN KRISTIANSEN 84

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

STEFFEN KLOSTER POULSEN100

Scanned Glass Plates #4, 2018

MYNE SØE-PEDERSEN..... 116

Fotografi på danske kunstmuseer

INGER ELLEKILDE BONDE 118

At flippe linsen. Betragtninger fra en udstillingsproces

JOHANNE LØGSTRUP126

En tænke-maskine for fotografiet. Interview med Foto Studio

INGER ELLEKILDE BONDE.....134

BIDRAGYDERE..... 141



TEMAINTRODUKTION

Fotografi NU!

It is indeed time that the study of photography was brought out of its ghetto. Future discussions of photography are going to have to embed their accounts in a wider media history and indeed in a larger history of industrial and consumer capitalism. Nevertheless, an argument can still be made for the specificity both of photography's history and of its particular attributes as a medium of representation. Despite many overlaps with other media, and a common social, cultural, and economic context, photography does in fact have some distinctive elements.

GEOFFREY BATCHEN (CHERNOVIK 2020, 108)

I *Periskops* efterhånden lange historie har der aldrig været et temanummer med særligt fokus på fotografiet som kunsthistorisk forskningsobjekt. Det synes vi som mangeårige fotoforskere mangler, så derfor bød vi ind som gæsteredaktører. Tilbage i 1990 arrangerede en af os, Mette Sandbye, et heldagssymposium på Det Humanistiske Fakultet på Københavns Universitet, som blandt andet udmøntede sig i en artikel i *Universitetsavisen* med overskriften "Fotografi – et akademisk hittebarn". Her stillede vi spørgsmålene:

Hvilket institut skal man indskrive sig på, hvis man interesserer sig for fotografi og gerne vil bedrive 'fotografiske studier'? Hvor kan man lære at analysere fotografier? Det er der ikke rigtigt noget svar på [...] Fotografiet hører til overalt og ingen steder [...] I vores hverdag omgives vi af en strøm af fotografiske gengivelser, og denne fotografiets allestedsnærværelse har muligvis gjort, at ingen rigtigt har fundet det værdigt som forskningsobjekt. Men det er umådeligt vigtigt, at forskningen på universiteterne ikke halter bagefter udviklingen 'ude i samfundet'. (Damsgård og Sandbye 1990, 4)

[1] Fryd Frydendahl:
Naughty by Nature, fra serien
Oddly Satisfying, inkjet print,
2021 © Fryd Frydendahl.

Seminaret rettede sig mod og inkluderede en bred vifte af fagligheder fra humaniora, og også antropologi, og dengang plæderede vi for, at “fotografistudier” skulle være en selvstændig overbygning eller i al fald et fast tilvalgsfag. Sådan gik det ikke, og det er nok også meget godt. I dag undervises der og forskes i fotografi på mange fag, ikke mindst på Kunsthistorie, og på Institut for Kunst- og Kulturvidenskab har vi siden 2020 haft en forskergruppe med titlen “Thinking Photography Today”, netop for at understrege vigtigheden af tværfaglighed, når man arbejder med fotografi.¹

“Kan fotografi være kunst?”. Sådan lød overskriften på en artikel i *Politiken* 8. juni 2012. Selvom det for så vidt ikke er så længe siden, så er fotografiets plads på kunstscenen, i Danmark såvel som internationalt, også blevet markant tydeligere og mere velintegreret i de 34 år, der er gået siden symposiet i 1990. Fotografi er både integreret med andre kunstneriske medier i gallerier og på museer og har fået sine egne institutioner såsom Fotografisk Center og Den Nationale Fotosamling på Det Kgl. Bibliotek.

Dette særnummer har fokus på fotografiet som kunsthistorisk forskningsobjekt i dag. Fotografiet har – som vi allerede understregede dengang i 1990 – som medium og dermed som forskningsobjekt altid bevæget sig på tværs af discipliner, hvilket på én gang er en inspirerende styrke og en svaghed. For hvilken disciplin er så forpligtet på mediet? Og hvordan undgår vi, at fotografiet blot betragtes som “et fremmed sprog, alle tror, de kan tale”, som det så pointeret blev formuleret i overskriften på et interview med Museum of Modern Arts fotografikurator Peter Galassi i 1999 (Mortensen 1999). I Danmark og Norden begyndte fotografi ganske langsomt at optræde som forskningsobjekt op gennem 1980’erne og 1990’erne inden for de humanistiske fag. Det handlede dengang grundlæggende om at diskutere, hvad fotografi er som sprog, og om man overhovedet kan tale om fotografi i ental. Det var i den periode, tidens tænkere og fototeoretiske pionerer som Roland Barthes, John Berger, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin og Susan Sontag blev præsenteret på dansk jord.² Samtidig blev fotografi – i akademia såvel som i kunstverdenen uden for universitetet – introduceret (og forsvaret) som en vigtig og naturligt accepteret del af samtidskunsten og af kunsthistorien i bred forstand. I 2004 udkom den første samlede fremstilling af *Dansk Fotografihistorie* (Sandbye 2004), som både danske kunsthistorikere, litterater og historikere bidrog til at skrive.

I dette nummer vil vi præsentere artikler, der eksemplificerer ny dansk forskning om fotografi og fotografer, men vi ønsker også at tage bestik af fotografiets rolle på kunstscenen. I dag udstiller og indkøber de fleste kunstmuseer samtidsfotografi – sammen med malerier, skulpturer etc. og som en integreret

del af samtidskunsten, defineret som et bredt og ikke mediespecifikt felt. I dag er fotografi hverken et “akademisk hittebarn” eller et kunstnerisk samme. Eller?

I de sidste i al fald ti år har forskningen i fotografi (i Danmark såvel som internationalt) bevæget sig i en bredere og mere kulturhistorisk retning, hvor man i tiltagende grad finder en kobling af metoder fra antropologi, kulturstudier og kunsthistorie/visuel kultur. Vi har blandt andet set en drejning væk fra det strukturalistiske og poststrukturalistiske fokus på, hvad fotografiet *er*, samt dets kontekst, til en øget opmærksomhed på, hvad fotografiet *gør* som et objekt, der bruges og cirkulerer i verden, ikke mindst digitalt. Denne tværdisciplinære åbning i tilgangen til fotografiet har haft indflydelse på den kunsthistoriske forskning i mediet og været med til at åbne feltet for inddragelse af andre typer af fotografiske genrer på tværs af kunst- og kulturhistorie. Det vil vi gerne kaste lys på i dette temanummer. I nutidens optagethed af temaer som arkiv, erindring, privat/offentligt, protestkulturer, politik, amatørisme, materialitet, digital kultur og nye sociale fællesskaber på SoMe spiller fotografiet en helt central rolle. Samtidig med en stigende interesse for fotografiet inden for fag som kunsthistorie, visuel kultur og moderne kultur har man oplevet en øget interesse i fagfelter som antropologi, sociologi og medievidenskab. I 1988 gjorde John Tagg i bogen *The Burden of Representation*, der i dag er en klassiker i fototeorien, op med idéen om, at fotografi er noget særligt, et særligt sprog. Ifølge Tagg kan man ikke tale om en særlig ontologisk enhed, der hedder Fotografi, der findes kun fotografier, i flertal.

Det uafgørlige ved fotografi som udtryk, at det samme billede kan optræde som familie-, kunst-, reklame- eller modebillede, gør fotografi besværligt at håndtere og kategorisere, men samtidig er det en stor styrke ved mediet. Det opfordrer til et tværfagligt metodeapparat. Det samme kan siges om en post-digital tilgang til fotografi som en “gøren”. En nyere og vigtig britisk antologi, *Photography Reframed*, satte fokus på vigtigheden af denne nye metode-, teori- og fagpluralisme i den aktuelle forskning i fotografi. I forordet peger redaktørerne på tilgange fra filosofi, etnografi, sociologi, medievidenskab, STS, litterær tekstanalyse, materialitetsstudier, politisk teori og meget mere (Burbridge og Pollen 2018, XVI). I samme antologis afsluttende rundbordsamtale insisterer Sarah E. James imidlertid også på faget kunsthistories vigtighed her i dette enormt brede felt af nyere tilgange og metodekombinationer til fotografi:

But I disagree perhaps with one claim: that the shift from ‘semiotic and formal analysis of individual images to a concern with the circulation and sociality of digital image culture’ therefore means that the art historian, and art history as a discipline has less to offer in the reading of photographic images. (238)

James insisterer blandt andet på kunsthistorikertraditionens holden fast i på én gang *at se* på billedet og at historisere det. Med temanummeret vil vi med Sarah E. James insistere på, at den kunsthistoriske disciplin kan bidrage med noget særligt i forståelsen af fotografiet som medium i dag, ikke mindst netop et fokus på det æstetiske og en tradition for at se grundigt på og analysere billeder, fremfor at tale om dem som noget mere generisk, som vi ofte ser det i for eksempel en medievidenskabelig eller sociologisk tilgang til fotografi. Vi vil også insistere på, at fotografi har brug for institutionel forankring: At nogen tager sig særligt af det, kender dets “sprog” og dets historiske såvel som teoretiske udviklinger og kan forholde sig til dem og bygge videre på det, der allerede er skabt og tænkt.

Fotografi er den hurtigst voksende teknologi og udtryksform i kunstmediernes historie. Fotografi er allevegne i vores hverdag, og det bliver som medium ved med at undergå enorme forandringer og spredninger. Hvis alle discipliner kan “tale med” om fotografi, risikerer vi, at ingen rigtigt kan og gør det. Vi skal opøve et sprog til at “tale” fotografi, og derfor skal vi tage “fotografistudier” alvorligt som et betydningsfuldt hjørne af feltet kunsthistorie – visuel kultur – moderne kultur.

I invitationen til at bidrage til dette nummer stillede vi blandt andet følgende spørgsmål: Hvordan ser det ud med fotografiets repræsentation på museet? Går der noget tabt, når institutionerne (og academia) “omfavner” fotografi som blot “billeder” på lige fod med alle mulige andre billeder? Bør man snarere vide noget specifikt om fotografiets historie og udvikling for at udstille og indkøbe fotografi til sin samling? Eller er der tale om en ontologisk blindgyde? Betyder forskningsinteressens forskydning fra billeder som repræsentation til billedernes cirkulation, brug og socialitet, at faget kunsthistorie ikke længere har noget specifikt at tilbyde over for fotografiet? Eller bør vi insistere på fagets nærlæsende opmærksomhed over for billedet som netop billede? Kan den aktuelle forskning give bud på tolkninger af fotografiet i lyset af den kunsthistoriske interesse for emner som det globale/postkoloniale, det nymaterielle/økokritiske, det bioteknologiske felt eller opfattelsen af identiteter? Hvem og hvad fortjener en fornyet interesse? Kan en øget interesse for fotografiet udvide og nuancere en kunsthistorisk kanon?

Vi fik ikke svar på dem alle, men vi gentager dem alligevel her, fordi vi synes, de er vigtige at have in mente, hele tiden.

Temanummerets artikler, essays og kunstneriske bidrag

Temanummeret reflekterer den mangfoldighed, der kendetegner den kunsthistoriske forskning i fotografiet i dag, og således spænder bidragene vidt. Mens en

række bidrag kaster lys på oversete temaer og vinkler i foto- og kunsthistorien, fremdrager andre aktuelle tendenser og diskuterer fotografiets tilstand og rolle i samtidskunsten i form af både aktivistiske, materielle, økologiske og dokumentariske praksisser. En gennemgående interesse i nummerets bidrag er overvejelser om fotografiets institutionelle forankring og repræsentation og samspillet mellem fotografiske praksisser og teoridannelse.

Fotografiet som et medium, der kan reflektere og gribe aktuelle bevægelser, kriser og begivenheder i tiden, løber gennem flere af nummerets bidrag. I artiklen “Økobevisst fotografi. Fremvekst av nye praksisser og tenkemåter” analyserer **Hanne Hammer Stien** og **Marthe Tolnes Fjellestad** med begrebet *økobevidst fotografi* nye, fotobaserede praksisser, projekter og udstillinger, som tematiserer økologi og natur i lyset af vor tids klima- og naturkrise. De fremdrager en række britiske og nordiske eksempler og diskuterer de relationelle og socio-materielle samskabelsesprocesser, der kendetegner feltet. Det økobevidste fotografi kalder, ifølge forfatterne, på en gentænkning af fotografi, der også kan have implikationer for, hvordan kuratorer, forskere og institutioner integrerer de nye typer fotografiske praksisser, som ikke kun tillægger fotografiet som billede værdi, men i lige så høj grad inkluderer kollektive processer og performative situationer.

Under begrebet *new mixtures* analyserer **Mette Sandbye** i artiklen “Fotografiet som dokument. Arkiv og personlig erindring i tre nyere danske udstillinger” en ny form for (ofte) arkivbaseret, reflektiv, dokumentarisk orienteret blandformsfotografi. Sandbye undersøger i artiklen tre udstillinger i lyset af et nyere akademisk felt, der teoretiserer over fotografiets dokumentariske muligheder for at gentænke historien gennem erindringsaspektet i et aktuelt og omverdensrettet perspektiv, og læser det ind i en tendens til en større åbenhed over for det dokumentarisk baserede fotografi på de danske kunstinstitutioner.

Netop et eksempel på en udstilling, der går på tværs af fotografiske traditioner og forbinder mere traditionelle fotografiske former med nyere, konceptuelle praksisser, præsenterer **Tijana Mišković** i essayet “To rum – En fotografisk dialogudstilling”. På baggrund af en artist talk, Mišković modererede mellem Per Bak Jensen og Ismar Ćirkinagić i forbindelse med deres fælles udstilling *To rum* på Det Kgl. Bibliotek i 2023, analyserer Mišković dialogudstillingens muligheder for at reflektere over kunstfotografiet som medium i dag ved at overskride gængse kategorier og skabe forbindelser på tværs af meget forskellige tilgange til mediet.

Det samtidsfotografiske felt er også genstand for **Kristine Kern** og **Charlotte Præstegaard Schwartz’** korrespondance “Under hvert billede. Uddrag af en samtale mellem Kristine Kern og Charlotte Præstegaard Schwartz”, hvori de identificerer og reflekterer over tendenser i nyere dansk fotografi. I samtalen

bevæger de sig gennem en række værker af yngre danske fotografer og reflekterer over, hvordan fotohistorien og ældre generationer af fotografers arbejde indvirker på nutidens praksis inden for landskabsfotografi, aktivistisk/politisk fotografi eller spørgsmål om identitet, køn og selvfremstilling.

En dialog på tværs af kunstnergenerationer er også udgangspunktet for **Anne Kølback Iversens** artikel “Det gengældte blik. Fotografiske selviscenesættelser som kunstnerisk strategi til forhandling af køn, identitet og seksualitet”. I artiklen belyser Iversen kunstneren Maja Malou Lyses fotografiske selviscenesættelser i dialog med værker af en tidligere generations kunstner, Kirsten Justesen. Ud fra feministisk og postpornografisk teori analyserer Iversen fotografisk selviscenesættelse af den nøgne kvindekrop som en forhandling af subjektivitet, identitet og blikke og integrerer overvejelser om betydningen af distribution og cirkulation for receptionen af billeder i en digital billedverden.

Johan Zimsen Kristiansen belyser i artiklen “Når en mands blik på en mands krop sættes fri” fotografen Niels Nedergaards fotografier med fokus på måden, han arbejder med sin homoseksualitet og selvfremstilling på. Kristiansen argumenterer for, at fotografierne kan betragtes som en vej til den homoseksuelle kunstners frigørelse og være med til at give et andet billede af tilværelsen end det eksisterende, overvejende heteroseksuelt anlagte perspektiv. Artiklen er samtidig et bidrag til at udfylde et overset og meget lidt beskrevet område i dansk fotografihistorie, og Kristiansen ønsker med artiklen at revidere synet på og lægge til den eksisterende danske kunst- og fotografihistorie.

Et andet overset perspektiv i fotografiets teoretisering og historie beskæftiger **Steffen Kloster Poulsen** sig med i artiklen “Når eksplosioner er kunst. Hatakeyama Naoyas idé om fotografer som latente kunstnere”. Heri argumenterer han for, at der i den store japanske tradition for fototidsskrifter og bøger ligger et hidtil overset potentiale for at nuancere de dominerende euroamerikanske teoretiske begreber og retninger. Han fremdrager den japanske fotograf Hatakeyama Naoyas idé om fotografiet som “latent” kunst som et eksempel på en tænkning i fotografiet, der kan give nye sociokulturelle perspektiver på den kunsthistoriske diskurs, på fotografiet som kunst og på, hvordan fotografi indgår i kunstinstitutionen.

Fotografiets institutionelle forankring er omdrejningspunktet for essayet “Fotografi på danske kunstmuseer”, hvor **Inger Ellekilde Bonde** bevæger sig i helikopterperspektiv over fotografiets repræsentation på danske kunstmuseer. På baggrund af samtaler med fem danske kunstmuseer samler hun op på, hvor fotografiet står i dag, godt 40 år efter at fotografiet begyndte at finde vej ind på kunstmuseerne i Danmark, og belyser den danske udvikling i internationalt perspektiv.

I essayet “At flippe linsen. Betragtninger fra en udstillingsproces” fletter **Johanne Løgstrup** sine betragtninger om en udstillings tilblivelse sammen med en præsentation af fotograf og filmskaber Steen Møller Rasmussens portrætter, som ifølge Løgstrup har været underbelyst både i akademisk og institutionel sammenhæng. Med udgangspunkt i Steen Møller Rasmussens portrætter af kunstnere og kulturpersonligheder fra 1980’erne og 1990’erne reflekterer hun over, hvordan portrætfotografiet kan give adgang til fortiden som en form for generationsbillede. Et udvalg af disse blev vist på udstillingen *Det var nu* (2023), som Løgstrup kuraterede på Heirloom i København.

Set fra en yngre generations synspunkt bliver spørgsmål om fotografiets vilkår og repræsentation i Danmark i dag taget op i interviewet “En tænkemaskine for fotografiet. Interview med Foto Studio”. I en samtale med Inger Ellekilde Bonde giver billedkunstnere og fotografer **Paula Duvå** og **Mads Holm** et både kritisk og håbefuldt perspektiv på fotografiets plads og potentiale i nutidens kunstneriske landskab. De fortæller om, hvorfor initiativer som deres egen platform *Foto Studio* er vigtige for at udvikle et miljø og et fællesskab på tværs af fotografiets mange og flerfoldige felter.

Med denne udgivelse ønsker vi at undersøge fotografiet som genstand for aktuel forskning. Men vi vil også gerne inkludere den undersøgende praksis med mediet, man finder blandt samtidskunstnere, da de giver andre perspektiver på “fotografiet nu” end nummerets essays og fagfællebedømte artikler. Bag forsidefotoet *Red Lips* (2016) står **Birk Thomassen**, som kombinerer en konceptuel og dokumentarisk tilgang i sin praksis, hvor kroppen, seksualitet og intimitet er gennemgående temaer. I **Fryd Frydendahls** *Naughty by Nature* fra serien *Oddly Satisfying* (2021-2022) [1] er internetfænomenet af samme navn genstand for en art kunstnerisk re-enactment i stillbilleder af den type situationer, der ofte vises i videoer på sociale medier. Kun en del svarende til en mobilskærm står skarpt i billedet, og på den måde kommenterer serien også vores møde med billeder på vores smartphones. Vi har serien med her i introduktionen, fordi den peger på flere af de emner, temanummeret tager op: fotografiets evne til at reflektere aktuelle tendenser, digitale platformes betydning for mediet og fotografiets taktilitet og sanselighed som objekt. **Kirstine Autzen** bidrager med to værker fra serien *In Tender Terrain* (2023), der med billeder af planter under nedbrydning frembragt i mørkekammeret undersøger temaer som forvitring og forandring. Det er en værkserie, hvor Autzen kombinerer organisk og syntetisk materiale og eksperimenterer med at blande digitale og analoge fotografiske processer. **Myne Søe-Pedersen** undersøger fotografiets formelle kvaliteter og oversættelsen fra den tredimensionelle genstand til det todimensionelle billede i serien *Scanned*

Glass Plates (2018). Serien refererer til glaspladenegativer, som blev brugt i fotografiets tidlige historie, og tematiserer på den måde selve fotografiets billeddannelse. Det har været vigtigt at inddrage kunstneriske bidrag i dette nummer og at invitere kunstnere, som i deres praksis reflekterer over det fotografiske medium, og hvad det kan som kunstnerisk udtryksform i dag. For selvom fotografiet i samtidskunsten er integreret i og indgår i et udvidet felt af praksisser, er det stadig frugtbart at være opmærksom på fotografiets selvstændige historie og egenskaber, som vi også citerede Geoffrey Batchen for at sige i begyndelsen af introduktionen. Den nysgerrighed på, hvad fotografiet kan, fodrer blandt andre kunstnerne repræsenteret i nummeret her.

NOTER

- 1 Se <https://artsandculturalstudies.ku.dk/research/focus/thinking-photography-today> (sidst tilgået 2. januar 2024).
- 2 Peter Larsens og Bent Fausings (red.) antologi *Visuel kommunikation 1-2* (1980) spillede en vigtig rolle i forhold til at introducere nogle af disse centrale tænkere i en dansk sammenhæng. Det samme kan siges om Jan-Erik Lundströms *Tankar om fotografi* (1993), som introducerede den dengang nye generation som Allan Sekula, Abigail Solomon-Godeau, John Tagg, W.J.T. Mitchell o.a. i Norden.

LITTERATUR

- Chernovik, Olena. 2020. "Negative Thinking. A History of the Photographic Negative as a Repressed Other. Conversation with Geoffrey Batchen". *Membrana*, vol. 5, no. 2, 106-110. <https://doi.org/10.47659/m9.106.int>
- Damsgård, Helle og Mette Sandbye. 1990. "Fotografi – et akademisk hittebarn?" *Universitetsavisen*, 17. maj 1990, 4. København: Københavns Universitet.
- Fausing, Bent og Peter Larsen (red.). 1980. *Visuel kommunikation 1-2*. Holte: Medusa.
- Lundström, Jan-Erik (red.). 1993. *Tankar om fotografi*. Stockholm: Alfabet.
- Mortensen, Mette. 1999. "Fotografiet er et fremmed sprog, alle tror, de kan tale: Interview med Peter Galassi, chefkurator for fotografi, MoMA". *Passepartout. Skrifter for Kunsthistorie*, vol. 7, 55-68.
- Sandbye, Mette (red.). 2004. *Dansk Fotografihistorie*. København: Gyldendal.



Økobevisst fotografi

Fremvekst av nye praksiser og tenkemåter

Parallelt med et økende antall utstillinger og prosjekter som knytter sammen kunst, natur og klima (Oulie og Øien 2023, 8) har søkelyset på det fotografiske mediets ulike roller og virkninger i forhold til den pågående klima- og naturkrisen fått større oppmerksomhet. Det kommer til syne i en lang rekke individuelle og kollektive fotobaserte praksiser, prosjekter og utstillinger som tematiserer natur og økologi. To nyere nordiske eksempler er utstillingene *In Bloom* og *Av natur*, som åpnet på henholdsvis Fotografiska i Stockholm og Preus museum i Horten i februar 2023. På Fotografiskas nettside presenteres *In Bloom* som en feiring av naturen “as a source of inspiration and energy and as a peaceful oasis” (Fotografiska 2023). Samtidig som den romantiske beskrivelsen stiller opp naturen som noe adskilt fra det menneskeskapte, kapitalistiske samfunnet, retter teksten oppmerksomheten mot det eksistensielle spørsmålet om naturen egentlig trenger menneskene. *Av natur* på Preus presenterer en annen tilnærming til tematikken, der en forutsetning er at menneskets inngrep i naturen gjør det umulig å snakke om natur som uberørt [1]. Grunnlagsspørsmålet til kuratorene er av fotografisk art: “Hvordan påvirker vår tids klima- og naturkrise den kamerabaserte kunstens forhold til sitt motiv?” (Oulie og Øien 2023, 6). Spørsmålet peker på den ene siden mot det fotografiske mediets bildeskapende egenskaper – evnen til å beskrive, gjengi og tolke natur som motiv – som en form for *nature picturing*, med referanse til det litteraturvitenskapelige sjangerbegrepet *nature writing* (på norsk oversatt til naturskrift eller naturskriving), som viser til en “særskilt type naturorientert tekst” (Furuset og Henning 2023, 21, 171–176). På den andre siden peker spørsmålet mot det relasjonelle og sosiomaterielle, forholdet mellom den kamerabaserte teknologien, materialene som inngår i den fotografiske prosessen, fotografen og motivet.

[2] Almudena Romero:
Fra *The Act of Producing*.
The Pigment Change, 2021.
Klorofyll print. ©Almudena
Romero



[1] Christine Hansen og Line Anda Dalmar: *Ørkennotater* (detalj fra installasjon i *Av natur*, Preus museum), 2023. C-print. Foto: Marthe T. Fjellestad.

Når vi ser nærmere på tendensen vi har valgt å kalle økobevisst fotografi, er nettopp det relasjonelle og det sosiomaterielle viktige stikkord. Motivert av ønsket om å endre både fotografiske metoder, teknikker og tenkemåter, vektlegges fotografi som en samskappingsprosess, situasjon eller performativ hendelse der både mennesker og mer-enn-mennesker inngår. Det handler i stor grad om å desentrere både fotografen og det menneskelige, og å innrømme teknologier og materialer som inngår i den fotografiske hendelsen, agens. Samtidig letes det etter måter å gjøre fotografi mer økovenlig eller bærekraftig på, særlig ved å redusere bruken av mineraler og giftig fotokjemi. De kollektive arbeidsformene, publikumsinvolveringen og i enkelte tilfeller også “real-world movement building” (Bishop 2022 (2012), VIII) er gjenkjennelige taktikker fra andre former for sosial praksis i skjæringspunktet mellom samtidskunst og aktivisme. Gjør-det-selv-tilnærmingen

i prosjektene knytter også an til bredere kulturelle tendenser der gjenbruk og bærekraft vektlegges (Murphy 2023). For eksempel promoterer tradisjonelle fototidsskrifter og utstyrsprodusenter gjenbruk av fotoutstyr, og både profesjonelle og amatører deler videoer som viser analoge og økovenlige teknikker for bildefremkalling uten avansert utstyr, i sosiale medier og på Youtube.

Viktige begreper innen økobevisst fotografi er samskaping, relasjoner, prosess, læring, aktivisme og *care*, som på norsk kan oversettes til “omsorg” eller “å ta hensyn til”. Et eksempel på denne tendensen er den kunstnerdrevne, britiskbaserte organisasjonen The Sustainable Darkroom, som drives av Hannah Fletcher (f. 1995), Edd Carr (f. 1992) og Alice Cazenave (f. 1990) og blant annet utforsker økovenlige mørkeromspraksiser. Ved å ta i bruk biologiske materialer

som jord, alger, tang, sopp og røtter og anvende fermenteringsprosesser ønsker kunstnerne å lede oppmerksomheten mot fotografi som noe prosessuelt, materielt og rotete. En fellesnevner for mange prosjekter som Sustainable Darkroom er at de i utstrakt grad deler metoder og teknikker gjennom opplæring og formidling via publikasjoner, workshops, symposier, gjestekunstnerordninger og lignende (Fletcher, Carr og Cazenave, “Manifesto”). Enkelte steder beskrives arbeidsformen også som aktivisme og deltagerne som aktivister (Sustainable Darkroom, “About”). Ofte skjer opplæring og formidling i forbindelse med feltarbeid, der sanking av biologisk materiale kan sies å være minst like viktig som de billedskapende delene av praksisene.

Selv om de økobevisste fotopraksisene i stor grad beveger seg bort fra en idé om fotografi som et fiksert bilde, er det estetiske uttrykket som produseres, med på å aksentuere fotografiets billedlige karakter gjennom en vektlegging av materialiteter, strukturer og overflater som samsvarer med det som fotograferes, det som kan kalles fotografiets subjekt. Den spansk-britiske kunstneren Almudena Romero (f. 1986) benytter seg for eksempel av kameraløst fotografi når hun i sine prosjekter aktiverer plantebiologiske prosesser som fotoperiodisitet, fotobleking og fotosyntese. Bestemorens hage, som hun omtaler som et forsknings- og produksjonssenter, var utgangspunkt for serien *The Act of Producing* (Romero, udatert). Romero identifiserte tretti hageplanter som ble samskapere i kunstprosjektet der hun bleket klorofyllpigmentene på utvalgte blader med sollys. Slik trådte bilder av kunstnerens hender frem og blandet seg med bladenes strukturer [2]: “Each leaf’s unique chemistry renders a print with different tonalities and contrast, making the hands pictured on the leaf sometimes more visible and other times more imperceptible, as such is the often-invisible feminine labour that goes into growing families and gardens” (Romero, udatert).

Til sammen utgjør økobevisst fotografi et nytt felt som omfatter forskjellige former for praktisk utøvelse, estetiske uttrykk og utstillingspraksiser. Med denne artikkelen vil vi, gjennom konkrete eksempler, gjøre en første analyse av økobevisst fotografi sett i lys av tenkemåtene som har vært med på å inspirere disse mangefasetterte praksisene, og som utvikler seg parallelt med dem. Vi er interessert både i utøvelsesaspektet, i det formalestetiske og på hvilken måte økobevisst fotografi synliggjøres i etablerte institusjoner og visningssteder for fotografi. Vi undrer oss over hvilke implikasjoner økobevisst fotografi har eller til og med bør ha for måtene kunstnere, forskere og kuratorer tilnærmer seg fotografi på mer generelt. Hva må institusjoner som arbeider med fotografi, ta hensyn til når de forholder seg til økobevisste praksiser og bilder og tenkningen denne formen for fotografi avstedkommer?

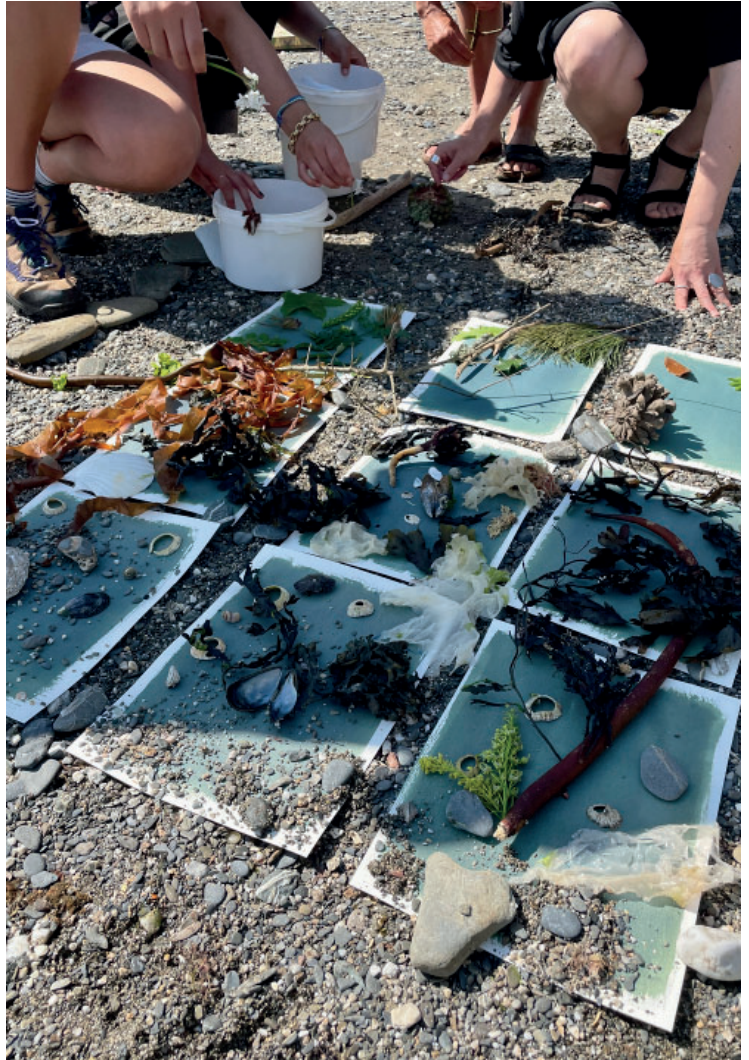
Kollektiviteten, samskaping og prosess

En fellesnevner for mange utøvere av økobevist fotografi er at de deltar i kollektiver og har kollektivitet som et ideal. To britiske organisasjoner i et stadig voksende felt er Eco-Darkroom ShutterPod, startet i 2012 av den Cornwall-baserte fotografen Josie Purcell (f. 1969),¹ og tidligere nevnte Sustainable Darkroom, som oppsto som en forskergruppe under London Alternative Photography Collective (LAPC), stiftet i 2013 av kunstneren Melanie King (f. 1988). Mens LAPC vektlegger kreativ bruk av analoge, fotografiske prosesser, ofte i samtidskunsten (London Alternative Photography Collective, udatert), var det ønsket om spesifikt å vektlegge økovennlige mørkeromspraksiser som gjorde at Sustainable Darkroom løsrev seg fra LAPC i 2021.² På en nylig konferanse fremhevet Alice Cazenave nettopp det sosiale aspektet ved det hun kaller *photography as ecology*: “We want to inspire artists to learn about constructively changing their practices, reduce impact, and create communities” (Cazenave 2023). På samme måte har Eco-Darkroom ShutterPod lagt vekt på å formidle kunnskap om alternative prosesser som cyanotypi, antotypi og andre kjemikaliefrie prosesser gjennom praktiske workshops.³ Vekten er ofte på lokale forhold og et lokalt publikum, men initiativ som Josie Purcells podkast *Photopocene* (2021–) når bredt ut, og enkelte kurs holdes digitalt for et internasjonalt publikum. For både Eco-Darkroom ShutterPod og Sustainable Darkroom er praktiske og kollektive arrangementer bærebjelker: residenser, sankeekspedisjoner, workshops, kurs og andre sosiale hendelser vektlegges i egenomtaler, markedsføringsmaterieil og teoretiske diskusjoner [3]. Den individuelle fotografen og de fotografiske bildene synes å være av underordnet betydning. Noen visuelle teknikker, metoder og motiver skiller seg imidlertid ut om man ser nærmere på organisasjonenes profiler i sosiale medier: kameraløst fotografi med røtter i 1800-tallets fotografiske eksperimenter; nærbilder av blomster, alger og andre vekster, ofte fremkalt i kjemi fremstilt av de samme vekstene som anvendes i de analoge prosessene; og landskapsfotografi.

Flere av medlemmene eller deltagerne i de ulike kollektivene har også individuelle praksiser, basert på de samme eller lignende metodologiske tilnærmingene til fotografi. Et eksempel er Sustainable Darkrooms allerede nevnte Cazenave, som gjennom kamera- og *pinhole*-fotografier av landskap og vekster i Silver City i Nevada setter et kritisk søkelys på 1800-tallets storskalautvinning av sølv for fotoindustrien. Cazenave bruker organisk kjemi utvunnet fra lokale vekster fra områder som fortsatt preges av gruveindustriens forurensning (Cazenave 2023) [4]. Selv om de bunner i beslektede ideer, er Cazenave klar på at det er forskjeller på hennes individuelle praksis og det kollektive arbeidet hun gjør som

en del av Sustainable Darkroom. Et eksempel på det siste er utstillingen *Climate & Art – Alternative Approaches*, som åpnet på museet Chappe i Ekenäs i Finland i april 2023. Her inviterte kurator Pia Hovi Sustainable Darkroom, representert ved Fletcher, Cazenave og finske Noora Sandgren (f. 1977), til å gjennomføre en multimedial rominstallasjon. Det kollektive og prosessuelle arbeidet fant sted i forkant av utstillingen, som besto av blant annet *pinhole*-fotografier fiksert i lokalt høstet sjøsalt og en risoprintet håndbok for bærekraftig fotografi.

Som Sandgrens deltagelse i prosjektet er et eksempel på, vokser interessen for økobevisst fotografi i Norden. Her er det flere individuelle enn kollektive praksiser å finne, selv om enkeltkunstnere også her har fokus på samskaping i sine prosjekter, både med andre mennesker som med dyrkere og -sankere, og med organiske substanser og organismer som aktører i eksponering, fremkalling og fiksering av bilder. Kunstnerne Silvia De Giorgi (f. 1992) og Sirja Moberg (f. 1989), basert i henholdsvis Oslo og Helsinki, har utforsket natur og miljø gjennom residenser i det nordiske mørkeromssamarbeidet Nordic Analog Network. Under sitt opphold ved Mörk Darkroom i Helsinki skapte De Giorgi bilder som dokumenterer spor av smeltende sjøis og organisk materiale fra smeltevann (Nordic Analog Network, udatert). Ved CYAN studio i Oslo utforsket Moberg jord som konsept og bildeskapende agent. For begge er resultatet av arbeidet abstrakte fotogrammer, kromatografier og lumen preget av organiske former og farger.⁴ Et annet eksempel er den Tromsø-baserte fotografen Lena Gudd (f. 1986), som utforsker fremkallingsprosesser gjennom å fermentere eksponert film. Hun



[3] Fra en cyanotypiworkshop i Fjæra, holdt av Josie Purcell for Blue Your Minds, et aktivitetsprogram ved Falmouth University for studenters psykiske helse. Foto: Josie Purcell, 2023.

benytter en stedsspesifikk metodikk der fermenteringsbasen hun tar i bruk, er basert på botanisk materiale fra steder og miljøer som også er subjekter for hennes fotografier, som landskap, nærbilder fra miljøer eller portretter av dyr og mennesker. Et eksempel er en serie fotografier som viser Gudds fiskernabo Kurt og fangsten hans i form av tørrfisk og tilberedt bacalao. Gudd har tatt noen av fotografiene med mobil, andre med analogt kamera; filmen plasserte hun i sin egen kompost for at bakterier kunne “feast upon it” på samme måte som bakterier i fermenteringsprosessen er med på å preservere torsk som omdannes til tørrfisk (Gudd) [5].

Mens økobevisst fotografi som fotografiske objekter og bilder etter hvert har fått plass både på større institusjoner og mindre visningssteder, er praksisenes relasjonelle og sosiomaterielle aspekter så langt lite utforsket i utstillings- og formidlingssammenhenger. For eksempel var franske Léa Habourdin (f. 1985) og Suzette Bousema (f. 1995) fra Nederland blant hovedutstillerne i *RAW Photo Triennale* (2023) i Worpswede i Nederland. Habourdins landskapsfotografier er preget ved hjelp av lyssensitivt klorofyll som blekes ved lyspåvirkning. Publikum kunne selv bestemme om de ville åpne et titteskap for å se verket *Senescent Image*, som for hver visning og eksponering bleknet ytterligere [6]. Bousemas verk inkluderte på sin side både tradisjonelle fotografier av sedimentprøver hentet fra “døde soner” i Middelhavet og Svartehavet og en algeinstallasjon, hengt som et lysfilter mot et av visningsstedets vinduer. *The Henie Onstad Triennial for Photography and New Media* (2023) på Høvikodden utenfor Oslo viste kameraløst fotografi av

[4] Alice Cazenave: Fra *Disturbed Ecologies: Pinyon Pine Trees*, ca. 2022. Pinhole-fotografi fremkalt med kurvplante (rabbitbrush). Foto: Alice Cazenave.



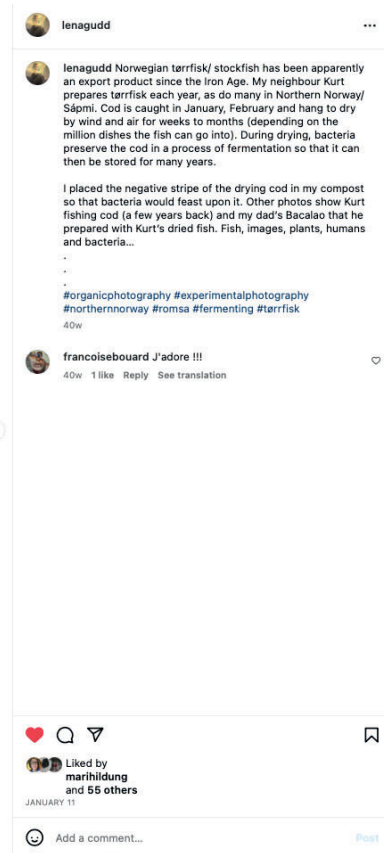
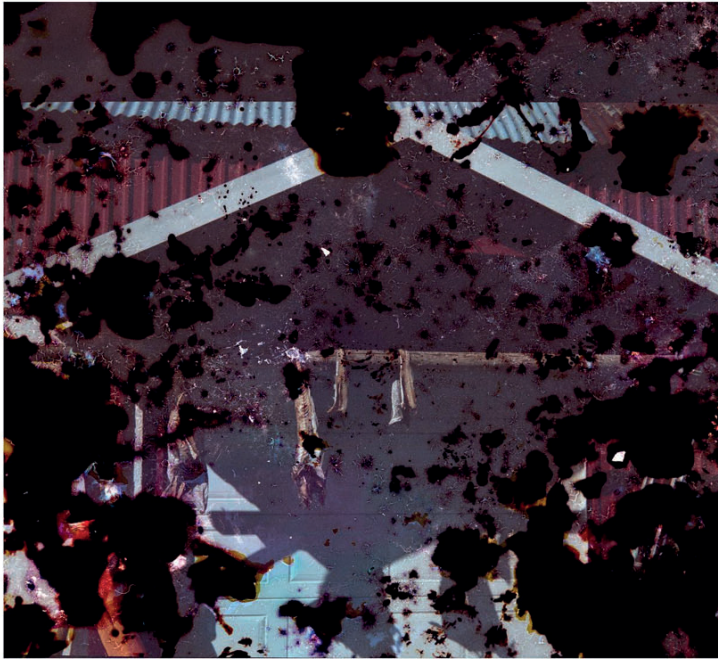
estiske Kristina Öllek (f. 1989) og georgisk-amerikanske Ketuta Alexi-Meskhishvili (f. 1979). Som Bousema er Öllek interessert i livet under havoverflaten. Fotografiene hennes er skapt ved hjelp av selvdyrket sjøsalt, cyanobakterier, silikon, kjetting og andre materialer som danner lag, eller sedimenter, på en base av pigmentprint i verk med titler som *Surface Accumulation no. 1* og *Filtering with Cyanobacteria*. Alexi-Meskhishvili benytter imidlertid kameraløst fotografi for å

avbilde forurensende plastposer funnet i naturen i fødelandet Georgia. Flere av bildene er trykket i stort format på bomull, et naturmateriale som fremstilles med betydelige økologiske konsekvenser.

For alle de nevnte kunstnerne er det et fellestrekk at bildene deres både har det som fremstår som et velkjent fotografisk uttrykk, og at de presenteres i formater som er tradisjonelle for museer og gallerier: installert som innrammede 2D-objekter eller skulpturer i gallerirom som gjerne er innrettet som hvite kuber. De organiske, ukontrollerbare og rotete skaperprosessene som ligger bak arbeidene, synliggjøres kun gjennom skriftlig kontekstualisering. Det samme gjelder samskapingen med biologiske aktører og samarbeidet med vitenskapsfolk og andre menneskelige aktører, som er en hovedtilnærming særlig for Bousema. Dette betyr ikke at samskaping og prosess aldri er del av den institusjonelle formidlingen. For eksempel har The Photographers' Gallery i London organisert en rekke digitale foredrag og workshops i samarbeid med blant annet Sustainable Darkroom. Under headingen *Green Hacks* tilrettela galleriet for at deltagere kunne lære om alt fra algefremkalling til alternativ kameraprogramvare (The Photographers' Gallery 2021). Lignende workshops gjennomføres hvert år under fotofestivalen Photoworks i Brighton, og internasjonalt holder stadig flere mindre museer og gallerier kurs i cyanotypi og planteprinteteknikker.⁵ Mørkeromskollektivet CYAN i Oslo gjennomfører i likhet med LAPC i England og Penumbra Foundation i USA kurs og workshops som setter søkelys på økobevisste fotopraksiser. Felles for alle disse initiativene er at de er tidsavgrensede arrangementer, der oppmerksomheten – i motsetning til i de tidligere nevnte utstillingene – er på læring og samskaping, og ikke på fotografiet som et endelig resultat eller verk.

Landskapsfotografi, botaniske fotopraksiser og modernistiske naturstudier

I katalogen til utstillingen *Av natur* identifiserer fotograf og fotohistoriker Christine Hansen en sammenheng mellom norsk samtidsfotografi som tematiserer natur og økologi, og en nasjonal landskapsfotografitradisjon. Videre viser hun til en gruppe fotografer, deriblant Siggen Stinessen (f. 1942), som på 1980-tallet viste en interesse for “det mer ordinære og ofte utbygde landskapet”, i kontrast til “det mer spektakulære turistlandskapet en ofte forbinder med Norge” (Hansen 2023, 18). De norske fotografenes inspirasjon var blant annet *New Topographics*, som viser til både en spesifikk utstilling og en gruppe amerikanske fotografer som rettet oppmerksomheten mot landskapet i forsteder, trailerparker og industriarkitektur i et villet objektivt og “nøytralt” bildespråk (Giblett og Tolonen 2012, 156).



[5] Skjermdump fra Lena Gudds Instagram-konto @lenagudd. Bildet viser torsk som tørker, og teksten handler om tørrfisk og filmfermentering. Foto: Lena Gudd, 2023.

Selv om nytopografene var opptatt av utbygde landskap, hevder Hansen at deres arbeid først og fremst må forstås som en reaksjon på eller et ønske om å fornye en fotografisk landskapstradisjon med røtter i romantikkens idé om uberørt natur, og dens kritikk av modernitetens fremvekst. Miljøtematikk forekommer sjelden direkte i nytopografenes prosjekter. Grunnen til at Hansen likevel mener de er relevante i dag, er at de rettet oppmerksomhet mot “naturtap og miljøproblemer” ved å gjøre landskap formet av mennesker, urbaniserte områder og omfattende utbygginger til motiv for sine fotografier (Hansen 2023, 19). En beslektet tendens er refotografering, en type landskapsfotografi som har gjort seg gjeldende i en amerikansk og nordisk kontekst. Her tar fotografer, ofte med et uttalt engasjement for natur og klimaendringer, utgangspunkt i landskapsfotografier fra 1800-tallet og fremover og refotograferer de samme stedene fra det opprinnelige ståstedet. Slik synliggjøres endringer i landskapet over tid, for eksempel i vegetasjon, veikonstruksjoner, arkitektur og annen infrastruktur (Martinsson 2015). Målsettingen er ofte at dokumentasjonen skal ha nytteverdi i debatter om temaer

som byplanlegging og klimaforskning. Sammen med bruken av eldre kildemateriale i form av oversiktsbilder gjør dette at refotografi gjerne resulterer i vide landskapsutsnitt, selv om spesifikke enkeltlokasjoner vektlegges.⁶

Selv om økobevisst fotografi i en større kontekst kan ses i sammenheng med både strømninger som nytopografi og refotografering fordi motivene vektlegger sammenvevingen mellom natur og kultur, er det en tydelig forskjell mellom avstandsperspektivet i landskapsfotografitradisjonen og den nærheten til naturkultur økobevisst fotografi fostrer (Hedin og Gremaud 2018, 8). Vi mener derfor at en mer relevant sammenligning kan være botaniske fotopraksiser og modernistiske naturstudier. Økolog og fotohistoriker Damian Hughes (2022) peker nettopp på sammenhengen mellom tendensen han kaller *picturing ecology*, og historiske museale og sosiale (inn)samlingspraksiser av biologiske artsprøver, eller *specimen*, av planter og dyr. I andre halvdel av 1800-tallet utvidet naturforskere og økologer sine praksiser fra å samle og dele fysiske biologiske prøver til å utveksle fotografier (Hughes 2022). En som bidro til denne utvekslingspraksisen, var den britiske botanikeren Anna Atkins (1799–1871), som fra 1843 ga ut flerbindsverket *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*, verdens første fotografisk illustrerte publikasjon. Boken inneholder over fire hundre kameraløse bilder, cyanotypier, som Atkins selv kopierte. Verket er både en visuell dokumentasjon av alger i Storbritannia og en utforskning av det fotografiske mediet og dets muligheter til å bidra til botanikken. I senere år har flere pekt på de (post)moderne bildekvalitetene i dette tidlige fotografiske arbeidet (Moutafis 2021, 22), som for eksempel kan minne om tyske Karl Blossfeldts (1865–1932) fotobok *Urformen der Kunst* fra 1928, som viser svart-hvite detaljbilder av planter og blomster. Både konseptuelt og visuelt gir hans arbeid et frempek mot dagens økobevisste fotografi. Heller enn å lete etter “perfekte” eksemplarer valgte Blossfeldt gjerne å fotografere planter som ble sett på som ugress. Plantene hentet han fra urbane miljøer, som for eksempel grøftekanter og områder ved toglinjer. Hans idé var å skape sannferdige og detaljerte avbildninger, og på samme måte som Atkins ønsket han å formidle det partikulære ved enkeltvekster.

Amerikaneren Edward Weston (1886–1958) er også relevant å trekke frem. Hans interesse for å fotografere frukt og grønnsaker sprang først og fremst ut av et modernistisk motivert ønske om å utforske form, men som Atkins og Blossfeldt vektlegger også hans fotografier det partikulære ved de fotografiske subjektene heller enn vekstenes generiske egenskaper. Atkins’ rudimentære cyanotypier og Westons omhyggelig arrangerte og lyssatte fotografier handler begge om å fange vekstenes essens. Mange av de økobevisste fotografene kan på lignende vis sies å imøtekomme plantenes og organismenes vesen, ofte helt konkret gjennom å

benytte seg av deres iboende virkestoffer og egenskaper i samskapingsprosessen.

Nye tanker om fotografi

Motiv- og formmessig er det umiddelbart lett å se en parallell mellom tidlig botanisk, modernistisk og økobevisst fotografi. På samme måte som disse praksisene retter økobevisst fotografi blikket mot botanikkens livsverden og tar i bruk fotografi både med og uten kamera samt analoge teknikker som fremhever individualitet, materialitet, struktur og overflate heller enn form. Søkelyset på sammenveving mellom natur og kultur gir også gjenklang i disse praksisene. Økobevisst fotografi fordrer likevel en etisk innstilling til fotografi som er ny. Den handler både om fotografenes vektlegging av miljøproblematikk og økovennlige teknikker og metoder, og om hvordan de tilrettelegger for sosial samhandling og medskapning. Bevissthet om det mer-enn-menneskeliges skapingspotensial er i kjernen av denne formen for fotografi. Det krever stor åpenhet overfor både prosess og resultat.

Overordnet spiller posthumanistisk tenkning inn, både på måten økobevisst fotografi gjøres på, og på ideene som ligger til grunn for det som gjøres. I den forbindelse er antropocen et begrep vi ikke kommer utenom. Den geologiske epokebetegnelsen har hatt stor betydning for en nyere kritikk av naturbegrepet. Antropocen viser til at den menneskelige innvirkningen på jorden er så gjennomgripende at den har fått konsekvenser for jordens geologi blant annet i form av forurensing, økt arealbruk, klimaendringer, redusert biologisk mangfold, endringer i det geokjemiske kretsløpet for fosfor og nitrogen og surhetsnivået i havet (Hofstad og Delsett 2022). Begrepet har vært omdiskutert, blant annet fordi det selvmotsigende setter mennesket i sentrum. Likevel argumenterer kunsthistoriker Heather Davis og filosof Etienne Turpin i *Art in the Anthropocene* (2015, 6–7) for at antropocen som begrep får oss til å forestille oss mennesket på nytt gjennom å se ting i et biologisk og geologisk perspektiv. Fordi vi i det som beskrives som den antropocene tidsalder, kan merke på kroppen at vi lever i en giftig verden, mener de at kunsten med sin vektlegging





av det sanselige på en særlig måte egner seg til å føle gjennom og tenke med antropocen (Davis og Turpin 2015, 3–4). Mediefilosof Joanna Zylinska er på lignende vis opptatt av at forutsetningene for fotografi endrer seg over tid. Hun peker på at lyset forandrer seg i den antropocene tidsalder, og dermed også tingenes mulighet til å reflektere lyset og skape fotografiske bilder (Zylinska 2017).

Økobevisst fotografi kan ses i relasjon til de diskusjonene antropocenbegrepet har brakt frem, særlig økologitenkningen, som ikke skiller eller ønsker å skape hierarkier mellom menneskelige aktører og det mer-enn-menneskelige, enten det gjelder biologisk materiale, dyr/levende vesener eller ting/teknologi (Zylinska 2017; Puig de la Bellacasa 2017; Haraway 2016). Vektleggingen av samskaping, det vitenskapsteoretiker Donna Haraway (2016, 58–98) viser

til når hun tar i bruk det naturvitenskapelige begrepet *symptosis*, er vesentlig. Haraway fremhever (2016, 58) at ingenting gjør seg selv, men at alt er et resultat av samskappingsprosesser. Hun oppfordrer i den forbindelse til å utvikle samskaping som en metode for å skape nye bærekraftige verdener, det hun beskriver som “making-with”, “worlding with” og “in company”. En performativ og utvidet forståelse av fotografi som noe som gjøres også uavhengig av en menneskelig tidsdimensjon, får i denne sammenhengen gjennomslagskraft (Zylinska 2017).

Når det gjelder fototeoretiske perspektiver, har det materielle fokuset til antropolog Elizabeth Edwards og fotohistoriker Janice Hart (2004) vært instrumentelt for å flytte oppmerksomhet bort fra fotografiets billedskapende egenskaper og diskusjonen om representasjon. Den materielle vendingens vektlegging av fotografi som noe prosessuelt og performativt har sammen med det Bruno Latour-inspirerte aktør- og nettverksperspektivet åpnet for en desentrering av fotografen og menneskelige aktører. I oversiktsartikkelen “Objects of Affect: Photography Beyond the Image” tydeliggjør Edwards sitt syn når hun skriver at “photographs cannot be understood through visual content alone but through an embodied engagement with an affective object world, which is both constitutive of and constituted through social relations” (2012, 221).

[6] Léa Habourdin:
Senescent Image (detalj fra
installasjon i RAW Photo
Triennale, 2023), 2022. Antotypi.
Foto: Marthe T. Fjellestad, 2023.

Zylinska (2017) har tatt denne tenkningen videre og utvider det fotografiske til også å omfatte prosesser forut for og etter menneskets eksistens – for eksempel ser hun på fossiler som fotografiske. Zylinska er opptatt av at fotografi fungerer som en livsformende kraft bestående av menneskelig og mer-enn-menneskelig agens og visjon. Hun motsetter seg slik et konvensjonelt syn som setter mennesket opp mot maskinen, samtidig som hun forsøker å finne et alternativ til menneskesentrerte fototeoretiske diskurser som vektlegger enten mediets evolusjon og fotografiets estetikk eller fotografiets sosiale dimensjon. Som del av dette forsøket formulerer Zylinska en økologisk modell for en fotografisk persepsjon som er kroppsliggjort, sammenfiltret og oppslukende, og som muliggjør sameksistens mellom de ulike aktørene som inngår i persepsjonsprosessen. Denne modellen gir løfter om en etisk og ansvarliggjort persepsjonspolitik som er gjenkjennelig fra perspektiver innenfor økobevisst fotografi. Selv om Zylinska ikke anvender *care*-begrepet direkte, kan hennes tenkning relateres til begrepet, slik vitenskapsteoretiker Maria Puig de la Bellacasa tar det i bruk i *Matters of Care* (2017). Med utgangspunkt i Joan C. Trontos (1993) diskusjon om begrepet definerer hun *care* som “everything *that we do* to maintain, continue and repair ‘our world’ so that we can live in it as well as possible” (Puig de la Bellacasa 2017, 3). For å være i stand til å ta et etisk ansvar for den verden vi lever i, må vi forbinde oss til hverandre – både til andre mennesker, til levende skapninger, materialer og stedene og miljøene vi er en del av, og som er en del av oss, argumenterer hun. Det er snakk om en “politics of care” (Puig de la Bellacasa 2017, 4) som ikke bare fordrer en moralsk innstilling, men som kan omsettes i praksiser og handlemåter og har materielle og emosjonelle konsekvenser (2017, 4).

Ny bevissthet om eierskap og kontroll

Fra 2010-tallet har *care*-begrepet ifølge kunsthistoriker Claire Bishop (2022 (2012)) blitt et omdreiningspunkt for mange ulike praksiser knyttet til samtidskunstfeltet, praksiser som med en samlebetegnelse kan karakteriseres som sosiale. Selv om eksemplene vi har løftet frem, utgår fra en fotoinstitusjonell diskurs og formmessig insisterer på en mediespesifikk tilknytning, kan det relasjonelle elementet og ønsket om å legge til rette for mer-enn-menneskelig medskapning ses i relasjon til denne tendensen. Estetiske praksiser som tar utgangspunkt i en form for omsorgspolitik, kjennetegnes ifølge Bishop av langsomhet og en humanistisk innstilling. Det handler om “taking time to nurture, to look after, to take notice, to be alongside (rather than looking at), to attend and to reclaim” (Bishop 2022 (2012), XVI). Også økobevisst fotografi fostrer en slik estetikk, som vektlegger en aktiv, lyttende holdning, gir rom for tidkrevende

prosesser og baserer seg på kollektivitet og samskaping. Samtidig er det åpenbart et skille mellom den mer endelige verkskarakteren til de fleste arbeidene som vi har beskrevet i artikkelen, og det performative perspektivet på fotografi som først og fremst kommer til syne i arbeidenes bakgrunnskontekster og gjennom utøvelsen av økobevisst fotografi på digitale plattformer og i ulike arrangementer.

Fordi de utstilte arbeidenes motiver og deres formalestetiske presentasjonsformer kan ses i sammenheng med landskapsfotografi, botaniske fotopraksiser og modernistiske naturstudier, kan det være vanskelig for fotoinstitusjonen å ta inn over seg betydningen det prosessuelle og relasjonelle har for økobevisst fotografi og de tenkemåtene som ligger til grunn for og iverksettes av denne tendensen – der fotografi oppfattes som noe temporært, forgjengelig og transformativt. Følgen kan være at det fotografiske feltet som prosjektene opererer innenfor, tilsiktet eller utilsiktet begrenser mulighetene til å inkorporere prosessuelle og relasjonelle aspekter i de utstilte prosjektene.

Det bredere samtidskunstfeltet har fra 1960-tallet på lignende vis vært utfordret av tidsbasert kunst som performance, aktivistiske strategier og sosiale praksiser (se for eksempel Laurensen og van Saaze 2014). Men i motsetning til andre deler av samtidskunstfeltet, som i større grad har omfavnet tidsbasert kunst og multimediale praksiser (Rorimer 2004), har det fotografiske feltet inntil nylig hatt en mye sterkere kobling til ett format: det todimensjonale fotografiske bildet. Det kreves dermed et sprang for fotoinstitusjonene når de skal møte det økobevisste fotografiets performativitet og mangefasetterte estetikk. En av fotografene vi har intervjuet,⁷ uttrykker helt konkret frustrasjon over det som oppleves som en institusjonell motvilje mot å “take the leap” for å inkludere kollektivitet, samskaping og prosess i utstillinger (personlig kommunikasjon med kunstner 2023).

Også Zylinska (2010) har stilt spørsmål ved rigiditeten til museenes og arkivenes forvaltningspraksiser, med tanke på den digitale fotografiske kulturens konstante flyt. Begrepet “postinternett” kan i denne sammenhengen være relevant som en samfunnstilstand muliggjort av internett, der internett tas for gitt og er infiltrert i nesten all form for samfunnsutfoldelse, inkludert kunsten (Jonvik et al. 2020, 19–20). I de økobevisste fotopraksisene kommer dette tydelig til uttrykk gjennom kunstnernes utstrakte bruk av sosiale medier og Youtube som plattformer for deling, læring og debatt. Selv om Zylinska først og fremst er opptatt av museers og arkivers forvaltningspraksiser, vil vi argumentere for at det har noe for seg å spørre om strukturene til institusjoner som arbeider med og forsker på fotografi, er tilstrekkelig fleksible til å utforske dynamiske utstillings-, samlings-, formidlings- og forskningspraksiser som ivaretar det kollek-

tive, samskapende og prosessuelle aspektet ved økobevisst fotografi. Det avføder spørsmålet: Hvordan kan institusjoner, kuratorer, konservatorer og forskere ta inn over seg teknologiske og praksisbaserte endringer og performative ideer om fotografi og skape “a safe space for exploring the liquidity of [photographic] culture without drowning in its fast moving waters” (Zylinska 2010, 150)?

Når det gjelder forskning på økobevisst fotografi, mener vi en vei å gå kan være å ta i bruk metoder som tradisjonelt har vært knyttet til samfunnsfagene, som observasjon, deltagelse og intervjuer og uformelle samtaler, slik kunsthistoriker Fiona Siegenthaler (2013, 749) har argumentert for er en nødvendighet når det prosessuelle og det relasjonelle blir en viktig del av kunstfeltets praksiser, og dermed betinger deres estetikk (739). Selv om vi tror en utvidelse av den metodiske verktøykassen til kunsthistorikere, medievitere og fotoforskere kan bidra til å forstå kompleksiteten i de økobevisste fotopraksisene, er det nødvendig å påpeke at disse kun kan anvendes som et tillegg til kjente metoder fra de ovennevnte disiplinene som gjør at vi kan få øye på de formale, de materielle og de teknologiske sidene ved fotografi. Disse tilgangene er særlig verdifulle fordi de bidrar til at vi ikke mister den estetiske helheten av syne, og kan opprettholde en kritisk innstilling til former for fotografi som tar i bruk det sosiale som materiale. Her lar vi oss inspirere av Claire Bishops velkjente kritikk av sosiale praksiser (2004; 2006; 2022 (2012)). Hennes poeng er at kunstprosjekter som legger vekt på det relasjonelle, gjør seg uangriplige for kritikk fordi de inntar en etisk-politisk posisjon der sosiale praksiser *per se* forstås som gode fordi de antas å skape relasjoner som fremmer dialog og dermed er demokratifremmende. Denne tattforbigtheten vil Bishop bort fra når hun argumenterer for at det estetiske aspektet ved ethvert kunstprosjekt, uavhengig av hvilken form det tar, må bedømmes ut fra sin kontekst. Basert på hennes argumentasjon vil det gi mening å rette oppmerksomhet mot samskapingsperspektivene i de økobevisste praksisene, som vi mener utgjør en form for etisk-politisk posisjonering (jamfør diskusjonen om omsorgspolitikken ovenfor). Hva legger de enkelte prosjektene i samskaping? Hvordan foregår samskapingsprosessene, og hvordan speiles samskapingen i prosjektenes estetikk? Dette er kritiske spørsmål det er nødvendig å stille.

I artikkelen har vi beskrevet noen nye praksiser og tenkemåter for å få oversikt over det vi oppfatter som en ny tendens i fotofeltet, det vi benevner som økobevisst fotografi. Selv om vi ikke går i dybden når det gjelder de enkelte praksisene, viser gjennomgangen at økobevisst fotografi kaller på en gjentenkning av fotografi som kan ha betydning for hvordan kuratorer, forskere og institusjoner tilnærmer seg denne formen for fotografiske praksiser. Kunsthistorikerne Pip Laurenson og Vivian van Saaze viser i en artikkel om det å samle performance-

basert kunst at det ikke er kunstformens immaterielle kvalitet som er den største utfordringen for museer. Utfordringen er snarere at performancekunst fordrer en aktiv og engasjert forvaltning som er avhengig av ressurser og strukturer utenfor museenes vegger. De skriver:

What, for example, does it mean for a museum to depend on external memory holders to be able to re-execute a work from its own collection? How does the museum navigate the reality of this expanded notion of (distributed) responsibility? (Laurenson og van Saaze 2014, 39)

Den formen for spørsmål som Laurenson og van Saaze stiller seg, er viktige å ta med inn i fremtidige diskusjoner om økobevisst fotografi. Å skape i samhandling med mer-enn-menneskelige aktører krever ikke bare en ny bevissthet om eierskap, det utfordrer også behovet for kontroll.

ABSTRACT

Current practices of eco-conscious photography, informed by the ongoing climate crisis and post-humanist theory, share characteristics such as collectivity, co-creation, and process orientation. By way of examples from the UK and the Nordic region, we investigate how these aspects are made (in)visible within the framework of photographic institutions: artist-led organizations, photographic festivals, exhibitions, and museums. We ask what implications can, or even should, eco-conscious photography have for the ways researchers, curators and institutions think about and engage with photography, both as an image and a practice.

NOTER

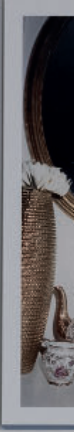
- 1 Sammen med en venn startet Purcell en forløper til dagens Eco-Darkroom ShutterPod i 2011 (Josie Purcell, personlig kommunikasjon, 10. oktober 2023). Se også Josie Purcell, udatert, "Eco-darkroom shutterpod", <https://www.josiepurcellphotography.com/shutterpod> (sist sett 19. juni 2023).
- 2 Se <https://sustainabledarkroom.com/pages/about.html> (sist sett 30. juni 2023). Serveren til denne nettsiden er drevet av solceller installert i en hage i Devon i England. En eventuell feilmelding kommer av dårlig vær; prøv da igjen senere.
- 3 Mange økobevisste fotografiske prosesser har sitt grunnlag i tidlige analoge prosesser, som cyanotypi, der kjemibestrøket papir utsettes for lyspåvirkning som gjør at objekter plassert på papiret avtegnes som bilder. Antotypi er en lignende prosess med kjemi utvunnet fra plantejuice, fruktskall eller blomsterpigment. Andre teknikker er for eksempel klorofyllfotografi, der bildet avtegnes i plantens klorofyll, som i tidligere nevnte Almudena Romeros praksis.
- 4 Fotogram- eller lumenbilder skal ikke fremkalles, bare fikseres. Kromatografier er basert på en separeringsprosess, og i økobevisst fotografi brukes gjerne jord som basis for prosessen. For en enkel forklaring på alternative og/eller økobevisste fotografiske prosesser, se Hannah Fletcher, 2019 og Alternative Photography, udatert.

- 5 Se for eksempel Hauser & Wirth, <https://www.hauserwirth.com/events/41554-family-garden-workshop-from-garden-picks-to-eco-print/> og Museum of Gloucester, <https://www.museumofgloucester.co.uk/events/cyanotype-workshop-200523> i England og Nordværk, <https://www.nordvaerk.com/workshops/cyanotypi> og Astrup Fearnley Museet, <https://www.afmuseet.no/arrangementer/utendørs-cyanotype-workshop-for-barn/> i en nordisk kontekst.
- 6 I en nordisk kontekst har for eksempel kysten av Grønland (Statens Naturhistoriske Museum 2013), Svalbard (Martinsson 2015) og utvalgte steder på Fastlands-Norge (Puschmann, Dramstad og Hoel 2006) blitt refotografert.
- 7 Sitatet kommer fra en samtale med en fotograf som peker på det skjeve maktforholdet mellom institusjon og individuelle kunstnere, og som derfor vil uttale seg anonymt (personlig kommunikasjon).

LITTERATUR

- Alternative Photography. Udatert. "Gallery by Process". <https://www.alternativephotography.com/gallery/gallery-by-process/> (sist sett 13. august 2023).
- Bishop, Claire. 2004. "Antagonism and Relational Aesthetics". *October* 110: 51–79. <https://doi.org/10.1162/0162287042379810>
- Bishop, Claire. 2006. "The Social Turn: Collaboration and Its Discontents". *Artforum* 44, nr. 6. <https://www.artforum.com/features/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-173361/> (sist sett 1. januar 2023).
- Bishop, Claire. 2022 (2012). *Artificial Hells*. London / New York: Verso.
- Cazenave, Alice. "Legacies of Photographic Silver". Innlegg på konferansen *Photography in its Environment*, De Montfort University, Leicester, UK, 12. juni 2023.
- Davis, Heather og Etienne Turpin. 2015. *Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. London: Open Humanities Press. https://doi.org/10.26530/OAPEN_560010
- Edwards, Elizabeth. 2012. "Objects of Affect. Photography Beyond the Image". *Annual Review of Anthropology* 41: 221–234. DOI: <https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-092611-145708>
- Edwards, Elizabeth og Janice Hart. 2004. *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203506493>
- Fletcher, Hannah. 2019. "Cameraless & Alternative Photographic Workshops". <https://www.hannahfletcher.com/wp-content/uploads/2019/01/Cameraless-Alternative-photography-workshops-with-Hannah-2.pdf> (sist sett 30. juni 2023).
- Fletcher, Hannah, Edd Carr og Alice Cazenave. Udatert. "Manifesto". <https://sustainabledarkroom.com/pages/manifesto.html> (sist sett 19. juni 2023).
- Fotografiska. 2023. "In Bloom". <https://www.fotografiska.com/sto/en/utstillinger/in-bloom/> (sist sett 14. juni 2023).
- Furuseth, Sissel og Reinhardt Henning. 2023. *Økokritisk håndbok. Natur og miljø i litteraturen*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Giblett, Rod og Yuha Tolonen. 2012. *Photography and Landscape*. Bristol, UK og Chicago, USA: Intellect Books.
- Gudd, Lena (@lenagudd). 2023. "Norwegian tørrfisk/stockfish has been apparently an export product since the Iron Age". Instagram, 11. januar 2023. https://www.instagram.com/p/CnSKKHHoXef/?hl=en&img_index=1
- Hansen, Christine. 2023. "Av natur". I *Av natur*, redigert av Hege Oulie, 10–47. Horten: Preus museum.
- Haraway, Donna. 2016. *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham og London: Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11cw25q>

- Hedin, Gry og Ann-Sofie N. Gremaud. 2018. "Introduction: Artistic Visions of the Anthropocene North". I *Artistic Visions of the Anthropocene North*, redigert av Gry Hedin og Ann-Sofie N. Gremaud. New York: Routledge. 1–11. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315311890>
- Hofstad, Knut og Lene Liebe Delsett. 2022. "Antropocen". I *Store norske leksikon* på snl.no. <https://snl.no/antropocen> (sist sett 19. juni 2023).
- Hughes, Damian. 2022. *Picturing Ecology. Photography and the Birth of a New Science*. London: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-981-19-2515-3>
- Jonvik, Merete, Eivind Røssaak, Hanne Hammer Stien og Audhild Sunnanå. 2020. *Kunst som deling, delingens kunst*. Oslo: Fagbokforlaget.
- Laurenson, Pip og Vivian van Saaze. 2014. "Collecting Performance-Based Art: New Challenges and Shifting Perspectives". I *Performativity in the Gallery: Staging Interactive Encounters*, redigert av Outi Remes, Laura MacCulloch og Marika Leino. Berlin: Peter Lang. 27–41.
- London Alternative Photography Collective. Udatert. "About LAPC". <http://www.londonaltphoto.com/organisations-we-work-with> (sist sett 30. juni 2023).
- Martinsson, Tyrone. 2015. *Arctic Views: Passages in Time*. Stockholm: Art and Theory Publishing.
- Moutafis, Frankie. 2021. "Anna Atkins". I *What They Saw: Historical Photobooks by Women*, redigert av Russet Lederman og Olga Yatskevich. New York: 10 x 10 Photobooks, 22–23.
- Murphy, Carina. 2023. "How To Make Your Photography More Sustainable". <https://www.countryandtownhouse.com/culture/sustainable-photography/> (sist sett 15. juni 2023).
- Oulie, Hege og Cecilie Øien. 2023. "Innledning". I *Av natur*, redigert av Hege Oulie, 6–9. Horten: Preus museum.
- Nordic Analog Network. Udatert. "Silvia de Giorgi". <https://www.nordicanalognetwork.com/silvia-de-giorgi> (sist sett 30. juni 2023).
- Photographers' Gallery, The. 2021. "Green Hacks". <https://thephotographersgallery.org.uk/green-hacks> (sist sett 30. juni 2023).
- Puig de la Bellacasa, Maria. 2017. "Introduction: The Disruptive Thought of Care". I *Matters of Care: Speculative Ethics in More than Human Worlds*, av Maria Puig de la Bellacasa, 1–24. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Purcell, Josie. Udatert. "Eco-darkroom shutterpod". <https://www.josiepurcellphotography.com/shutterpod> (sist sett 19. juni 2023).
- Puschmann, Oskar, Wenche Dramstad og Ragnhild Hoel. 2006. *Tilbakeblikk – norske landskap i endring*. Oslo: Tun forlag.
- Romero, Almudena. Udatert. "The Pigment Change". <https://www.almudenaromero.co.uk/> (sist sett 19. juni 2023).
- Rorimer, Anne. 2004. *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*. New York og London: Thames and Hudson.
- Siegenthaler, Fiona. 2013. "Towards an ethnographic turn in contemporary art scholarship". *Critical Arts* 27, nr. 6: 737–752. DOI: <https://doi.org/10.1080/02560046.2013.867594>
- Statens Naturhistoriske Museum. 2013. *Indlandsisen – 80 års klimænderinger set fra luften*. København: Statens Naturhistoriske Museum.
- Sustainable Darkroom. Udatert. "About". <https://sustainabledarkroom.com/pages/about.html> (sist sett 30. juli 2023).
- Tronto, Joan C. 1993. *Moral Boundaries: A Political Argumentation for an Ethic of Care*. New York: Routledge.
- Zylinska, Joanna. 2010. "On Bad Archives, Unruly Snappers and Liquid Photographs". *Photographies* 3, nr. 2: 139–153. DOI: <https://doi.org/10.1080/17540763.2010.499608>
- Zylinska, Joanna. 2017. "Introduction. Capturing the End of the World". <https://www.nonhuman.photography/introduction> (sist sett 30. juni 2023).



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.¹ 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 1988.² 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.³ 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"⁴ 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).⁵

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 vendte 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 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.

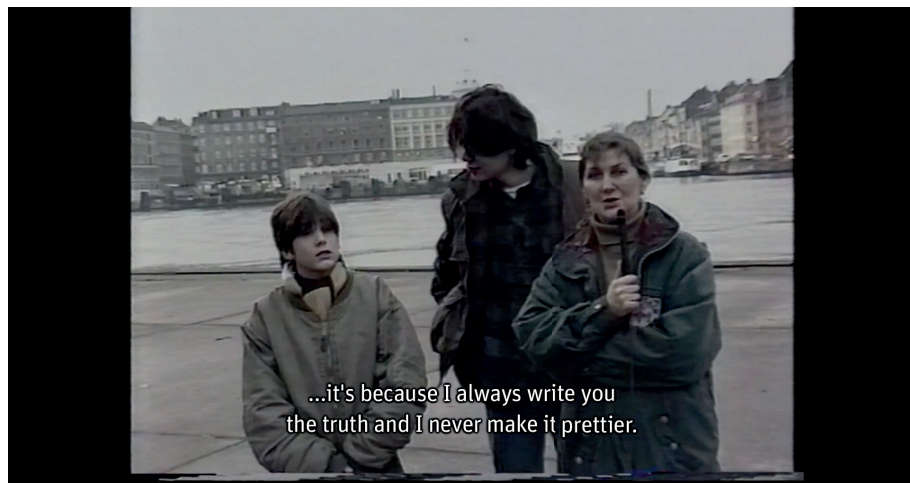
Transkulturelle danskere

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,⁶ der alle var herboende kunstnere fra det tidligere Jugoslavien, nemlig Vladimir Tomić (f. 1980) og Ana Pavlović (f. 1977).⁷ 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.⁸ 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 Malmø, indsamler og udstiller jævnligt dokumentarfotografi. 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 Malmø 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 Sigrud 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.

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.¹

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.² 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 Ćirkinagić 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 Ćirkinagić, 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 Ćirkinagić:

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 Ćirkinagić:

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*³, 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 medskaberen 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".

Kunstnernes to rum

Gennem en række nye værker blev publikum således i *TO RUM* præsenteret for kunstnernes 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 kunstnernes forskellige arbejdsmetoder 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 Kunstnernes 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.

Kirstine Autzen

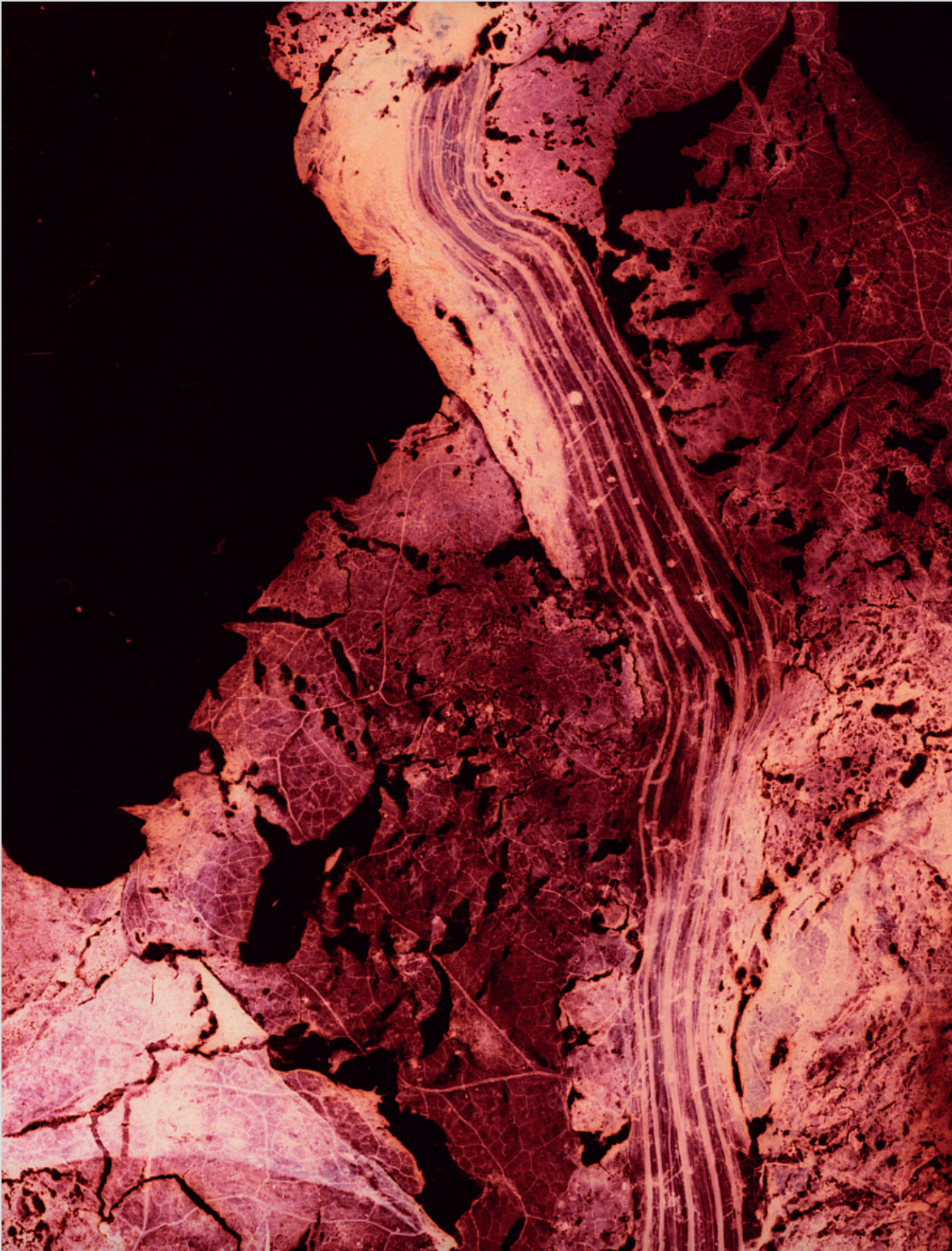
In Tender Terrain, 2023-

Billederne er en del af en større serie med titlen *In Tender Terrain*, der tager form som en visuel oplevelsesrejse ind i et mikrokosmos af plantevæv.

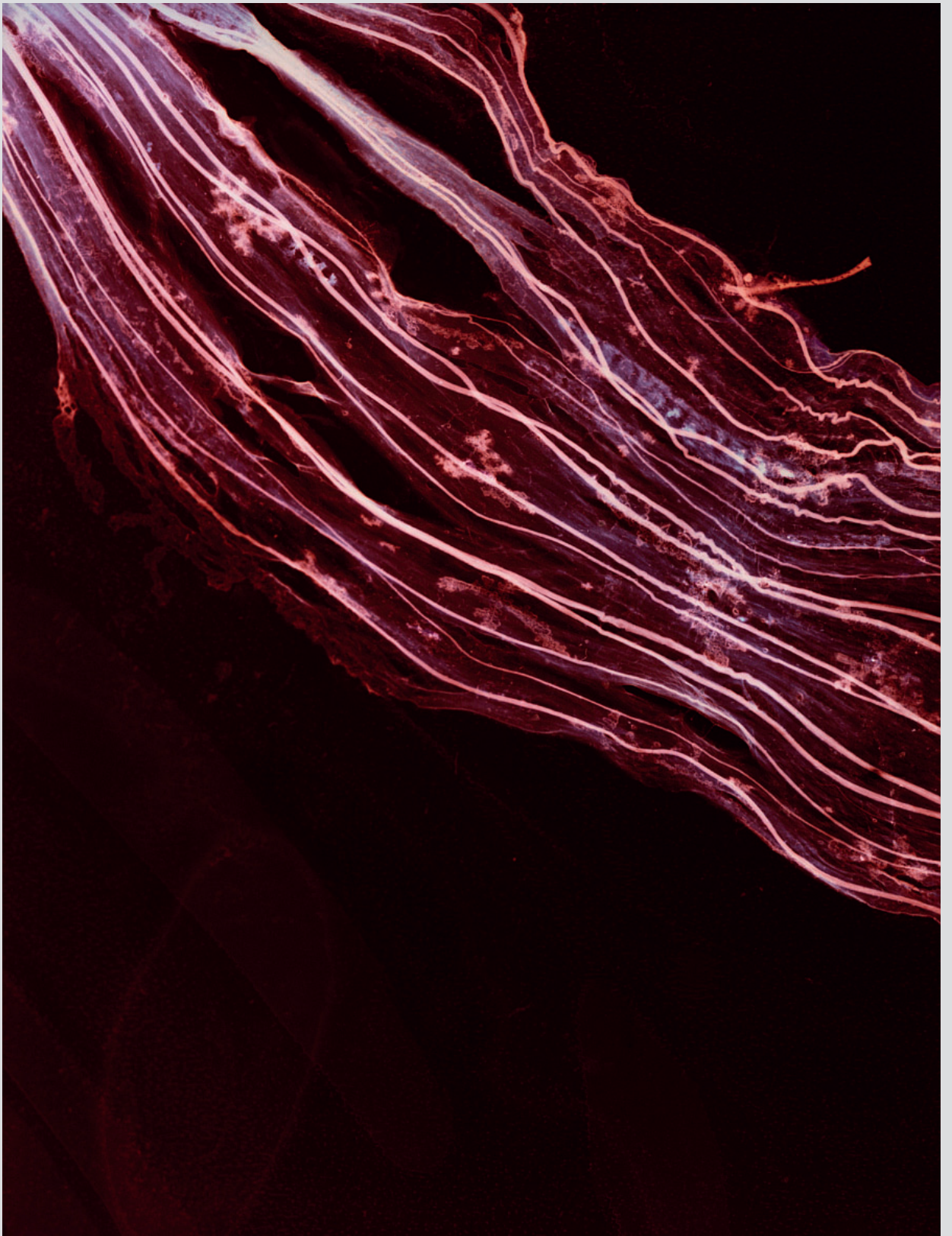
Værkerne er vokset ud af en flerårig, eksperimenterende proces: Et forsøg på at krydsbefrugte analoge og digitale teknikker. Printerblæk og friskplukkede mælkebøtter har ligget sammen, blandet sig og påvirket hinanden, og da fugten fra plante og blæk tørrede ud, og plantevævet begyndte at sprække og nedbrydes, tog jeg dem med i farvemørkekammeret og lagde dem i forstørrelsesapparatets negativholder.

I disse billeder zoomer jeg ind på nedbrydelsens materialitet og udforsker det hybride felt mellem organisk og syntetisk materiale. Jeg ønsker at transformere den konkrete nedbrydning af printerblæk og mælkebøtter til en abstrakt oplevelse, hvor tab af skala, genkendelighed og retning kan trække tankerne mod topografi, kropslighed og fragmentering.

– Kirstine Autzen



© Kirstine Autzen



© Kirstine Autzen

Under hvert billede

Uddrag af en samtale mellem Kristine Kern og Charlotte Præstegaard Schwartz

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

14.04.23 (CPS)

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

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

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

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

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

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

28.04.23 (KK)

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



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

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

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

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

23.05.23 (CPS)

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

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

05.06.23 (KK)

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

14.06.23 (CPS)

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

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

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

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

16.06.23 (KK)

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

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

26.06.23 (CPS)

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



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

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

01.07.23 (KK)

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

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

06.07.23 (CPS)

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

06.07.23 (KK)

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

08.07.23 (CPS)

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

08.07.23 (KK)

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

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

10.07.23 (CPS)

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

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

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

11.07.23 (KK)

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

14.07.23 (CPS)

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

15.07.23 (KK)

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

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

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

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

16.07.23 (CPS)

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

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

16.07.23 (KK)

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

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



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

21.07.23 (CPS)

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

23.07.23 (KK)

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

25.07.23 (CPS)

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

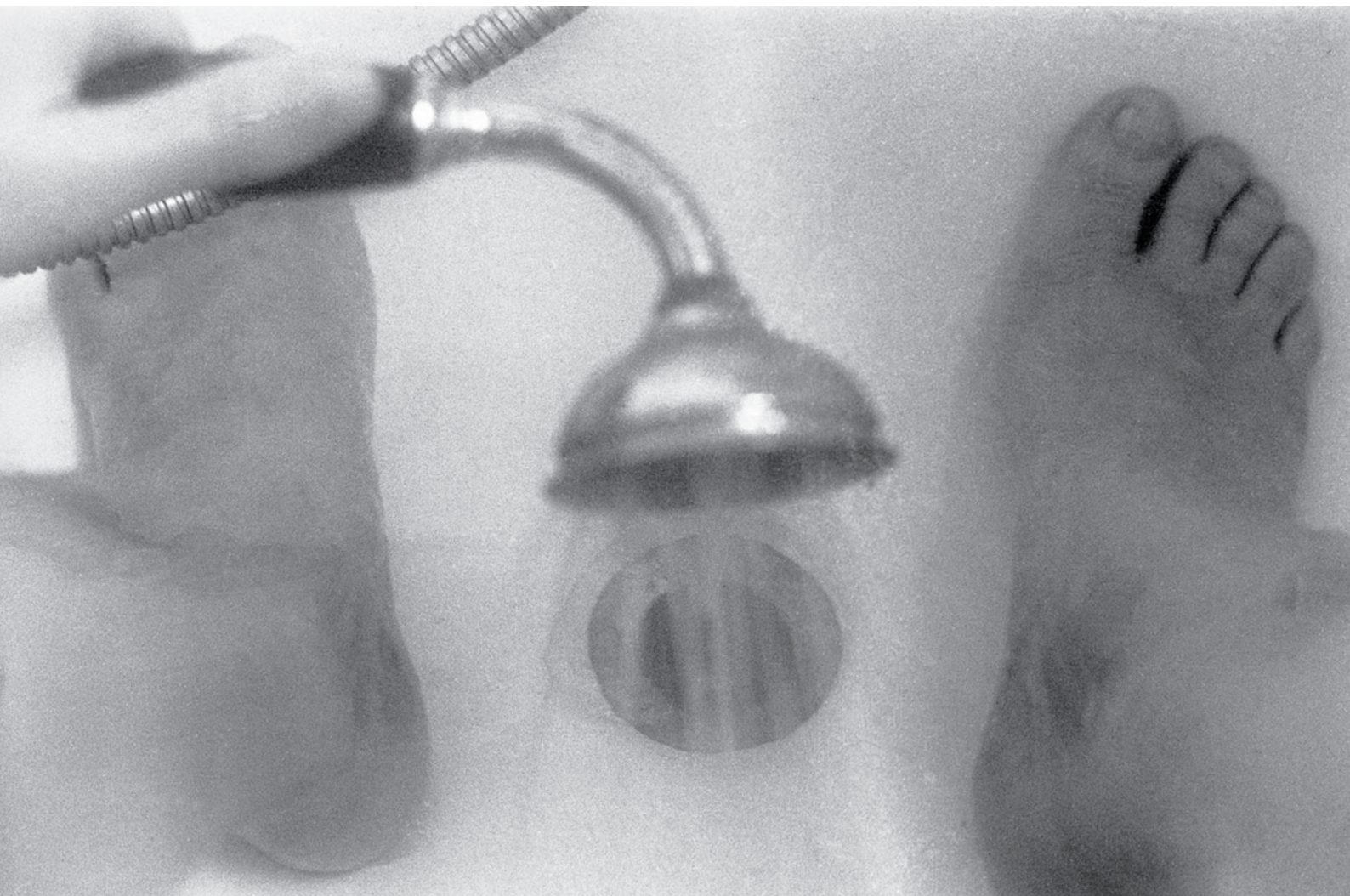
har været, men i særlig høj grad er i dag? Holm og Duvå betragter mest kameraets teknologi som inspirerende og som anledning til at skærpe deres eget blik på verden – gennem fotografiet. De fortalte mig, at det præcis er det fotografiske billede, der optager dem. Vel at mærke ikke blot det æstetisk smukke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

27.07.23 (KK)

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

LITTERATUR

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



[1] Kirsten Justesen: *Rødgrød med fløde / Fish & Chips*, 1977.
Off-set print, 60 x 84 cm. Ed. 500. Kobberstiksamlingen Statens Museum for
Kunst o.a. Gengivet med kunstnerens tilladelse.

Det gengældte blik

Fotografiske selviscenesættelser som kunstnerisk strategi til forhandling af køn, identitet og seksualitet

På hvilke måder bruges fotografisk selviscenesættelse af den nøgne kvindekrop som kunstnerisk strategi i grænsefeltet mellem (selv)objektivering, seksualisering og frigørelse? Og hvilken rolle spiller de skiftende funktioner af billedet – som medium og som genre – for diskussionen af iscenesættelsens betydning? Med nærværende artikel ønsker jeg at se nærmere på forhandlingen af subjektivitet, identitet og blikke, som det kommer til udtryk i arbejdet med fotografiske selviscenesættelser af den danske kunstner Maja Malou Lyse fra årene 2016-22 i dialog med selvportrætter af en tidligere generations feministiske kunstner, Kirsten Justesen, fra slutningen af 1970'erne.¹

Som jeg læser de to kunstneres praksisser, inspirerer de til at genoverveje relationen og udvekslingen mellem et poserende objekt og et betragtede subjekt, som det er udtrykt i billedet og forhandles i kunsten, gennem deres engagement med køn, seksualitet og billedet som noget performativt. Den følgende analyse vil derfor fokusere på de to kunstneres brug af den fotografiske selviscenesættelse og de forhandlinger, der finder sted af repræsentationens betydning, set i relation til de kontekster og via de infrastrukturer, billedet distribueres og cirkulerer i.²

Billedet som motiv, medium og kontaktpunkt

Undersøgelsen bidrager til en diskussion af fotografiet i kunsten i dag, idet det digitale og digitalt distribuerede fotografi udvider kunstens rammer og billedets funktion i kraft af de ændrede materielle, sociale og tekniske aspekter, som

virker tilbage på betydningsdannelsen (uden dog at overstyre den) (Belting 2005; Præstegård Schwartz 2022; Elleström 2011). Jeg har valgt gennemgående at bruge termen "billede" som en samlebetegnelse for forskellige typer af visuel repræsentation, idet jeg er mere optaget af billedets betydning, og hvordan betydningen dannes og forhandles – med medieteoretiker Lars Elleströms (2011) ord: dets "semiotiske modalitet" – end af særlige kendetegn ved fotografiet som teknisk medium. Dog hviler dele af analysen også på en analytisk opmærksomhed på distinkte billedformer, der er kontekstuel og konventionelt kvalificerede, herunder fx på den ene side fotografiet som kunstform og billedpornografi på den anden, samt på en interesse for den cirkulation og distribution, muliggjort gennem digitalisering, der er et særligt vilkår for billeder i dag (Harbinson 2019; Præstegård Schwartz 2022). Jeg argumenterer for, at en diskussion af betydningen af repræsentationen af kvindekroppen i kunsten må føres sideløbende med en analyse af billeders modaliteter og skiftende sociale og æstetiske funktioner (Gade 1997; Elleström 2011; Harbinson 2019).

Den britiske kunsthistoriker og -kritiker Isobel Harbinson (2019) beskriver billeder som kontaktpunkter. Vi producerer billeder, men billeder producerer også os, og gennem kunsten kan vi blive opmærksomme på billedernes performativitet, som dermed kan forhandles. Hun påpeger dog også en væsentlig ændring i billeders funktion som følge af den digitale kulturs distribution og cirkulation af billeder, hvor det ikke giver mening at skelne mellem det levede liv og en online tilstedeværelse; "an online persona is the necessary extension of an unfixed self" (28). Inspireret af Harbinsons billedteori vil jeg analysere de to kunstneres brug af den fotografiske selviscenesættelse som performance på flere niveauer. For det første ser jeg billederne som en performance af køn, identitet og seksualitet, som kunstnerne afspejler og forhandler med udgangspunkt i hver deres tid, for det andet som en performance af de kontekster og infrastrukturer,³ der styrer deres tilsynekomst og læsningen af dem – herunder kunsthistorien, populærkulturelle billeder, (post)pornografi og digitale billedkulturer – og for det tredje som en performance af blikudvekslingen mellem betragter og betragtet, og hvad den indebærer på tværs af aktualiseringer.

Som jeg læser de to kunstneres praksisser, artikulerer de hver især en kamp for at være subjekt: subjekt for sin kunst og sit arbejde, subjekt for sin krop, subjekt for sin lyst. Samtidig er der væsentlige forskelle i deres arbejde med det fotografiske selvportræt set i forhold til de billeder, de reagerer på, og de kontekster og infrastrukturer, de virker ind i, som afspejler de modsætninger og ambivalenser, der er til stede i såvel feminismen som samtidskunsten i dag.

Maja Malou Lyses sexkritiske tableauer

Billedkunstner Maja Malou Lyse (f. 1993), der har taget afgang fra Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskoler i 2022, blander i sin praksis pin-up-æstetik med selv-gynækologi, ligesom hendes værker kombinerer eksplicit pornografisk materiale med et mere uskyldigt og piget univers. Omdrejningspunktet er seksualitet og sex, men ikke på nogen entydig måde. Lyse har da også udtalt, at sex er noget af det mest komplicerede, der findes, "bare at have en krop er kompliceret" (Lyse citeret i Bech-Jessen 2021, 51).

Der er noget flertydigt over Maja Malou Lyses værker, selfies og portrætter, som trækker på en vifte af feministiske, kropsaktivistiske og pornografiske forlæg, fra softcore til hardcore. I publikationen *Girlification* (2019), lavet i samarbejde med fotografen Petra Kleis, er Lyse portrætteret i diverse iscenesatte scenarier: på motorcykel iført et lyserødt velourjoggingsæt, med sine bryster hængende ud af det nedrullede vindue på en bil m.m. Kleis' billeder er blevet ikoniske for Maja Malou Lyses univers, hvor vi inviteres med ind under dynen på pigeværelset, ligesom de i sig selv er appropriationer af ikoniske motiver af den sexede kvinde eller pige.⁴ På Lyses Instagram-profil, *habitual_body_monitoring2*, er der en lang række fotos af kunstneren selv i forskellige iscenesættelser, mere eller mindre eksplicit seksualiserede, og profilen fungerer både som katalog over Lyses værker og som en selvstændig platform for præsentation og distribution af billeder.⁵ Her mødes værker tænkt til en kunstkontekst med billeder produceret til magasiner eller til det sociale medie, som Instagram er.

Lyses praksis på tværs af udstillinger og selviscenesættelser lægger sig i forlængelse af et feministisk projekt, der gør op med opfattelsen og repræsentationen af kvinden som objekt for et udefrakommende blik og begær og insisterer på retten til egen krop, seksualitet og lyst. Såvel kunsthistoriker Camilla Paldam som kritiker Maria Kjær Thomsen har peget på, at det er vigtigt med influencere på Instagram som Maja Malou Lyse, der står frem og medvirker til at bryde tabuer om fx kvinders menstruation og onani (Kjær Thomsen 2019; Paldam interviewet af Juul 2021, 56). Samtidig lyder kritikken, at hun reproducerer stereotyper af den sexede, objektiverede og selvobjektiverende kvinde, som hun personificerer.⁶ For Lyse selv er selviscenesættelsen udtryk for et ønske om at tage ejerskab over sit eget billede på tværs af kunst- og digitale platforme (Lyse citeret i Bech-Jessen 2021, 44).

Lyses praksis inkluderer fotografi, video, skulpturer og installationer og trækker derudover tråde til mere populære genrer som fotoserier i magasiner, den føromtalt bog *Girlification* og udsendelsesrækken *Sex med Maja* sendt på DR2 i 2019. Hun har tidligere blandt andet udstillet en overdimensioneret dildo

og et videoværk med en monolog fremsagt af kunstnerens kønslæber, udstillet på udstillingen *Art & Porn*,⁷ og collagebaserede montere over kunsthistoriske og teoretiske forlæg på udstillingen *Revenge Body*.⁸

En kunsthistorisk forgænger til arbejdet med sin egen krop i iscenesatte tableauer er den danske kunstner Kirsten Justesen, som jeg i det følgende vil introducere som dialogpartner til Maja Malou Lyse gennem en sammenlignende læsning af de to kunstneres værker.

Kirsten Justesen – kvindens omstændigheder og *Pussy Power*

Kirsten Justesen (f. 1943), der er uddannet fra Det Kongelige Danske Kunstakademis billedhuggerskole i 1975, trækker i sin praksis på en skulpturtradition, der har brugt kvindekroppen som model og motiv, men hun kortslutter den traditionelle relation mellem skulptør og model ved som billedhugger at bruge sin egen krop og stille sig op på soklen. Hun har udtalt om sig selv, at hun er en “doven billedhugger”, der i stedet for at forme leret eller marmoret har formet sin egen krop i diverse tableauer.⁹ Justesens motivkreds er hentet dels fra den antikke skulptur og 1800-tallets kunst, dels fra hjemmet (husmoderens arena) og fra naturen og elementerne, hvor is, hav, bjerg med mere trækkes ind i de fotografiske, skulpturelle og performative værker. Selvom Justesen som oftest optræder nøgen, er det seksuelle ikke eksplicit. Man kan dog argumentere for, at et af hendes tidligste værker, *Sculpture# 2* (1968), henviser til den sexismen, hun har observeret eller oplevet som kvinde og kunstner, hvor man gerne sås som objekt for kunsten, men ikke som dens subjekt. På lignende vis peger silketrykket *Pussy Power* (1971), der i blåsorte toner gengiver en afstøbning af kunstnerens gravide krop, på kvindekroppens potens, dens *power*, som en reproducerende og producerende krop, der også er subjekt for sine egne begærsinvesteringer (Knudsen 2001, 180).

En stor del af Justesens værker er formet som en respons på eksisterende blikke og relationer mellem kønnene – det vil sige *kvinden* og *manden* – og de kønsroller, man har været forventet at tilpasse sig. Der er en polemisk kant i Justesens værker, som spiller op ad en forventning om, at kvinden på samme tid skulle være hustru, mor, husmor og begærsobjekt. Justesens persona generobrer handlekraften og viser, hvordan reproduktivt arbejde er et regulært stykke arbejde (*Klassekampen*, 1976), hvordan kvindekroppen og arbejdet tilhører kvinden selv – også som kunstnerisk materiale – og at nydelse kan finde sted på kvindens egne præmisser (*Rødgrød med fløde*, 1977). Justesens iscenesættelser som skulptur og på foto præsenterer kvindekroppen, der er stillet op og an for kunstnerens blik, men hvor der nu er sammenfald mellem kunstnersubjekt og kunstnerisk objekt.

Diskussionen om den objektivering og instrumentalisering af kvinder, der finder sted gennem repræsentationen af kvindekroppen anskuet som passiv, seksualiseret og genstand for mandens begær, har haft en central plads i den feministiske kritik siden 1970'erne, blandt andet fortættet i idéen om *the male gaze* og i sidestillingen mellem pornografi og undertrykkelse af kvinder.¹⁰ Det mandlige blik bliver her ikke kun knyttet til det visuelle, men til en magtposition, hvor manden er den, der dels definerer kvinden, dels agerer i forhold til hende, mens kvinden indtager positionen som det formbare materiale, der afventer mandens initiativ.¹¹

Justesen gør med sine værker op med forventningen til kvinden om, at hun ikke er andet end et materiale for mandens aktiverende hænder og blik. I et nyere interview fra Louisiana Channel udtaler Justesen, at hun arbejder med sit eget blik på sin krop for at undgå diskussionen om subjekt og objekt. Kunsthistorien har længe brugt det mandlige blik og er fuld af kvinder uden tøj på – "... nu er det kunstneren selv. Godt. Vi bevæger os fremad" (2013).¹² Det er denne kunsthistorie, Justesen med sine skulpturer og billeder forholder sig til og genforhandler. I stedet for en idealiseret, abstrakt krop "klædt i nøgenhed" (Berger 1972) stiller hun den faktiske, kødelige krop op på soklen og præsenterer den, som den er indskrevet i en specifik historisk og kulturel kontekst – en kontekst, som værkerne samtidig er med til at forskyde gennem nøje iscenesatte poseringer og tableauer (Knudsen 2001).¹³ Siden starten af 1970'erne har Justesen således skabt en lang række værker, der, med kunsthistoriker Vibeke Vibolt Knudsens ord, "caustically, tenderly and ironically discuss the situation and position of women in both the private and the public spheres" (2001, 179).

At være subjekt for sin kunst og subjekt for sin nydelse

I en nyere billedserie præsenteret i magasinet *Numéro Berlin* optræder Lyse i en autoerotisk scene med bruseren som masturbationsværktøj [2].¹⁴ Dette motiv falder påfaldende sammen med motivet i Justesens værk *Rødgrød med fløde* (1977) [1], hvor vi ligeledes har at gøre med, hvad jeg læser som en autoerotisk scene med en bruser. Justesens værk er et s/h-fotografi taget i et badekar, hvor man ser et par spredte ben og et brusehoved rettet mod det sted, hvor kønnet må formodes at være. Det befinder sig dog uden for billedets kant. Lyses billeder er i farver, og man har fuld adgang til at betragte hendes ben, køn, krop og ansigt. På et af billederne bliver ens betragtede blik også gengældt. Hvor betragterens blik hos Justesen er synkront med kunstnerens eget, er det hos Lyse placeret som et møde mellem hendes eget og et udefrakommende blik, både fotografens og den implicitte betragters.



[2] Maja Malou Lyse: *Numéro Berlin*, december 2022.
Foto: Petra Kleis. Gengivet med kunstnerens og fotografens tilladelse.

Maja Malou Lyse har udtalt, at forskellen mellem hendes billeder og fx pornografiske billeder er, at hun selv har taget dem, at *hun* er producenten og afsenderen. Dog artikuleres der fortsat en kritik af det udtryk, hun repræsenterer, på baggrund af en mistanke om, at den seksuelle *empowerment* og selvstændighed i den aktuelle feminisme er udtryk for en internaliseret objektivisering, eller selvobjektivering, forklædt som frihed (Varslev-Pedersen 2016). Som

sat på spidsen af den britiske filosof Amia Srinivasan (2022): “[d]ette er ikke for at sige, at sex ikke kan være fri. Feminister har længe drømt om seksuel frihed. Det, de nægter at acceptere, er den dårlige efterligning: sex, som foregiver at være fri, ikke fordi den er ligestillet, men fordi den er allestedsnærværende” (12). Selvobjektivering refererer til, at man som subjekt gør sig selv til genstand for andres forventninger til fremtræden og adfærd, fx ved som kvinde at opføre sig kvindeligt eller feminint og overvåge sig selv i en internalisering af udefrakommende forventninger (Calogero 2012; Varslev-Pedersen 2016). Inspireret af Simone de Beauvoirs analyse af selvobjektivering argumenterer Cæcilie Varslev-Pedersen (2016, 202) for, at et billede, som umiddelbart udstråler frigørelse og autonomi, kan læses som udtryk for en internaliseret objektivering og forventning om, hvad man som kvinde skal være for andre – og dét uanset, om man selv har taget billederne eller ej. Beauvoir påpeger, at selvom alle mennesker lever en tvetydig eksistens mellem en aktiv, spontan subjektivitet på den ene side og en passiv, stivnet genstandslighed på den anden, er denne distinktion i patriarkalske samfund kønnet.¹⁵

Den amerikanske kunsthistoriker Amelia Jones (2006) foreslår at betragte billedet (primært selvportrættet) som en på én gang objektiverende og subjektiverende gestus, idet det subjekt, billedet må formodes at repræsentere, aldrig endegyldigt kan indfanges i billedet. Hermed påpeger Jones nødvendigheden af at gentænke både objektivering og måden, hvorpå magt kan udtrykkes gennem blikket med fokus på det relationelle og intersubjektive. Billedet iscenesætter – eller performer – dermed, jf. Jones, såvel den repræsenterede som beskueren og det forhold, der er oprettet mellem betragter og betragtet (60). I stedet for at tro på billedets funktion som en empirisk repræsentation for tanken og et udtryk for en entydig identitet lægger Jones i sine analyser op til at se på de identifikationer, der er på spil i billedet, og på det *spil*, som billeder kan lægge op til.¹⁶

Jones’ pointe er, at det er muligt gennem iscenesatte billeder at sætte de processer i bevægelse, som er stivnet – fetisheret – i tankegangen omkring det fetisherende mandlige blik i feministisk visuel teori gennem 1970’erne og 1990’erne. Hun påpeger, at den feministiske kritik af binære logikker – eksemplificeret i magtforholdet mellem et betragende, producerende og aktivt subjekt og et betragtet, passivt objekt – risikerer at bidrage til at opretholde samme logik (71). Jones’ analyse af billedets funktion er produktiv i læsningen af de selv-iscenesatte portrætter, idet fokus forskydes fra en opmærksomhed på forholdet mellem affundet objekt og affundende subjekt til en opmærksomhed på forholdet mellem betragter og betragtet. Hvis der hos Justesen er tale om en forhandling af blikket på kvindens krop og køn, idet hun indsætter sig selv som både model

og fotograf, som subjekt og objekt for nydelsen på samme tid, er der hos Lyse snarere tale om en iscenesættelse af blikudvekslingen mellem hende og en implicit betragter. Med Jones' analyser in mente bliver det derfor relevant at spørge ind til, hvad det er for historiske kontekster, visuelle forlæg, blikudvekslinger og beskuerkonventioner, som Justesens og Lyses billeder iscenesætter og eventuelt forhandler, dvs. *performer*.

Et performet og performende billede

I videoværket *Antibodies* (2022), der var Lyses afgangsværk fra kunstakademiet, opløses skellene mellem hendes værkproduktion og hendes billedproduktion til kommercielle magasiner, public service og sociale digitale platforme på interessant vis. *Antibodies* spiller på kontrasten mellem en kritisk/analytisk og indlevet/eksperimenterende tilgang til egen seksualitet og iscenesættelsen af sig selv. Her optræder Lyse i rollen som dels vært, dels efterforsker, dels model i en afsøgning af forholdet mellem krop, repræsentation, seksualitet og nydelse. Udstyret med en blok papir, kuglepen og en animeret vibrator på skulderen går hun på jagt efter svar omkring kroppens status og forholdet mellem kroppen og dens repræsentationer. Det hele har karakter af leg og iscenesat skepsis, og den undrende Lyse mimer det velkendte: "I couldn't help but wonder ..." fra TV-serien *Sex and the City*.

Lyse undrer sig i videoen over, hvordan vi ser på og har set på kroppen, og hvad det betyder at blive portrætteret, portrættede sig selv og stille sig an for andres betragtning. Med den europæiske kunsthistorie som bagtæppe forklarer Lyse, at kvindekroppen gennem historien er blevet formet efter udefrakommende blikke, og hun giver i dette værk udtryk for en usikkerhed over for, hvorvidt præsentationen af den seksualiserede krop – og primært kvindekroppen – underminerer kvinders autonomi og adgang til egen krop. I videoværket nævner Lyse selv kunstnerne Cindy Sherman (f. 1954) og Sarah Lucas (f. 1962) som kunsthistoriske forbilleder, der begge har arbejdet med fotografiske selvportrætter og derigennem udstiller eksisterende konventioner for, hvordan kvinder forventes at se ud og opføre sig (også som kunstnere).

Værket kondenserer flere af de spørgsmål og problematikker, der har omgærdet Lyses praksis gennem de seneste år, idet det netop rejser spørgsmålet omkring billedets funktion i forhandlingen mellem affirmation og kritik af eksisterende strukturer, som jeg vil uddybe nedenfor. Dets iscenesatte karakter giver det et selvrefleksivt – men også meget selvbevidst – lag, hvor det humoristiske har fået lov at vinde over det analytiske og kritiske. Det havde måske været bekvemt med en mere radikal positionering fra Lyses side, der tydeligt gjorde op med en kommerciel og poleret æstetik, og hvor hun endda nægtede at gøre sig

selv til begærsobjekt. Lyse lufter da også den tanke i videoværket, at hendes værk ville stå stærkere, hvis hun havde undladt at vise sin egen eller andres afklædte kroppe. Omvendt spejler værket direkte nogle af de dilemmaer, der er til stede i en samtidig visuel kultur og kunst, hvor det er svært at pege på et “udenfor”, hvorfra kritikken kan formuleres. Som jeg læser det, lægger Lyse med videoværket krop til denne dobbelte funktion af at være subjekt og objekt, der er så kendetegnende for den visuelle kultur i dag; at man ikke kan være betragter uden også at blive betragtet.

Men jeg tager nogle gange mig selv i at tænke, om det virkelig hjælper at beskæftige sig så meget med sit eget selvbillede. Gør det os i virkeligheden mere selvbevidste og endnu mere fremmedgjorte i forhold til os selv og vores krop? Jeg ved det ikke. Men jeg kan godt lide, at jeg ikke ved det. (Lyse citeret i Hilton 2022, 42)

Navnet på Lyses Instagram-profil, *habitual_body_monitoring2*, introducerer en term, der dækker over at overvåge sin egen krop og fremtræden, og vidner dermed om en bevidsthed om det vilkår, at hendes iscenesættelser er formet af udefrakommende forventninger og visuelle former (Grippio & Hill 2008). Det kan ses som en understregning af, at hendes fremtræden og iscenesættelser afspejler og gør opmærksom på gældende forestillinger om den sexede og frigjorte kvinde. Samtidig kan det også læses som et carte blanche til ikke at gøre op med de forventninger, der dikterer, hvordan kvinder (eller andre køn) skal se ud, klæde sig eller have sex, fordi det netop er kulturelt formet. Markeringen af det habituelle og kulturelt formede spejler en af Justesens tidlige skulpturelle og fotografiske værkserier, *Omstændigheder* (1969/1973), omend de to kunstners strategier og virkemidler er forskellige, hvilket jeg vil uddybe nedenfor.

Omstændigheder er et værk i flere dele, der dels består af aftryk af kunstnerens gravide mave – blandt andet påklistret fotografier af familier, kvinder, mænd og børn som en kommentar til de kulturelle omstændigheder, en graviditet, fødsel og hverdag med børn er – dels af en fotografisk serie på 100 s/h fotos, hvor Justesen optræder gravid i forskellige opstillinger, blandt andet sammen med en hvid gipstorso af sin gravide mave (Knudsen 2001, 184) **[3]**. Justesens værk fremhæver de forventninger og strukturelle uligheder, der var et vilkår for hende som skabende kunstner i 1960'erne og 1970'erne, og det er et tidligt eksempel på, hvordan en kunstner arbejder med kønnet og kønsroller som noget performativt (200). Det performative i Justesens praksis skal forstås dels i Judith Butlers (1990) forstand som gentagede handlinger, der producerer iden-



[3] Kirsten Justesen: *Omstændigheder*, 1969-73. #18, Torso x 2. Serie af 21. Gelatine-sølv aftryk. Billedmål: 23 x 15,5 cm, bladsmål: 24,5 cm x 17 cm. Ed. af 7 + 2 AP. Gengivet med kunstnerens tilladelse.

titet, dels som konstruktioner, der kan udstilles gennem iscenesættelser. Således gives mulighed for, at omstændigheder, der gør sig gældende i en social virkelighed, gennem forskydningen til et performativt og fotografisk rum udstilles, forstørres og dermed kan forhandles.

Også hos Lyse er det performative tydeligt, idet hendes iscenesatte billeder er udtryk for og kommentarer til eksisterende forventninger og idealer til køn, krop og seksualitet – men, som jeg læser det, også til de omstændigheder, der er for at producere og cirkulere billeder af sig selv i dag. Hendes billeder citerer eksisterende motiver og diskurser, herunder *Playboy*-maskotten *Bunnyen* og den populære vibrator *Satisfyer Pro*, der umiddelbart tilhører modsigende udtryk for kvindelig seksualitet: *Playboy*-universets appel til et mandligt begær på den ene side og den autoerotiske nydelse på den anden. Dog er det, man kunne kalde en teatral effekt – som optræder hos Justesen i form af overdrevet sminke, skarpe kontraster og brug af torsoen som rekvisit¹⁷ – i Lyses billeder og videoer erstattet af skiftevis cool-ironisk, skælmsk og humoristisk attitude.

Der ligger en dobbelthed i det performative, som også Judith Butler (2020) gør opmærksom på: På den

ene side gentager og reproducerer performativiteten eksisterende ideologier, hegemonier og stereotyper, men selvsamme gentagelse rummer også potentiale til at vriste motiver, gestus eller ord fri fra den vold, de historisk og konventionelt har indebåret.¹⁸ Hvor grænsen mellem den ene eller anden type gentagelse går, kan dog være svært at pege på, og det afhænger i høj grad også af konteksten for præsentationen af givne motiver. Lyses kunstneriske praksis lægger sig, som jeg ser den, i en tvetydig zone mellem kunstinstitution og andre såkaldte offentligheder, som på den ene side låner fra en konvention fra kunsten om en kritisk reflekterende beskuer og en konvention om en affektiv reaktion fra kommercielt forbrug af særligt erotiske billeder (Gade 1997; Preciado 2012).

Eksplicitte billeder på museum og på mobilen

Ud over Kirsten Justesen, Cindy Sherman og Sarah Lucas, som Lyse udpeger i *Antibodies*, må også nævnes en anden vigtig forgænger, Annie Sprinkle, som

brugte pin-up-æstetikken og sin erfaring som model og stripper som udgangspunkt for sin praksis, der udviklede sig til performances med kig til hendes livmoderhals og økoseksualitet. Med termen postpornografi refererer Sprinkle (2009, 95) til porno, der adskiller sig fra mainstream porno ved at være mere politisk, eksperimenterende, feministisk, humoristisk og konceptuel. Postpornografien anskuer seksuel udfoldelse som en vigtig del af subjektets udtryk og udvikling og foreslår et epistemologisk og politisk brud med eksisterende måder at anskue og producere nydelse gennem betragtningen på. Historisk set har pornografiske, obscøne billeder været skrevet ud af kunsthistorien, der har fungeret som en slags billedpoliti (Gade 1997, 175f; Preciado 2018, 28-37), men postpornografien insisterer på at trække pornografiske motiver og tematikker ind i kunstsferen som kunst, der forener indlevelse og reaktion med kontemplation og refleksion.¹⁹ Med et afsæt i postpornografien fremtræder begær, seksualitet og lyst som kendetegnende for intersubjektive relationer snarere end blot udvekslinger i en ulige relation, og Lyses billeder kan anskues som undersøgelser af de mudrede forestillinger, forventninger og investeringer, der finder sted på begge sider af billedet.

Inden for denne genre bliver billedet igen del af det *spil*, som Jones talte om.

I *Antibodies* spørger Lyse, hvad der sker, når vi på sociale medier konstant både ser på og bliver set på: ser os selv blive set på. På Tumblr, hvor Lyse oprindeligt begyndte sine eksperimenter med selfies, er der en grad af offentlig udstilling, men også fællesskabsopbygning, hvilket forskyder den simple opdeling mellem betragtede subjekt og betragtet objekt. Som jeg læser det gengældte blik i Lyses billeder, kan det konnotere pornografiens iscenesatte blik, der inviterer beskueren ind,²⁰ men det kan også konnotere selfiens spejling og videochattens øjenkontakt. Ved at trække på genre- og beskuerkonventioner fra en bred vifte af specifikke billedformer peger Lyses billeder ind i de meget forskelligartede og modsatrettede forventninger til krop, seksualitet og kunst i dag. Billedets funktion kan være at invitere til ophidselse og en kropslig reaktion, som kendetegner pornografiens billeder (Williams 1999), eller det kan invitere til en overvejelse af, hvordan man selv finder nydelse, og hvilken rolle billeder spiller i udlevelsen og kommunikationen af begær og nydelse.



[4] Maja Malou Lyse for *Numéro Berlin*, december 2022.
Foto: Petra Kleis. Gengivet med kunstnerens og fotografens tilladelse.

En anden vigtig kontekst for Lyses billeder er, som jeg ser det, et fænomen som digitale sexkrænkelser, også refereret til som hævnporno, hvor et billede sendt som del af en intim samtykkende relation bliver cirkuleret mod den afbildedes samtykke (Uldbjerg Mortensen 2020). Ligesom Justesen med sin insistens på at sætte den faktiske, kønnede krop på soklen og ind foran linsen for at fremhæve kvinders og kvindelige kunstners reproduktive arbejde, rettigheder og omstændigheder i sin samtid insisterer Lyse på at sætte sit ansigt på sine billeder som modsvar til en billedkultur, der behandler billeder som enten anonym og diskret information, der kan distribueres frit efter enten forbrugerens eller producentens ønsker, eller som middel til undertrykkelse og udskamning.

Når det er sagt, risikerer de forskellige kontekster og beskuerkonventioner, der aktiveres gennem Lyses praksis, også at skygge for hinanden. Det er fx uklart, hvorvidt det metablik, der installeres i *Antibodies*, og som sætter iscenesættelsen og betragtningen i scene, også kan eller skal bruges på en Instagram-konto. Hvor går grænsen for den kunstneriske performance og for at performe sig selv i sit liv? Som jeg ser det, er der en hårfin grænse mellem at posere som rollemodel og oplyse om seksuel sundhed, aftabusere udseende, menstruation m.m. og så at bruge følgeres opmærksomhed og likes til at opnå indflydelse (som termen *influencer* indikerer), opmærksomhed og ikke mindst indtjening til sig selv og diverse tech-giganter (Harbinson 2019; Hoel 2018).

I såvel Isobel Harbinsons som Amelia Jones' begrebsliggørelser af billeders funktion ligger der inden for kunsten en mulighed for forhandling af deres betydning, idet billeders performativitet udstilles, og de konventioner, de normalt fungerer efter, enten forstørres eller forstyrres. Når det kan være utydeligt, på hvilken måde Lyses billeder markerer en sådan forflytning og forhandling, vil jeg her vove den påstand, at det hænger sammen med en tiltagende ubestemmelighed ikke blot i Lyses kunstneriske praksis, men inden for samtidskunsten generelt, idet det performative i kritisk forstand er indlejret i det performative som gentagelse. Som jeg har argumenteret for i løbet af artiklen, giver de selviscenesatte billeder mulighed for at skubbe til og forhandle de betydninger og forestillinger, der udspiller sig på begge sider af billedet, samtidig med at vi nødvendigvis kropsliggør og bebor dem: gentager og performer dem. På samme måde har jeg i artiklen interesseret mig for, hvordan kunstnerne tydeliggør det forhold, at vi producerer billeder, men at billeder også producerer os.

ABSTRACT

This article asks how self-staging and self-exposure are employed as an artistic strategy to negotiate the boundaries between (self-)objectification and liberation. Focusing on the images of Danish artists Maja Malou Lyse and Kirsten Justesen as a dialogue between feminists of two different generations, the article inquires into the function of the staged image as performance across the contexts and infrastructures within which it is actualized. The artists' practices in each their way inspire to reconsider and negotiate the relationship and exchange between the onlooker and looked-at, the posing object and producing subject, as it is expressed in the image. Drawing upon feminist theory, post-pornography, and contemporary image theory, the aim of this article is to investigate how these practices inspire to discuss the boundaries between a critical observing subject and an invested, embodied, and desiring one.

NOTER

- 1 Der ligger en udfordring i at analysere en aktuel praksis som Maja Malou Lyses, der fortsat er i udvikling og bevægelse. Dels har hendes billeder forandret sig betydeligt gennem de år, denne artikel har været undervejs, dels er nogle af de tidligere billeder, som analysen trækker på, ikke længere tilgængelige på hendes Instagram-profil.
- 2 Kunsthistoriker og -kritiker Isobel Harbinson (2019) opstiller en frugtbar distinktion mellem distribution og cirkulation, hvor distribution henviser til den fordeling og rundsending, der gøres mulig gennem et givent medie eller teknologi, og cirkulation den udveksling og videreledning, der finder sted mellem brugere.
- 3 Med kontekst forstår jeg en konventionelt bestemt, social og kulturel forståelsesramme, mens infrastruktur henviser til de materielle og organisatoriske strukturer, der understøtter fx en institution eller muliggør og styrer vilkårene for billeddeling på sociale medier. Se fx Easterling 2014.
- 4 Selvom Lyse gennemgående bruger sin egen krop, er der også sket en udvikling i udtrykket, hvor særligt de nyeste fotoserier, præsenteret i bl.a. magasinerne *Numéro Berlin* (2021), *Metal Magazine*, *Eurowoman* (2022) og på hendes Instagram, viser en ny Lyse – mere trænet og markeret og i en vis forstand mere hård i sin attitude, fx iklædt jeans og tanktop i stedet for pastelfarvet og skinnende negligé, store støvler i stedet for stiletter.
- 5 Maja Malou Lyse har pr. oktober 2023 44.700 følgere på sin Instagram-profil, der har opslag fra august 2017 og frem. Hun har haft flere profiler, der er blevet lukket pga. platformens regler omkring nøgenhed.
- 6 Denne holdning er bl.a. blevet ytret af Kirsten Justesen i en samtale mellem de to kunstnere, der fandt sted på Københavns Universitet december 2016 under samtaleformatet *Plus én*.
- 7 *Art & Porn* blev vist på ARoS 25. maj – 8. september 2019 og på Kunsthall Charlottenborg 5. oktober 2019 – 12. januar 2020.
- 8 *Revenge Body* blev vist på Kunstmuseum Brandts, 2. oktober 2020 – 18. april 2021.
- 9 Jf. en samtale med kunstneren om hendes praksis i foråret 2014.
- 10 Som diskuteret af bl.a. Catherine MacKinnon og Andrea Dworkin og taget op igen af bl.a. Amia Srinivasan, Martha Nussbaum og Judith Butler.
- 11 Som udtrykt af John Berger (1977) om den nøgne kvinde i europæisk kunsthistorie og populærkulturen: "In the art-form of the European nude the painters and spectator-owners were usually men and the persons treated as objects, usually women. This unequal relationship is so deeply embedded in our culture that it still structures the consciousness of many women. They do to themselves what men do to them. They survey, like men, their own femininity" (63).

- 12 Kirsten Justesen i interview på Louisiana Channel. Min oversættelse. <https://channel.louisiana.dk/video/kirsten-justesen-my-body-my-gaze> (sidst tilgået 3. januar 2024).
- 13 Sondringen mellem en abstrakt og faktisk krop danner grundlag for kunsthistoriker Kenneth Clarks skelnen mellem *the nude* som kunstnerisk motiv og slet og ret en nøgen krop, som sidenhen er blevet trukket ind i kunsten gennem retninger som Body Art og i en dansk kontekst af bl.a. Kirsten Justesen.
- 14 Billederne er taget af den danske fotograf Petra Kleis, som Lyse også tidligere har samarbejdet med i forbindelse med publikationen *Girlification*, og kan tilgås på: <https://www.numeroberlin.de/2022/12/sexxx-being-a-body-is-pretty-wild/> (sidst tilgået 25. januar 2024).
- 15 Den feministiske diskussion med en tydelig modstilling mellem kvinde og mand er dog i dag skubbet i baggrunden til fordel for en diskussion om repræsentation af en meget bredere palet af identiteter, herunder køn, seksualitet, etnicitet og funktionsnedsættelser. Feministiske praksisser har dog været helt centrale for at belyse de undertrykkende strukturer og give rum for marginaliserede stemmer.
- 16 Som beskrevet i bl.a. *Self/Image. Technology, Representation, and the Contemporary Subject* (2006) og *Seeing Differently. A history and theory of identification and the visual arts* (2012).
- 17 Her er det relevant at huske på, at Justesen har arbejdet som scenograf sideløbende med sin praksis som billedhugger. https://kvindebiografiskeleksikon.lex.dk/Kirsten_Justesen (sidst tilgået 25. januar 2024). Vibeke Vibolt Knudsen analyserer i sin artikel om værket denne serie af billeder gennem maskerade-begrebet og fremhæver kunstnerens poseringer som ironiske tegn for en stereotyp kvindeadfærd (Knudsen 2001, 194).
- 18 “Jeg vil foreløbig gerne sætte spørgsmålstegn ved den antagelse, at hadtale altid virker, ikke for at forklejne den smerte, der føles som følge af hadtale, men for at lade den mulighed stå åben, at det forhold, at den kan slå fejl, er en betingelse for at kunne svare kritisk igen. Hvis forklaringen på, hvordan hadtalen sårer, prækluderer muligheden for at svare kritisk igen, så bekræfter forklaringen blot de totaliserende virkninger af hadtalens evne til at sårer.” Judith Butler (2020, 52).
- 19 Rune Gade (1997) viser i sin læsning af Jeff Koons’ fotografiske serie af pornografiske tableauer *Made in Heaven*, at kunstinstitutionens konventioner formår at appropriere det eksplicitte motiv ved at referere til dets kunstighed. Samtidig viser han, at Koons lykkes med en kritik af museets beskuerkonvention ved at invitere til reaktion og refleksion på samme tid: “Billederne tematiserer den museale beskuelsessituations konventioner” (266).
- 20 Som analyseret bl.a. af Rune Gade (1997, 161).

LITTERATUR

- Belting, Hans. 2005. “Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology”. *Critical Inquiry*, Winter 2005, 31:2: 302-19. <https://doi.org/10.1086/430962>
- Berger, John. 1977. *Ways of Seeing*. London: British Broadcasting Corporation & Penguin Books.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Butler, Judith. 2020. *Ordenes vold*. Oversat af Peter Borum. Aarhus: Klim.
- Calogero, Rachel M. 2012. “Objectification Theory, Self-Objectification, and Body Image”. I *Encyclopedia of Body Image and Human Appearance vol. 2*, redigeret af Thomas F. Casch, 574-580. San Diego: Academic Press. <https://doi.org/10.1016/B978-0-12-384925-0.00091-2>
- Chare, Nicholas & Ersy Contogouris, red. 2021. *On the Nude. Looking Anew at the Naked Body in Art*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003049968>
- Dworkin, Andrea. (1979) 1989. *Pornography. Men Possessing Women*. New York: Penguin Books.

- Easterling, Keller. 2014. *Extrastatecraft: The Power of Infrastructure Space*. London: Verso.
- Elleström, Lars. 2011. "Mediernes Modaliteter". I *Medialitet, intermedialitet og analyse*, redigeret af Birgitte Stougaard Pedersen og Mette-Marie Zacher Sørensen, 13-49. Aarhus: Akademiet for Æstetikfaglig Forskeruddannelse, Aarhus Universitet.
- Gade, Rune. 1997. *Staser. Teorier om det fotografiske billedes ontologiske status og det pornografiske tableau*. Aarhus: Passepartout.
- Grippo, Karen P. & Melanie S. Hill. 2008. "Self-objectification, habitual body monitoring, and body dissatisfaction in older European American women: Exploring age and feminism as moderators". *Body Image* 5: 173-182. <https://doi.org/10.1016/j.bodyim.2007.11.003>
- Harbinson, Isobel. 2019. *Performing Image*. Cambridge, MA/London: The MIT Press.
- Hilton, Barbara. 2022. "Det mest radikale ville nok være at give min krop fri". Interview med Maja Malou Lyse. *Eurowoman*. nr. 292, maj 2022: 36-49.
- Hoel, Aud Sissel. 2018. "Operative Images. Inroads to a New Paradigm of Media Theory". I *Image - Action - Space*, redigeret af Luisa Feiersinger, Kathrin Friedrich & Moritz Queisner, 11-27. Berlin: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110464979-002>
- Knudsen, Vibeke Vibolt. 2001. "Circumstances - 1973. An unknown work by Kirsten Justesen". *Statens Museum for Kunst Journal* 5: 178-201.
- Jones, Amelia. 2006. *Self/Image. Technology, Representation, and the Contemporary Subject*. London/NY: Routledge.
- Jones, Amelia. 2012. *Seeing Differently. A history and theory of identification and the visual arts*. London/NY: Routledge.
- Justesen, Kirsten. 1999. *Kirsten Justesen: re kollektion*. Aalborg: Nordjyllands Kunstmuseum.
- Juul, Christopher Mygind. 2021. "Et opgør med pornotopien". *Costume*, marts: 56.
- Lyse, Maja Malou og Petra Kleis. 2019. *Girlification*. København: Roulette Rousse.
- Mortensen, Signe Ulbjerg. 2020. "Defying Shame. Shame-relations in digital sexual assaults". *MedieKultur* 67: 100-120. <https://doi.org/10.7146/mediekultur.v36i67.113960>
- Mulvey, Laura. (1975) 1988. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". I *Feminism and Film Theory*, redigeret af Constance Penley, 57-68. New York: Routledge.
- Nussbaum, Martha C. 1994. "Objectification". *Philosophy and Public Affairs* 24 (efterår): 249-291. <https://doi.org/10.1111/j.1088-4963.1995.tb00032.x>
- Preciado, Beatriz (nu Paul). 2018. "Museum, Urban Detritus and Pornography". *Zehar* 64: 28-37.
- Schwartz, Charlotte Præstegaard. 2022. *Billedtilstande*. København: politisk revy.
- Sprinkle, Annie, et.al. (1989) 2014. "The Post Porn Modernist Manifesto". I *Film Manifestos and Global Cinema Cultures*, redigeret af Scott MacKenzie, 382. Berkeley: University of California Press.
- Stephens, Elizabeth M., Annie M. Sprinkle og Cosey Fanni Tutti. 2009. "Post Porn Brunch". I *Post / Porn / Politics. Queer Feminist Perspective on the Politics of Porn Performance and Sex Work as Culture Production*, redigeret af Tim Stüttgen, 88-123. Berlin: b.books.
- Srinivasan, Amia. 2022. *Retten til sex. Feminisme i det 21. århundrede*. København: Gutkind.
- Themsen, Maria Kjær. 2019. "Dansk samtidskunsts dulle realiserer en gammel feministisk våd drøm". *Information*, 23. august 2019.
- Varslev-Pedersen, Cæcilie. 2016. "Refleksioner over selvobjektivering og -seksualisering". *Slagmark* #74: 199-204. Aarhus: Aarhus Universitet. <https://doi.org/10.7146/sl.v0i74.124111>
- Williams, Linda. 1989. *Hard Core. Power, Pleasure, and the Frenzy of the Visible*. Berkeley/LA: University of California Press.



Når en mands blik på en mands krop sættes fri

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

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

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

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

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

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

Fotografiet som arkiv

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

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

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



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

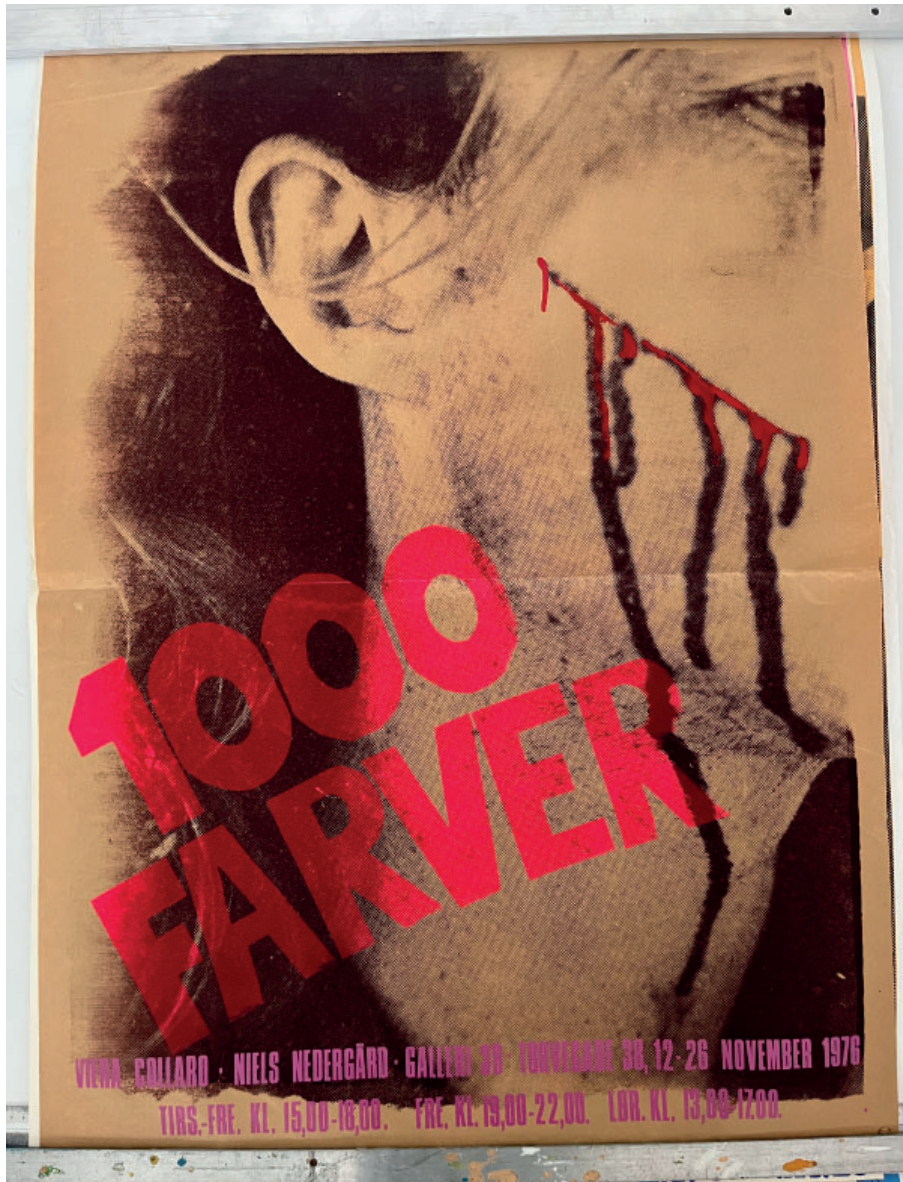
[2] Niels Nedergaard: *Uden titel* (karnevalsfotografi, portræt af Torben Hardenberg), 1977. © Niels Nedergaard

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

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

Når en mands blik på en mands krop sættes fri

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



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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

En homoseksuel écriture

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

ABSTRACT

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

NOTER

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

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

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

LITTERATUR

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

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



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 perifer 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

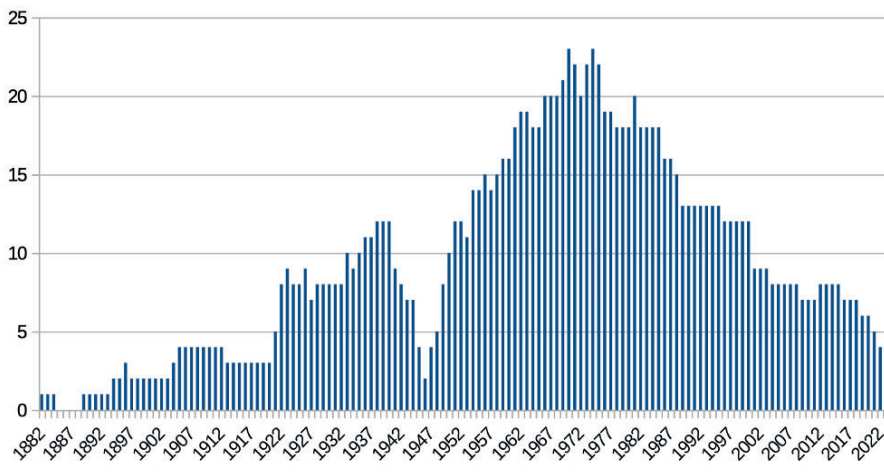
Med opfindelsen og udbredelsen af det håndholdte kamera og negativfilmen i starten af 1910'erne opstod talrige fotomagasin og amatørfotoklubber over de næste årtier, men mange magasiner bukkede under for 2. Verdenskrigs materiale-mangel og censur (Kaneko, Toda og Vartanian 2023). I kølvandet på den amerikanske 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 fotomagasiner 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 hyperdetajlerede, 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 fotohistoriker 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 kunstneregjorte 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.

Myne Søe-Pedersen

Scanned Glass Plates #4, 2018

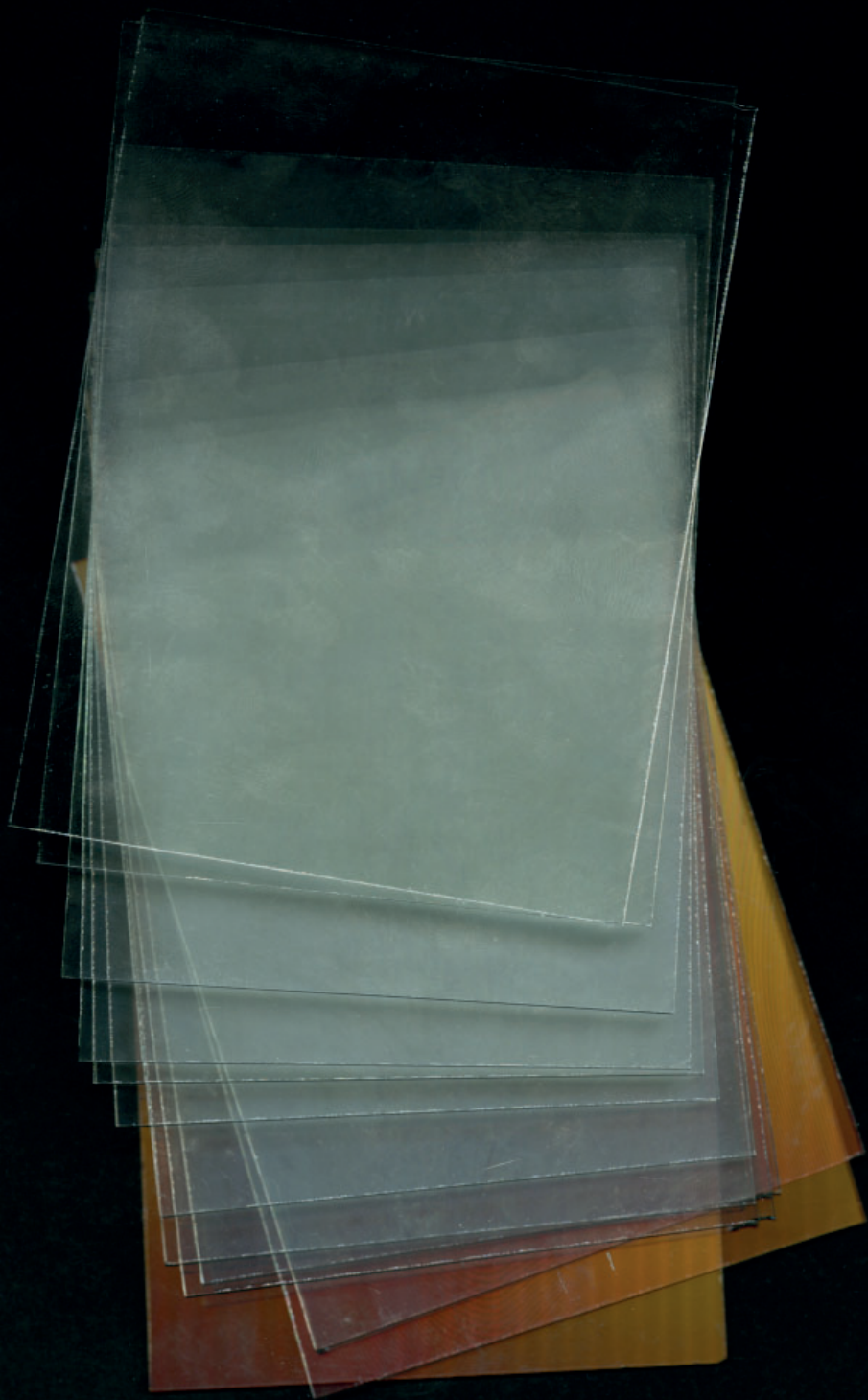
Et værk baseret på glas, skåret i 4x5", som er størrelsen på glaspladenegativerne, der bruges i et 4x5" storformatkamera. Den fotografiske glaspladeteknik blev brugt som en af de første måder at lave fotografi på i sidste halvdel af 1800-tallet.

Stakken af glasplader undersøges som et objekt, der bevæger sig fra tredimensionalt til todimensionalt. Scannerens flade er glas, dermed er det glas, der fotograferer glas. Farverne opstår ved belysningen.

Ændringer i farve og graden af opacitet afhænger af glaspladernes højde og placering. Det trykte billede viser den faktiske størrelse af glaspladerne.

– Myne Søe-Pedersen

© Myne Søe-Pedersen



Fotografi på danske kunstmuseer

“Can I hold you – can I get you to look at an image for longer than a second?”

Catherine Opie, 2016¹

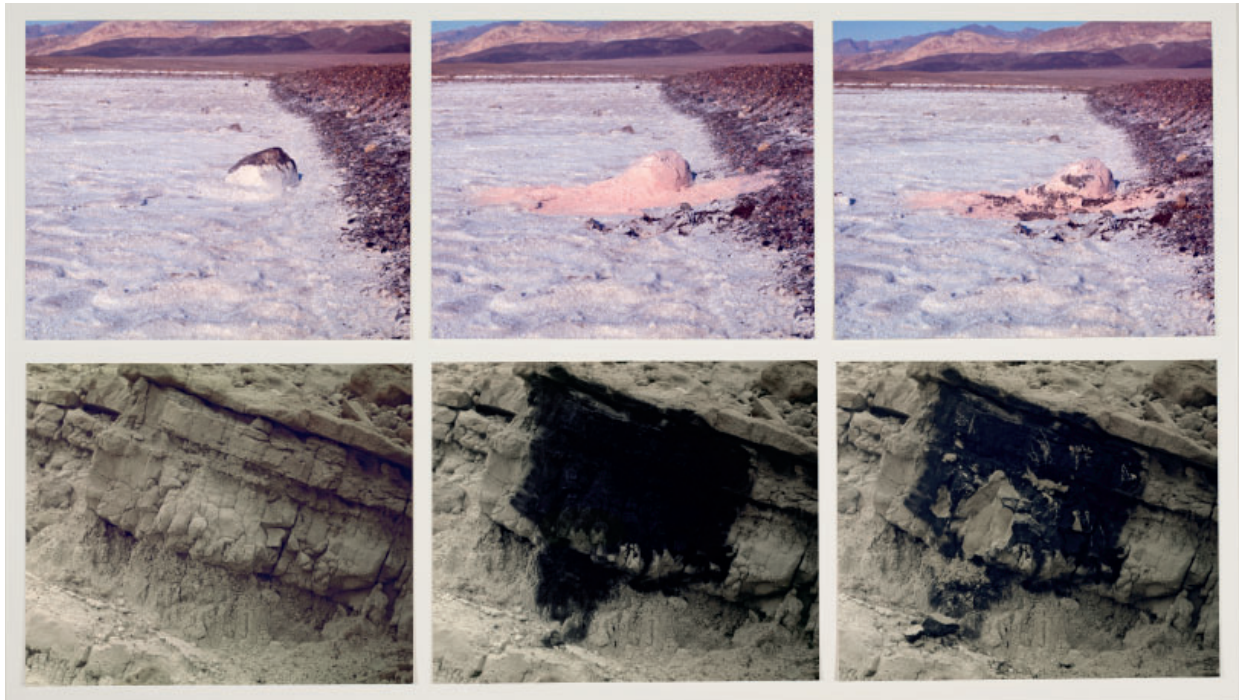
Aldrig før i historien har vi været omgivet af så massiv en strøm af fotografier. Billeder, vi flygtigt kigger på, inden vi er videre til de næste. Ofte så hurtigt, at øjet kun lige når at registrere motivet, uden at det fæstner sig i bevidstheden. Det er netop vores flygtige møde med det fotografiske billede, den amerikanske kunstner Catherine Opie anfægter, når hun længes efter at fastholde vores opmærksomhed om et billede længere end et sekund. Men det bringer mig også til at tænke over, hvor der er rum og tid til at betragte billeder indgående. Opies fotografiske værker vil man oftest møde på museer og gallerier, og hendes spørgsmål relaterer sig derfor også indirekte til fotografiets repræsentation på kunstmuseer. For Opies udsagn handler også om, hvad et fotografi er for os, og hvilke forventninger vi har til det; hvad *gør* fotografiet, og hvordan opfatter vi det i en udstillingsammenhæng set i lyset af nutidens massive billedcirkulation?

Museet etablerer et særligt rum og kan potentielt give ro til, at det enkelte billede kan fæstne sig, og dets historie og kontekst blive udfoldet. Men hvordan – og er de danske museer klar til det? Hvad er der i samlingerne, og hvordan forholder man sig til fotografiet i den kunsthistoriske kontekst, kunstmuseet er? Hvad er tendenserne på samlings- og udstillingsområdet i Danmark set i lyset af internationale kunstmuseer?

Det var spørgsmål, jeg blev nysgerrig efter at finde svar på, mens jeg i 2022 som post.doc. studerede Statens Museum for Kunsts samling af fotobaserede værker. Museet har erhvervet fotografi siden slutningen af 1970'erne ud fra et fokus på “kunstnere, der har gjort fotografiet til en integreret del af deres værkpraksis – som et medie blandt andre medier, de arbejder med” (Knudsen 2010, 6). Præmissen er med andre ord fotografiske værker skabt i et tværdisciplinært kunstnerisk felt, og dén erhvervsstrategiske beslutning har formet museets samling [1]. Statens Museum for Kunsts strategi adskiller sig ikke væsentligt fra andre danske kunstmuseers praksis på feltet. Den æstetiske disciplinering af fotografiet i dansk kontekst har fulgt en særlig logik, der har prioriteret billedkunstneres praksis med fotografiet og i vid udstrækning har fokuseret på fotografiske værker fra 1960'erne og frem. Men jeg blev nysgerrig efter at høre, hvilke tanker man gør sig om fotografi som samlings- og udstillingsobjekt i dag på danske kunstmuseer. Jeg tog derfor kontakt til Sorø Kunstmuseum, Kunstmuseum Brandts, Louisiana Museum of Modern Art, ARKEN Museum for Samtidskunst og ARoS Aarhus Kunstmuseum for at spørge, hvordan fotografiet indgår i deres samlinger, formidling og udstillingspraksis.²

Fotografiet som kunst- og samlingsobjekt på kunstmuseet

Internationalt set gik fotografiets vej ind i kunstverdenen i anden halvdel af det 20. århundrede ad kringlede veje



fyldt med forhindringer, som primært hang sammen med fotografiets mangfoldige, flygtige natur. Groft forsimplet havde fotografiet svært ved at blive accepteret som kunst, fordi det også er så meget andet; fotografiet vil altid overskride kunstinstitutionen, som Douglas Crimp formulerede det i 1982 (citeret i Grundberg 2021, 211). Det var 1960'ernes konceptkunst, der tilbød fotografiet en "bro ind på gallerier og museer" (Wells 2000, 278). Omfavnelsen af fotografiet og udvidelsen af kunst- og værkbegrebet blandt koncept-, performance- og land art-kunstnere var også medvirkende til institutionernes accept af fotografi som kunst fra 1970'erne og frem. Et andet element var en ny generation af kunstnere, som begyndte at arbejde i store formater, ofte i farver, som den amerikanske "Pictures Generation" (Cindy Sherman, Richard Prince, Louise Lawler m.fl.) eller Düsseldorfskolen, der bragede frem i 1980'erne med kunstnere som Andreas Gursky, Thomas Struth og Candida Höfer. Fotografiet kunne pludselig "genkendes" som kunst, og

[1] Stig Brøgger: *Spray, Nevada*, 1969. Statens Museum for Kunst. Foto: Jakob Skou-Hansen © Stig Brøgger Estate. Det første foto-baserede værk, Statens Museum for Kunst erhvervede til museets samling i 1979.



[2] Installationsfoto fra udstillingen *Gauri Gill*, 26.01.23 – 10.04.23. Foto © Louisiana/Kim Hansen

de store formater passede naturligt ind på museums væggen. Dermed var fotografiet blevet et muligt udstillings- og samlingsobjekt på museerne.

Museum of Modern Art i New York havde allerede i 1940 etableret en afdeling for fotografi og blev de efterfølgende årtier definerende for udstilling og formidling af mediet (Phillips 1982). Kendetegnenende for MoMAs ideologiske tilgang var en bred både kunst- og mediehistorisk tilgang til fotografiet, og museet indsamlede således også

derefter. I 1970'erne fulgte en række amerikanske og europæiske museer trop og etablerede afdelinger og samlinger for fotografi, eksempelvis Art Institute of Chicago, Stedelijk Museum i Amsterdam, Museum Folkwang i Essen og Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne i Paris. Kendetegnende for samlingerne, der blev opbygget på de institutioner, er, at man indsamlede bredt genre-mæssigt og fra hele fotografiets historie. Blandt de nordiske lande skiller den fotografiske samling ved Moderna Museet i Stockholm sig ud. Samlingen er etableret af Fotografiska Museet, som fra 1971 var en selvstændig afdeling i museet. I 1998 blev museet omorganiseret, og fotosamlingen blev en integreret del af museet. Styrken ved samlingen er, ifølge fotokurator ved museet Anna Tellgren (2011), at den både kan vise fotografi som en del af en etableret kunsthistorie og som et visuelt medium med "dets egen historie, teknologi, æstetik og fremtid" (xxviii). Generelt er det historiske og klassiske fotografi i langt højere grad blevet integreret i internationale kunstmuseers samlinger end i danske. Det betyder også, at de har et andet udgangspunkt for at formidle og forske i fotografiet som medium, end danske kunstmuseer har i dag.

Mens en række kunstmuseer i Danmark var nærved fotofobiske til langt op i 1980'erne, bredte fotofilien sig til gengæld i løbet af 1990'erne, i takt med at fotografiet blev en central og naturlig del af samtidskunsten.³ Men der har ikke været tradition for på de danske kunstmuseer at inkludere historisk fotografi i samlingerne, fordi den type fotografi primært blev indsamlet af Det Kgl. Bibliotek, og museerne således ikke anså det for at være deres ansvarsområde (Schwartz 2021). Fotografiet fandt altså vej ind på danske kunstmuseer i 1990'erne, men i vid udstrækning som fotografiet blev manifesteret i billedkunsten, særligt samtidskunsten, og netop ikke som et medium med dets "egen historie, teknologi, æstetik og fremtid". I samlingerne på danske museer finder man således ikke eksempler på de første fotografier som daguerreotypier eller kunstfotografi omkring 1900, ligesom det moderne fotografi og den historiske avantgarde i mellemkrigstiden er stort set fraværende. Professionaliseringen og den faglige

forankring af fotografiet fandt i stedet sted i de mediespecifikke institutioner, som blev etableret fra slutningen af 1970'erne og frem, blandt andet Galleri Image, 1977, Museet for Fotokunst, 1987, Det Nationale Fotomuseum, 1996 (nu Den Nationale Fotosamling) og Fotografisk Center, 1996.⁴ Museet for Fotokunst blev i 2013 nedlagt som selvstændig institution og samlingen integreret i Kunstmuseum Brandts ved fusionen af Fyns Kunstmuseum, Museet for Fotokunst og Brandts Kunsth.

Et medie blandt andre medier

Mens jeg skriver dette essay i det sene forår 2023, viser Louisiana den amerikanske kunstner Richard Prince og indiske Gauri Gill **[2]**, samtidig med at man i samlingsophængningen bliver mødt af en række nyindkøbte fotografiske værker af blandt andet Catherine Opie, Rineke Djikstra og Khadija Saye. Den franske avantgardekunstner Claude Cahun præsenteres i en stor retrospektiv udstilling på Kunstmuseum Brandts **[3]** (som siden 2020 igen har vist samlingsudstillinger med fotografi), og Cindy Sherman udstiller med en række nye tekstilværker på baggrund af fotografier på ARoS, hvor fotografiske værker også indgår i den aktuelle samlingsophængning. Det illustrerer udmærket den pointe, der er gennemtrængende i mine samtaler med museerne: at fotografiet indgår naturligt i deres udstillings- og samlingspraksis på lige fod med andre medier. På Sorø Kunstmuseum har man "aldrig defineret fotografiet som et medium, der var særegent" (Anna Krogh), og på samme måde afviser ARKEN, ARoS og Louisiana en mediespecifik interesse i fotografiet. Det er i en kontekst af det visuelle, at fotografiet er interessant for Louisiana, fortæller museumsinspektørerne Anders Kold og Kirsten Degel. Kold uddyber: "Det er en ikonicitet, vi interesserer os for – det billedlige i dets fulde betydninger. Vi har eksempelvis erhvervet Jeff Wall, blandt andet fordi hans billeder har en relation til den store tradition i malerkunsten og dermed trækker en form for kunsthistorisk betydning og tradition med sig".

Dette, at man ikke opererer med særskilte strategier for fotografiet, men erhverver fotografiske værker som

en naturlig del af samtidskunsten, betyder på den ene side, at fotografiet udstilles og formidles på lige linje med andre kunstneriske medier. På den anden side medfører det også, at man ikke eller sjældent forholder sig til fotografiets historie og specifikke vilkår, produktionsformer og virkemåder – både når det gælder indsamlings- og formidlingspraksis. En mulig konsekvens af dette berørte professor i fotografistudier Mette Sandbye i et interview for 10 år siden: “Bevidstheden om fotografiets historie er meget lille i Danmark, og jeg tror, en af grundene til det er, at fotografi er isoleret på specifikke institutioner snarere end at være fuldt integreret på de store kunstmuseer. Det gør, at vi starter fra scratch hver gang, fordi ingen kender til fortiden” (Strand 2014, 61, min oversættelse).

Her godt 10 år efter synes situationen at være stort set den samme. Som fotokurator og forskningsbibliotekar ved Det Kgl. Bibliotek Charlotte Præstegaard Schwartz (2021) skriver i sin grundige præsentation af fotografiets institutionshistoriske forankring og udvikling i Danmark, er der mange museer, “der indsamler og formidler fotografi, men ingen forpligter sig på kontinuerligt og forskningsbaseret arbejde” (151). Mister vi indsigtfulde perspektiver på vores forståelse af fotografiet, når mediet integreres som “blot” billeder på lige fod med andre typer af visuelle kunstneriske udtryksformer? Man kan også spørge, om vi har brug for specifik viden om fotografiets virkemåde, teknik og historie for at kunne forstå og kritisk forholde os til fotografiske praksisser historisk såvel som i dag?

Aktuelle positioner i Danmark og internationalt

Der har de seneste 10-15 år internationalt været en fornyet interesse i at diskutere fotografiet som medium. I 2010 var SFMoMA vært for konferencen *Is Photography Over?* Fire år senere lancerede International Center of Photography i New York udstillingen *What is a Photograph?* I samme boldgade fulgte udstillingen *Qu'est-ce que la photographie?* på Centre Pompidou i 2015.⁵ Museum of Modern Art i New York har siden 2010 afholdt godt 40 seminarer om en bred række problemstillinger i *Forums on Contemporary Photography*.⁶ I 2016 var temaet “Rethinking Exhibition and

Collection Displays in 21st-Century Museums”. Her stillede MoMA spørgsmålene, om fotografi kunne integreres bedre med andre kunstformer i udstillinger, og hvilken værdi det kan have at tale om fotografiet som selvstændigt medium.⁷ Fotokuratorer fra en række amerikanske og europæiske museer gav eksempler på deres praksis med fotografiet som en både selvstændig og integreret del af museerne. MoMAs daværende Chief Photocurator, Quentin Bajac, sagde i den forbindelse, at hvis fotografiet ikke skal “fossilere” og ghettoiseres, må det udstilles både sammen med andre medier og for sig selv. Altså en mellemvej, der rummer en bevægelse væk fra en mediespecifik logik uden at afskaffe den fuldstændig.

Museer som MoMA, Centre Pompidou, Moderna Museet og Art Institute of Chicago har også de sidste ti år udgivet større publikationer om deres fotografiske samlinger,⁸ og organisatorisk har man set forandringer i institutioner, der tidligere har distanceret sig fra fotografiet. Efter mange års modstand ansatte Tate Modern for første gang i museets historie i 2009 en fotokurator, og det markerede, ifølge kunsthistoriker Alexandra Moschovi, begyndelsen på en fuldstændig integration af fotografi på Tate.⁹ I 2017 satte Henie Onstad Kunstsenter i Norge et fornyet fokus på fotografi og ansatte samme år en fotokurator til at udfolde et større udstillings- og eventprogram for fotografi. Det førte blandt andet til etableringen af triennalen *New Visions* i 2020.

Til forskel fra situationen i USA og andre europæiske lande har der ikke været en tradition for at oprette afdelinger for fotografi eller ansætte fotokuratorer på danske museer.¹⁰ Det hænger nok i udpræget grad sammen med samlingernes og museernes størrelser, men er også en konsekvens af det fokus, museerne lagde på billedkunstnerisk praksis, da de begyndte at indlemme fotografiske værker i samlingerne. Sidst hænger det også sammen med, at fotografiets historiske, sociale og politiske funktion og betydning traditionelt har været behandlet af de mediespecifikke institutioner i Danmark. I disse år pibler nye udstillingssteder frem med fokus på fotografiet, for eksempel Oblong og Prospekt, et nyt fotografisk tidsskrift,



New Danish Photography, har set dagens lys i 2023, og platformen Foto Studio blev etableret i 2022 (se interview i dette nummer). Fotografisk Center fulgte i 2021 centrets 25 års-jubilæumsudstilling op med en antologi om dansk fotografi de sidste 25 år og har i 2023 formuleret et udstillingsprogram, der har til hensigt at sætte “fokus på nogle af de unikke karakteristika, der er forbundet med fotografiet som medie”.¹¹ I 2021 etablerede Det Kgl. Bibliotek desuden en International Fotoscene, og det er som vanligt i regi af

[3] Med udstillingen *Claude Cahun – Under huden* blev den franske avantgardekunstners fotografi for første gang udfoldet i en retrospektiv udstilling i Danmark. Kunstmuseum Brandts 10.02.23 – 23.07.23. Foto: David Stjernholm.

de mediespecifikke institutioner og organisationer, at talks, seminarer og debatter om fotografiet som medium finder sted.

Selvom kunstmuseerne i Danmark generelt vægrer sig mod at forholde sig til fotografiet inden for en mediespecifik ramme, forholder man sig alligevel til fotografiets kulturelle betydning, og eksempelvis opleves fotografiet som en art pædagogisk dåseåbner. Museumsinspektør ved Kunstmuseum Brandts Marianne Ager siger: "For de mindre trænede museumsgæster fungerer fotoudstillinger også som en gateway ind til det, som de måske er lidt bange for i mødet med kunsten." Samme udtryk bruger i øvrigt en kurator ved SFMoMA, da hun omtaler fotografiet som et "gateway drug" til samtidskunsten.¹² Fotografiet er en billedform, publikum umiddelbart nemmere kan forholde sig til, fordi selve mediet er velkendt, og mange oplever det som lettere at aflæse end andre af samtidskunstens værktøjer. En anden dimension af fotografiets demokratiske og sociale betydning, som har et formidlingspotentiale også på et kunstmuseum, handler ifølge forhenværende direktør ved Sorø Kunstmuseum Anna Krogh om evnen til kritisk at forholde sig til den massive billedstrøm, vi dagligt møder på internettet og sociale medier, hvor fake news og i tiltagende grad AI-genererede billeder flourerer: "Med fotografiet kan vi som billedhus være med til at skærpe bevidstheden hos gæster om, at de ikke skal tage ting for pålydende – og det er kun fotografiet, der kan det. Fordi med malerier ved folk godt, det er snyd."

Her er tale om medie- og kulturhistoriske perspektiver på formidlingen af fotografiet i kunstmuseet. Det kan også handle om andre perspektiver på fotografiets plads i kunsthistorien og en anden måde at integrere fotografiet i museernes samlings- og udstillingsmæssige tænkning. I min samtale med museumsinspektør Maria Blegvad på ARoS nævner hun en mulig fremtidig integration af fotografiet i museets manifestation af lyskunst (blandt andet med James Turrells *Sky Space* og Olafur Eliassons *Your Rainbow Panorama*). Som Blegvad siger: "Fotokunsten er jo selvfølgelig et rigtig godt eksempel på en kunst- art, som generelt er optaget af tematikker om lys og lysets

indvirkninger på det sete." Så ARoS kunne potentielt blive et hus, "hvor man kan søge viden om, hvordan kunstnerne gennem tiden er blevet optaget af lys, både i fotografimediet, men også i installationskunsten".

Den måde at arbejde med fotografiet, som Blegvad her beskriver, giver mulighed for at forholde sig til mediets historie, teknik og æstetik uden at isolere det i en mediespecifik ghetto, men netop sætte det i en bredere kultur- og kunsthistorisk kontekst. Øvelsen for de danske kunstmuseer er derfor måske i endnu højere grad at turde integrere fotografi, også i en historisk kontekst. Der har de senere år været ansatser til dette i udstillingssammenhæng på flere museer, for eksempel i udstillingen *Fremkaldelser* om Vilhelm Hammershøi og fotografiet på Den Hirschprungske Samling i 2021 eller i Louisianas udstilling *Det kolde øje* om den tyske Neue Sachlichkeit-bevægelse, der inkluderede forskellige medier, heriblandt fotografi og film. Desuden havde udstillingen en selvstændig præsentation af 250 fotografier fra den tyske fotograf August Sanders livsværk *Menschen des 20. Jahrhunderts*. Så selvom man på danske kunstmuseer ikke har haft tradition for at have fotografiet (og for den sags skyld andre medietyper som film og lyd-kunst) med i den kunsthistoriske fortælling om (dansk) kunst fra midten af 1800-tallet og frem, er der potentiale for at lade kunsthistorien åbne sig for nye perspektiver på tværs af tid, medier og traditioner.

En stor tak til de fagpersoner, der generøst har bidraget med indsigt og viden: Anna Krogh, fhv. direktør ved Sorø Kunstmuseum, museumsinspektører Anders Kold og Kirsten Degel fra Louisiana, museumsinspektør Marianne Ager fra Kunstmuseum Brandts, seniorforsker og museumsinspektør Birgitte Anderberg fra Statens Museum for Kunst, museumsinspektør Maria Blegvad fra ARoS, seniorkurator og samlingschef Dorthe Rugaard fra ARKEN, Finn Thrane, tidligere leder af Museet for Fotokunst, Ingrid Fischer Jonge, tidligere leder af hhv. Det Nationale Fotomuseum og Museet for Fotokunst, og gallerist Banja Rathnov.

NOTER

- 1 Catherine Opie, Louisiana Channel, januar 2016, <https://channel.louisiana.dk/video/catherine-opie-world-beyond-selfies> (sidst tilgået 16. juni 2023).
- 2 Citaterne i det følgende stammer fra mine upublicerede interviews med museerne.
- 3 Jeg låner udtrykkene fotofobisk og fotofilisk fra kunsthistoriker Alexandra Moschovi, som detaljeret og nuanceret fremstiller fotografiets vej ind på kunstmuseerne i den vestlige del af verden i bogen *A Gust of Photophilia* (2020).
- 4 For en fyldig beskrivelse af fotografiets accept som kunstart i Danmark, se blandt andet Tage Poulsens artikel "Om fotografiets vej til accept og anerkendelse som kunstart i Danmark" (1990), Rune Gade om dansk fotografisk kunst fra 1980'erne og frem: "Et solidt fundament" (2004) og Charlotte Præstegaard Schwartz' artikel om fotografiet som æstetisk disciplin og mediets danske institutionshistorie: "Fotografiets æstetiske rum" (2021).
- 5 Centre Pompidou udstiller i dag både fotografi sammen med andre medier og i en selvstændig udstillingssal, som museet siden 2014 har dedikeret til fotografiske udstillinger med både kunst- og kulturhistorisk indhold. Eksempelvis udstillingen *Corps à corps. Histoire(s) de la photographie* (6.9.2023 – 25.3.2024), der kombinerer museets samling med en privatsamling.
- 6 For eksempler på seminarer se: <https://www.moma.org/calendar/programs/83>.
- 7 <https://www.moma.org/calendar/events/1942> (sidst tilgået 28. juni 2023).
- 8 For eksempel *Collection Photographs: A History of Photography through the Collections of the Centre Pompidou* (2007), trebindsværket *Photography at MoMA* (2015-2017), *En annan historia: fotografi ur Moderna Museets samling* (2011), og senest bør nævnes Chicago Art Institutes *A Field Guide to Photography and Media* (2023).
- 9 Moschovi (2020, 167). Det udmøntede sig i både udstillinger og erhvervelser over de næste år, for eksempel *Exposed* i 2010 og *Conflict, Time, Photography* i 2015 og *Shape of light* i 2016 og senest *Capturing the Moment – A Journey Through Painting and Photography* i 2023.
- 10 Det Kgl. Bibliotek har som den eneste institution på nuværende tidspunkt en fotokurator med ansvar for fotoudstillinger og Den Nationale Fotosamling (indtil 2020 Det Nationale Fotomuseum).
- 11 Se Fotografisk Centers hjemmeside: <https://www.fotografiskcenter.dk/udstilling/forsvindinger> (sidst tilgået 3. januar 2024).

- 12 Curator of Photography Corey Keller ved seminaret *Rethinking Exhibition and Collection Displays in 21st-Century Museums* på MoMA, 14. april 2016.

LITTERATUR

- Bare, Bjarne, Behzad Farazollahi og Christian Tunge, red. 2020. *Why Photography?* Milano: Skira Editore S.p.A.
- Gade, Rune. 2004. "Et solidt fundament, kunst og fotografi 1980-2000". I *Dansk Fotografihistorie*, redigeret af Mette Sandbye, 366-417. København: Gyldendal.
- Grundberg, Andy. 2021. *How Photography became Contemporary Art*. New Haven: Yale University Press. <https://doi.org/10.12987/9780300259896>
- Knudsen, Vibeke Vibolt. 2010. "Fotografier i Kobberstiksamlingen". I *Fotografier*, redigeret af Sven Bjerkhof, 6-9. København: Statens Museum for Kunst.
- Moschovi, Alexandra. 2020. *A Gust of Photophilia, Photography in the Art Museum*. Leuven: Leuven University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1595n2n>
- Phillips, Christoffer. 1982. "The Judgment Seat of Photography". *October*, vol. 22 (efterår): 27-63. <https://doi.org/10.2307/778362>
- Poulsen, Tage. 1990. "Om fotografiets vej til accept og anerkendelse som kunstart i Danmark". *Fund & Forskning*, bind XXIX: 201-14. <https://doi.org/10.7146/fof.v29i1.40937>
- Schwarz, Charlotte Præstegaard. 2021. "Fotografiets æstetiske rum, en institutionshistorisk fortælling om fotografi i Danmark". I *I virkeligheden. Dansk fotografi i 25 år*, redigeret af Kristine Kern og Mette Sandbye, 120-152. København: Fotografisk Center.
- Strand, Nina. 2014. "Photo Ghettoes. A conversation between Mette Sandbye & Jens Erdmann Rasmussen". *Objektiv, Postphotography*, #10 (efterår): 60-63.
- Wells, Liz. 2000. "On and beyond the white walls: photography as Art". I *Photography: A Critical Introduction*, redigeret af Liz Wells. London og New York: Routledge.

At flippe linsen

Betragtninger fra en udstillingsproces

Første gang, jeg bemærker fotograf og eksperimentalfilm-mager Steen Møller Rasmussens (f. 1953) portrætter, er på de sociale medier. Møller Rasmussen lægger portrætter af kunstnere og kulturpersonligheder op på sin profil, når den afbildede har haft en mærkedag eller er død. De fleste er ældre sort/hvid-fotografier. Jo flere jeg ser, des tydeligere bliver det for mig, at en udstilling med disse kunne belyse en kunstners særlige blik på sine kollegaer og samtidig tegne et billede af en kunstscene. Møller Rasmussen har stået i baggrunden, eller, mere konkret, bag sit kamera, men ved at fokusere på hans arbejde løftes en generation af kunstnere frem. Placeringen, som Møller Rasmussen indtager, fascinerer mig og giver ikke alene mulighed for at se et særegent kunstnerskab folde sig ud, men skaber også plads til at fokusere på, hvad der udgør en kunstscene og et miljø.

Steen Møller Rasmussen har taget portrætter gennem seks årtier. Først som teenager fra scenekanten, da rockmusikere optrådte på den legendariske Brøndby Pop Club. Derfra gled interessen over i den litterære verden og til billedkunstscenen. Portrætterne forestiller gennemrejsende kunstnere, særligt fra USA, men også Møller Rasmussens egne kollegaer og venner, ligesom han også laver eksperimentalfilm med og om nogle af dem.

Møller Rasmussen har en mangefacetteret praksis.

Han er uddannet filmfotograf fra Den Danske Filmskole i 1980. Han har filmet både spillefilm og dokumentarfilm og er vant til at indgå i samarbejder, eksempelvis med billedkunstner Lawrence Weiner om filmen *Reading Lips* (1996) og med filmkritiker Lars Movin omkring *Onkel Danny – En karma cowboy* (2002), en portrætfilm om digteren Dan Turèll. Men han har også sin egen praksis, som spænder over eksperimentalfilm, mail-art, fotografi og konceptkunst.

De mange portrætter fremstår som en registrant over bemærkelsesværdige kulturelle skikkelser i de seneste 50-60 år og giver samtidig en indsigt i de sociale og kulturelle forhold, der gjorde sig gældende i denne periode. Samlingen giver et sjældent blik ind i miljøet omkring den københavnske kunstscene, med vægt på generationen fra 1980'erne og 1990'erne. Det er dem, jeg kan se en udstilling for mig med. Udstillingen *Det var nu* bliver til i løbet af efteråret 2022 og foråret 2023 og åbner 27. april 2023 på udstillingsstedet HEIRLOOM – center for art and archives i København; et udstillingssted, jeg driver i samarbejde med kurator og kunsthistoriker Stine Hebert. Vores fokus er på oversete kunstpraksisser og -medier, og i det perspektiv er det interessant at se nærmere på måden, Steen Møller Rasmussen har portrætteret både feterede og undereksponerede, centrale og marginalise-



rede kunstnere. Ved at samle så mange af hans portrætter i udstillingen giver den et billede af en scene og tegner samtidig et portræt af fotografen selv. Linsen flippes.

I skæret af den anden

Steen Møller Rasmussen er ikke nogen klassisk portrætfotograf. Hans atelier er ikke et studie med lys og lamper og særlige monokrome baggrundslærreder, men derimod et ordnet arkiv for alt, hvad han har beskæftiget sig med gennem sin karriere, som kun han har nøglen til. Møller Rasmussen er til gengæld i sit rette element, når han er opsøgende, når han møder den, som skal portrætteres, i dennes arbejdsmiljø eller i en social sammenhæng. Det særlige ved Møller Rasmussens portrætter er det mellemværende, som opstår mellem fotograf og den fotograferede. Ofte opstår denne udveksling i, hvad man

[1] Steen Møller Rasmussen: Martin Kippenberger, 1996. Installationsfoto af serien i HEIRLOOM. Foto: Kevin Malcolm, 2023.

fornemmer som korte, hurtige sekvenser. Her er en åbenhed for nuet, hvor tilfældighedsprincipper får plads, og en række usynlige faktorer spiller ind. Det bliver klart for mig, at et gennemgribende træk i Møller Rasmussens arbejde er lysten til at nærme sig den kunstneriske proces – ikke kun sin egen, men også den, der portrætteres. Det sker i samspillet og med plads til legen og spontaniteten. Fotografen behersker en blanding af at være underspillet, tilbageholdende og så alligevel at være opsøgende og lydhør for den anden.

Særligt én person skiller sig ud for mig i materialet, som Møller Rasmussen præsenterer for mig i sit atelier, hvor vi mødes ugentligt, mens vi arbejder på udstillingen. Det er maleren Inge Ellegaard (1953-2010). I et portræt har hun malet en flyvemaskine i sin håndflade og vendt den udad. Hun gemmer sit ansigt bag armen og skjuler det meste af sit ansigt [2]. Et øje ser direkte på fotografen. Flyet letter med armens bevægelse opad. Ellegaard udviser en tydelig utilpashed ved at få taget sit portræt, men vender situationen til portrættets fordel. I et andet

billede af Ellegaard har hun skåret i negativet af det portræt, Møller Rasmussen har taget, så det efter fremkaldelsen fremstår som ar på huden eller som malerisk gestik tilført et lærred. I Steen Møller Rasmussens film *Tretten* (1989), som består af tretten scener med kunstnere, der hver har fået til opgave at vise deres kunstneriske proces, uden at de må vise deres værker eller italesætte dem, har Ellegaard valgt at svømme under vandet totalt maske- ret med dykkerudstyr i en svømmehal. Her flyder hun rundt i det turkise vand, mens kameraet zoomer ind på hendes sansende undersøgelse af sin egen vægtløshed. Det er tydeligt, at Ellegaard har følt sig tryk ved Møller Rasmussen, og Møller Rasmussen har været fascineret af Ellegaards ekspressive, undersøgende proces.

I sin katalogtekst til udstillingen *Face to Face*, en udstilling af portrætfotografier på International Center of Photography (ICP) i New York i 2023, beskriver kurator og kunsthistoriker Helen Molesworth (2023) meget præcist, hvordan det i det 20. århundrede ofte har været til diskussion, hvorvidt fotografiet tilhørte kunst-

[2] Steen Møller Rasmussen:
Portræt af Inge Ellegaard, 1997.
Foto: Steen Møller Rasmussen.



feltet, da det har haft mange forskellige funktioner – fra politifotografi og propaganda til reklameindustrien og amatørnapshottet. At fotografiet har stået uden for kunstkategorien, har ifølge Molesworth til gengæld medført, at det gennem 1900-tallet tilbød særligt kvindelige kunstnere en mulighed for at tilgå mediet i en mandsdomineret kunstverden. Diskussioner om hierarkier af medier i kunsten er heldigvis efterhånden sjældenheder, da vi i dag godtager mange flere former for kunstneriske udtryk, men jeg ser andre udfordringer i forhold til portrætfotografiet i Møller Rasmussens tilfælde, som lægger sig op ad denne diskussion. Med sin placering bag kameraet har Møller Rasmussen skildret andre, som dermed har fået opmærksomheden.

Mange af Møller Rasmussens portrætter er blevet til som stillede opgaver, enten til bogomslag, filmplakater eller for kunstinstitutioner, som har ønsket, at den udstillende billedkunstner blev portrætteret. Og måske har det været med til, at Møller Rasmussen som fotograf altid er blevet set gennem dem, han har fotograferet, og dermed sjældent i sin fulde helhed og som den kunstner, han er i sin egen ret. Denne udstilling kommer heller ikke til at gøre dette, da omfanget er for vidt, og pladsen for begrænset til at medtage alle Møller Rasmussens former for kunstneriske praksisser. Det er ikke en retrospektiv udstilling, men derimod et forsøg på at samle mange af disse portrætter fra den københavnske kunstscene, både de herboende, de gennemrejsende og dem, han har opsøgt, særligt på sine rejser til USA, så det bliver muligt at se mere klart på Møller Rasmussens særlige arbejds-metode. Jeg fravælger at vise et udvalg af de utroligt mange verdenskendte musikere, som han har portrætteret fra scenekanten. Det er for mig ikke der, hvor Møller Rasmussens praksis står tydeligst frem.

De bedste portrætter er dem, hvor man ser et samspil mellem fotografen og den portrætterede, hvad enten det er i eksperimentalfilm eller som stillfotografi. Møller Rasmussen har selv været med til at understøtte en fandyrkelse gennem sine portrætter, som samtidig har været med til at placere ham i skyggen. Møller Rasmussen har

brugt kameraet som sit alibi til at komme tæt på dem, han har ønsket at møde, som i en kort filmsekvens med eksperimentalfilmmageren Jonas Mekas på toppen af Anthology Film Archives, hvorfra man kan se Empire State-bygningen i New York [3]. Jonas Mekas var filmfotograf på Andy Warhols legendariske otte timer lange filmoptagelse af bygningen i filmen *Empire* (1965). Møller Rasmussens otte sekunder korte film med Jonas Mekas på toppen af netop dette centrale sted bliver en hyldest til både Warhol og Mekas. Møller Rasmussen skildrer på den måde fortryllelsen af den anden, hvor repræsentation og fandyrkelse blandes med lysten til at registrere livet og eksistensen.

Jeg spørger på et tidspunkt Møller Rasmussen, hvorfor han ikke længere tager så mange portrætter. Han svarer, at det ikke giver så meget mening nu, hvor alle kan gøre det. Jeg tolker hans svar som, at nu hvor alle tager portrætter og selfies med deres smartphones, behersker alle øjeblikket. Åbenheden over for nuet, som han har fanget med sine analoge kameraer, er blevet alle mands eje at indfange. Måske er Møller Rasmussen blevet indhentet af sin tid – eller måske kan man sige, at han med sin måde at gå til portrætter på faktisk var forud for sin tid.

Overvejelser omkring en generation og en særlig tidsånd

Da jeg begynder at få greb om de mange portrætter, forestiller jeg mig først at inddele dem efter genre, således at fotografere hænger i ét område, forfattere i et andet og billedkunstnere i et tredje. I efteråret 2022 besøgte jeg en udstilling på Museum of Contemporary Art Zagreb med portrætfotografen Goranka Matić,¹ som har afbildet den politiske, intellektuelle og kunstneriske scene i Kroatien i cirka den samme periode, som Møller Rasmussen har været aktiv. Det er en kæmpe udstilling, og inddelingen i kunstneriske genrer medfører, at portrætterne kommer til at fremstå monotone. Jeg dropper den plan. Derefter forestiller jeg mig at inddele portrætterne efter deres tematikker: Dem, hvor der foregår en direkte udveksling, dem, hvor portrættet er taget i atelieret, og dem, der er



[3] Steen Møller Rasmussen og Jonas Mekas, 1991. Foto: Steen Møller Rasmussen.

mere klassiske *en face*, men jeg indser, at det kun skaber en meget stiliseret oplevelse af et ellers levende materiale. Jeg beslutter mig for at gå efter en mere intuitiv ophængning, hvor jeg helt konkret fremhæver de portrætter, jeg synes er bedst, ved at lade dem printe i stort. I det hele taget vil jeg arbejde med forskellige størrelser og ophængningsprincipper for at få et så varieret udtryk som muligt. Det betyder, at jeg først printer billederne ud i mini-udgaver og laver grupperinger på mit arbejdsbord. Her spiller både lys, farver, vinkler og motiver i fotografierne ind i sammensætningen. Afgørende er også rummene, hvor lyset fra de store vinduer ud mod gaden spiller ind, og dermed også, hvordan fotografierne kan kommunikere med forbipasserende. Mit mål for udstillingen er at lade



det enkelte portræt stå frem, samtidig med at en helhed opstår, uden at den fremstår ensformig [4].

Der er noget problematisk i at tale om en generation. Det føles som en spændetrøje for den enkelte og mangfoldigheden. Alligevel kommer jeg ikke uden om det fænomen i arbejdet med portræterne. Dels tilhører Møller Rasmussen selv en generation, hvor han har været aktiv og har dannet mange og langvarige venskaber på tværs af kunstdiscipliner. Dels har han knyttet sig til en række ældre kunstnere, som han har oplevet som sine læremestre. Det gælder billedkunstnere som Richard Winther, Poul Gernes og Lawrence Weiner (der er på ingen måde lighedstegn mellem de nævnte kunstners udtryk, og Møller Rasmussen går heller ikke direkte i

[4] Fra udstillingen DET VAR NU i HEIRLOOM – center for art and archives, København.
Foto: Kevin Malcolm, 2023.



[5] Steen Møller Rasmussen: Jens Birkemose i sit atelier, 2001. Foto: Steen Møller Rasmussen.

deres fodspor). Endelig hører jeg også selv til en anden tid, en yngre generation, og derfor ser jeg disse portrætter på afstand. Jeg genkender nogle, andre ved jeg ikke, hvem er, og nogle har jeg kun set som meget ældre, end da portrættet blev taget.

Portrætter af kvinder er der ikke så mange af. Når jeg spørger ind til hvorfor, fortæller Møller Rasmussen mig, at han oplever kvinder som mere sky og usikre i forhold til, hvordan de ønsker sig selv fremstillet. Mænd er ligetil og ugenerte. Vi ved begge, at det naturligvis er kulturelt betinget. Det forhold bliver en kuratorisk feministisk udfordring for mig. Jeg kan ikke forsvare at lave en udstilling i 2023 med en kønsfordeling på 90/10. Samtidig er det også falsk at vise 50/50, når nu den scene ikke så sådan ud. Portrætterne af kvinderne er mindst lige så gode som mændene, og jeg ender på en gylden middelvej, hvor jeg viser flere kvindelige portrætter, end hvad samlingens fordelingstal er.

Hvad er det så for en kunstscene, som tegner sig, udover en skæv køns- og etnicitetsfordeling, når jeg ser på helheden? Og hvad er det, som gør, at det så umiskendeligt

bliver et tidsbillede af 1980'er- og 1990'er-generationen af kunstnere? En tydelig indflydelse fra særligt en amerikansk kunstscene står frem. Det er ikke kun via de mange amerikanske kunstnere, som har rejst gennem Danmark, eller fra Møller Rasmussens rejser til USA, hvor han har opsøgt nogle af sine forbilleder. Det ses måske tydeligst i de små tegn. Det gælder for eksempel i fotografiet af digteren Dan Turèll, hvor han med den ene hånd løfter et vinglas til en skål og med den anden peger to fingre med sortlakerede negle opad: Det fremstår nærmest som en hyldest til rockmusikeren Lou Reed. I et portræt af maleren Jens Birkemose sidder han overskrævs på sin malerstige med sine kæmpe malerier i baggrunden [5]. Birkemose fremstår meget "mandet" i sin fremtoning, og måden, han poserer på, indeholder spor af amerikanske skuespillere som Marlon Brando og James Dean. De store malerier i baggrunden får mig til at tænke på de abstrakte ekspressionister, som blev kendt for at skalere maleriet op til kæmpe størrelser. De unge rebeller, enerne.

Portrætfotografiets hovedfokus er på individet, men helt tydeligt bliver det, når man har med kunstnere at

gøre, hvor originalitet er en markør for deres arbejde. Her er en åbenhed over for eksperimentet og iscenesættelsen af sig selv, som man ikke nødvendigvis finder i andre former for portrætfotografi. Og alligevel slipper man ikke uden om, at fotografierne samtidig peger ind i en bestemt tid, hvor nogle tydelige strømninger gør sig gældende. Den høje linning i bukserne, det pjuskede og ukontrollerbare hår og det insisterende blik. I al deres individualisering slipper de ikke ud af deres tidsånd. Eller også er det netop denne søgen efter at stå ud, som gør, at de fremstår som et tydeligt tidsbillede på 1980'erne og 1990'erne.

Det kan undre mig, at Steen Møller Rasmussen har fået lov at leve i det skjulte så længe, at hans store samling af portrætter ikke før har fået mere opmærksomhed. Det kan der naturligvis være mange grunde til. Den danske kunstscene har, som nævnt, ofte orienteret sig mod en amerikansk tradition, og her har der været en stærk tradition af fotografer, der har specialiseret sig i at portrættere kendte og kunstnere, eksempelvis Richard Avedon og Irving Penn. Dem har man i den amerikanske tradition ikke haft problemer med at "ophøje" til kunst og invitere ind på museet. En grund kan derfor være en manglende interesse for at arbejde med det fotografiske medium på de bærende danske kunstinstitutioner, således at det er forblevet en niche i særlige samlinger og på særlige museer.

NOTER

- 1 Udstillingen *Experience in The Crowd – Retrospective Exhibition of Goranka Matić* blev vist på Museum of Contemporary Art Zagreb fra 13. september til 30. oktober 2022.

LITTERATUR

Molesworth, Helen. 2023. "Say Yes to Life". I *Face to Face, Portraits of Artists by Tacita Dean, Brigitte Lacomba, and Catherine Opie*, redigeret af Helen Molesworth, 11-20. London: Mack.

En tænkemaskine for fotografiet

Interview med Foto Studio

Foto Studio er en platform for fotografi, der siden 2022 har præsenteret aktuelle perspektiver på fotografi gennem arrangementer og interviews, essays og anmeldelser udgivet på platformens hjemmeside. Fra november 2023 er fotografer og billedkunstnere Paula Duvå, Mads Holm og Tine Bek fælles om at drive Foto Studio, som indtil videre har afholdt talks med kunstnere som Michala Paludan, Katy Hundertmark, Innuteq Storch, Hanne Lise Thomsen, Torbjørn Rødland og professor i fotografistudier Mette Sandbye. Foto Studio blev startet af Paula Duvå og Mads Holm, som mødte hinanden på Glasgow School of Art i 2013. Jeg mødtes med de to i deres fælles studie på Nattergalevej i Københavns Nordvestkvarter til en samtale om Foto Studio og deres tanker om fotografiets relevans som socialt, politisk og kunstnerisk medium i dag.

Inger Ellekilde Bonde (IEB): *Vil I starte med at fortælle, hvordan Foto Studio blev til?*

Mads Holm (MH): Foto Studio er udsprunget af, at vi har haft en dialog, Paula og jeg, især i de år, hvor vi ikke boede i København samtidig. Da Paula startede på Kunstakademiet i København, begyndte jeg på Kunstakademiet i Haag. Det var en ny master i fotografi, som hedder Photography & Society. En uddannelse, der er helt anderledes end den, Paula tog på Malerskolen, der fokuserer

på billeddannelse først og dernæst det fotografiske. Uddannelsen i Haag har næsten udelukkende fokus på det sociale og politiske aspekt af fotografi fra et mere antropologisk og sociologisk perspektiv. Det er vigtigt at pointere, at vores kandidatuddannelser er så forskellige, at når vi arbejder sammen, kan vi bidrage til vores fælles praksis og til det, vi laver i Foto Studio, med de forskellige processer, vi har været igennem. Vi har haft mange idéer på tegnebrættet. Alt fra tidsskrifter til at kuratere udstillinger og workshops til at lave en platform, som Foto Studio nu er. En form, som kan indeholde lidt mere end bare at være én ting. Men det kunne ikke realiseres, før vi var fysisk samme sted. Så da vi fandt det her sted, kunne vi begynde, og nu har vi været i gang med Foto Studio i lidt over et år.

IEB: *Og hvad er sigtet med Foto Studio? I skriver på jeres hjemmeside, at I ønsker at skabe et bredere "outlook". Og skabe et "community". Er det, fordi I tænker, at der mangler et miljø eller et fælles sprog?*

Paula Duvå (PD): Det er ikke så meget manglen på et fælles sprog, synes jeg. Man har ikke brug for at synes det samme eller sige det samme. Men vi ville gerne skabe en platform eller et sted, hvor man kan gå hen og have en samtale om tingene. Vi prøver både at skabe et fællesskab indadtil og samtidig højne niveauet for samtalen.

IEB: *Og er det primært fotomiljøet, I henvender jer til, eller hvem er målgruppen for Foto Studios aktiviteter?*

MH: Vi har meget fokus på, at vi ikke kun henvender os til folk i fotomiljøet. Det er lidt frustrerende, hvis vi har en talk, og der kun kommer fotografer. Det er ikke rigtig det, der er meningen. Der må meget gerne også sidde en maler, en videnskabsperson eller noget helt tredje. Det er rigtig fedt, når det sker.

PD: Det er svært at udvide feltet, fordi fotografiet er lidt stigmatiseret i kunstverdenen. Og jeg tror, at mange tænker, at det er sådan noget fotoklub-noget. Men det ligger også på fotografernes side. Fotografiet har sin egen lille klub, og man er nødt til at være aktiv for at lukke den op og invitere andre ind. Ellers tror jeg, at fotografiet kan blive ret ekskluderende. Men det synes jeg, vi prøver på. Og jeg synes også, vi kommer meget godt afsted med det, faktisk.

MH: Meget af idéen med vores talks er, at vi prøver at invitere nogle talere ind, der kan udvide referencerammen i fotomiljøet lidt. Så er det jo på en eller anden

måde en meget god ting, hvis der også kommer et publikum fra fotoscenen. Fordi vi også gerne vil udvide en fælles referenceramme blandt os fotografer. Vi bestræber os på at invitere nogle til at give talks, som måske er mindre kendte i den populære danske fotohistorie, fx Hanne Lise Thomsen, som har lavet fantastisk meget godt arbejde i mange år.

PD: Men det er jo måske også for at få sådan nogle som dig og andre, der kuraterer, til at forstå, at ansvaret også ligger hos dem, der kuraterer. Hvis man bliver ved med at kuratere udstillinger med de samme kunstnere fra de samme gallerier i den samme alder, så sker der heller ikke noget. Så det kan vi kritisere, og det gør vi også, men vi kan også bare lige prøve at vise, at der sker noget andet herovre.

MH: Og som du nævnte, Paula, så er vi interesserede i at højne niveauet for diskussionen eller at indføre et lag af kritisk refleksion, som jeg i hvert fald personligt synes mangler i debatten om fotografi i Danmark i modsætning til i mange andre lande. Det er virkelig ærgerligt, at der ikke er en højere kunstfotografisk uddannelse i Danmark, men på den anden side, så gør det jo også, at man er nødt til at tage til udlandet for at studere, og så vender man tilbage med et meget bredere perspektiv og med en helt anden referenceramme. Og jeg tror, at vi begge to har det sådan, at vi gerne vil indføre et andet billedteoretisk perspektiv i dansk kontekst, fordi vi begge to har været engageret i en mere politisk tilgang til billedteori, som i allerhøjeste grad mangler i den danske debat.

IEB: *I forlængelse af det, kan I så sige lidt mere om, hvad I tænker om den danske fotoscene set i lyset af jeres erfaringer fra udlandet?*

PD: Jeg kunne godt savne, at man, ligesom mange andre steder, kunne se fotografi udstillet på lige fod med maleri, video og andre medier. Jeg synes virkelig, at i Danmark er der en form for mindreværd i forhold til anden kunst. Derudover synes jeg også, at der er en tendens til, at mange udstillinger med fotografi handler om sig selv. Altså det fotografiske medie. Det er spændende at undersøge, men det er måske med til at holde fotografiet lidt for sig selv.

MH: Som vi snakkede om før, er der måske en lidt for snæver referenceramme. Det kan være et problem, at de fleste fotografer har gået på de samme få skoler. Det kan ende i en snæver referenceramme. Hvis alle har de samme fem eller ti, som de kigger på, og det hele bare kører rundt i en cirkel, så er det rigtig svært at bryde og indføre noget helt andet.

PD: Til gengæld synes jeg faktisk, at der helt sikkert er begyndt at ske nogle ting her de sidste par år i foto-andedammen. Stinus (Duch, red.) har startet forlaget Disko Bay, og der er kommet nogle nye udstillingssteder.

MH: Her kan man også nævne Jonathans (Lieb, red.) initiativ med det nye udstillingssted Oblong. Særligt i de talks og filmscreeninger, han har holdt, synes jeg, at hans tilgang er udtryk for et internationalt udsyn og et mere kritisk niveau med større mangfoldighed. Så der er masser af positive eksempler at hive frem også. Men for eksempel synes jeg faktisk, at Louisiana er nærmest den eneste større kunstinstitution i Danmark, der tør tage fotografi seriøst på samme niveau som alle andre kunstarter.

IEB: *Er der nogle tendenser, I synes er særligt spændende, eller som I har lagt mærke til i fotografiet i øjeblikket?*

PD: Jeg tror faktisk, at dem, jeg synes, det er mest spændende at kigge på i øjeblikket, er dem, som ikke er fotografer på den måde, men trækker fotografiet ind i deres praksis. Som fx en kunstnergruppe som Claire Fontaine. De bruger alle mulige forskellige genrer, tekst og fundet materiale. De arbejder lidt mere frit med fotografiet. Eller Lucie Stahl, som arbejder med fotografi, men på en utrolig fri måde, som er vildt inspirerende.

MH: Jeg var til Arles Foto Festival (Rencontres d'Arles, red.) i Frankrig i juli. Og jeg var faktisk lidt skuffet. Det er jo fotografer fra hele verden lige nu med helt frisk, nyt arbejde. Meget unge og lige ud af alle mulige kunstakademier fra hele verden. Der var rigtig mange enormt researchtunge værker med meget tekst, og hvor billederne fyldte meget lidt. Og så var der rigtig meget, hvor folk arbejder med arkivmateriale. Og jeg ved ikke, om det er sådan en generel tendens – måske er der en eller anden nervøsitet over at fotografere eller en tilbageholdenhed med at lave nye billeder. Det kan der jo være flere grunde til. En kan være, at fotografi er blevet problematiseret i så høj grad. Altså i samtidig teori. Hvis man har gået på et kunstakademi inden for de sidste 10 år og laver fotografi, så er det meget, meget svært at komme ud derfra med en tro på fotografiet. Det er mere med en følelse af, at man hellere må finde sig et andet medie.

PD: En af vores tidligere foredragsholdere sagde, at det er blevet problematiseret så meget at bruge sit kamera til at fotografere nogen eller noget med, hvilket det jo også er, at man nu kun tør vende kameraet indad. Der er i hvert tilfælde en

tendens, som jeg også kan se, til, at man i øjeblikket kun tør vende kameraet indad, fordi så er det ikke problematisk for andre, eller man kan ikke blive kritiseret for det. Men så kommer der også nogle værker ud af det, som handler meget om én selv. Vi står måske et sted nu, hvor vi skal have fundet ud af det her med, at det er problematisk at fotografere andre, og så skal vi turde vende det væk fra os selv igen. Vi skal finde ud af, hvad man egentlig gør med den viden, man har omkring alt, hvad der er problematisk i fotografiet og i hele spørgsmålet om at dokumentere noget eller nogen. Det synes jeg bare var en meget god betragtning.

MH: Helt klart. Jeg tænker, der også kan være andre årsager til nogle af de tendenser, der gør, at folk er meget tøvende med selv at bruge et kamera. Altså folk, der arbejder med fotografi, der ikke rigtig har lyst til at fotografere længere. Det kan også være, at det kan virke svært at gå ud og lave nogle billeder, der ikke allerede eksisterer i verden. Det er pissesvært, og samtidig er det jo i den grad nødvendigt og kan lade sig gøre. Jeg prøver at finde nogle grunde til, hvorfor der er så mange, der arbejder med arkiv. Det er meget interessant, men når jeg ser så meget af det, så bliver jeg lidt nervøs på mit medies vegne. Hvor er vi på vej hen? Skal vi slet ikke lave nogle nye billeder? Fordi verden bliver jo ved med bare at buldre derudaf. Vi bliver jo stadigvæk nødt til at fotografere den. Og der er jo nogen, der bliver nødt til at fotografere den på den måde, man fotograferer den, når man virkelig mener det seriøst, og man er blevet dygtig til at bruge et kamera.

PD: Hvem gør det så? Det er jo også en meget fotojournalistagtig måde at tænke på.

MH: Det er ikke på en fotojournalistisk måde, jeg mener det. Tværtimod. Jeg mener det faktisk især i høj grad i en kunstsammenhæng. Men det er jo stadigvæk, synes jeg, kunstens rolle at forholde sig til vores samtid, og fotografiet er jo i allerhøjeste grad godt til det.

PD: Vi er heller ikke altid enige, og det er derfor, jeg sagde det. Du er Haag-uddannet, og jeg er malerskoleuddannet. Så vi kan godt clinche nogle gange, men det er også ret fedt.

IEB: *I nævnte også i starten jeres forskellige baggrunde, og hvordan det har indflydelse på jeres samarbejde i Foto Studio. Kan I uddybe det?*

PD: Jeg synes faktisk, det er meget fedt, for hvis vi nu var helt enige, så havde vi også bare haft en superskarp profil, som folk kunne aflæse. Og det har vi ikke. Jeg

tror egentlig, det er meget godt, at vi ikke har defineret os på den måde og sagt, at vi synes, fotografi er sådan her, og det skal kunne det her på den her måde i kunstverdenen. Der er vi lidt mere undersøgende, kan man sige. Det er mere en tænkemaskine eller sådan noget, end det er sådan en skarpskåret ...

MH: ... en fint indpakket ting. Noget, som også er værd at sige, er, at det er en meget vigtig del af den måde, vi har det med Foto Studio på, at det er så meget vores ting. Vi skal ikke leve op til nogle andres krav, så vi kan gøre det på vores helt egen måde. Og det er en meget vigtig del, at vi holder det på et enormt selvorganiseret niveau. Vi har fået flere tilbud om at holde vores talks i andres lokaler. Og vi har selvfølgelig overvejet det, fordi det er jo flatterende at få sådan nogle tilbud, og man tænker, at der kan sidde 50 mennesker, ikke kun 12 og sådan noget. Men vi har takket nej, fordi så er der nogle andre, der skal være med. Og så begynder man langsomt at miste sit eget touch på det.

PD: Der er jo også en frihed i, at man ikke behøver at arbejde på sådan en institutionsmåde. Vi behøver ikke skære det lige så skarpt, når vi beskriver, hvilke profiler og gæster vi gerne vil have. Så det her er en model, hvor vi kan arbejde det stille og roligt op, så alle kan følge med. Men vi har da kæmpe store ambitioner. Det skal vi ikke skjule. Stay tuned.

IEB: *Tusind tak for jeres åbenhjertighed og tid.*



Fra venstre Mads Holm, Tine Bek og Paula Duvå, der sammen driver Foto Studio.

Bidragydere

KIRSTINE AUTZEN er kunstner og uddannet cand. mag. i visuel kultur. Hun er optaget af temaer som vækst, erindring, tab og bevaring som forbundne sider af transformation og forandring. Gennem remediering, akkumulering og skalaskift arbejder hun i åbne processer og tilgange, der forbinder organiske og syntetiske materialer, samt analoge og digitale teknikker.

INGER ELLEKILDE BONDE er ph.d. i fotohistorie fra Københavns Universitet. Hun har bl.a. beskæftiget sig med det 20. århundredes avantgardefotografi og har senest som postdoc. ved Statens Museum for Kunst undersøgt medialitetsforståelser og samlingspræmisser i fotografiets institutionelle historie.

MARTHE TOLNES FJELLESTAD er uddannet fotograf, og har mastergrader i kuratorisk praksis fra University of the Arts London, 2007, og fotohistorie fra De Montfort University, 2011. Fjellestads hovedinteresse er fotografiets rolle i videnskab og kundskabsudvikling fra 1870'erne og frem til i dag. Som kurator ved Perspektivet Museum i Tromsø har hun fokus på nordisk samtidsfotografi.

ANNE KØLBÆK IVERSEN er ph.d. og arbejder som forsker, redaktør og skribent. Er p.t. tilknyttet O – Overgaden og Københavns Universitet med postdoc.-projektet *Crip Time: Art of Impairment, Withdrawal and Impatience*. Artiklen i dette nummer udspringer af hendes postdoc.-projekt ved Æstetik & Kultur på Aarhus Universitet, *Skammens æstetik, begærrets infrastruktur*, 2021-23.

KRISTINE KERN er rektor for Det Fynske Kunstakademi og tidligere direktør for Fotografisk Center 2011-21. Hun er mag.art. i kunsthistorie og filosofi. Har publiceret en lang række artikler og tekster om bl.a. fotokunst og har senest redigeret antologien *I virkeligheden – Dansk fotografi i 25 år* (Fotografisk Center, 2021).

JOHANNE LØGSTRUP er kurator og medstifter af Heirloom – center for art and archives, et non-profit kunstcenter i København dedikeret til at udstille og initiere projekter med fokus på det kunstneriske arkiv. Ph.d. i 2021 med *Kuratoriske forhandlinger om kunstmuseets rolle under kontemporanitetens vilkår – udfoldet i en udstilling om billedkunstner Sonja Ferlov Mancoba*, Æstetik & Kultur, Aarhus Universitet.

TIJANA MIŠKOVIĆ har en ph.d. i kulturhistorie og samtidskunst fra Københavns Universitet og en MA fra Det Kongelige Danske Kunstakademi. De seneste tre år har hun været tilknyttet SMK, hvor hun har kurateret udstillingen *Forbindelser – Danske kunstnere fra det tidligere Jugoslavien* og forsket i kuratorisk praksis fra et transkulturelt perspektiv.

STEFFEN KLOSTER POULSEN er uddannet fotograf (BA) fra kunstakademiet Valand i Gøteborg og er cand. mag. i japanstudier fra Københavns Universitet. Hans fotografier har været udstillet i Danmark, Norge, Sverige, Letland og Japan, og han arbejder for indeværende freelance som fotograf, grafiker og oversætter.

METTE SANDBYE er professor i fotografistudier ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet, hvor hun p.t. leder forskergruppen "Thinking Photography Today". Hun har skrevet flere bøger om fotografi som samtidskunst og var redaktør af den første samlede danske fotografihistorie, *Dansk Fotografihistorie* (2004).

CHARLOTTE PRÆSTEGAARD SCHWARTZ er fotokurator og forskningsbibliotekar på Det Kgl. Bibliotek med ansvar for Den Nationale Fotosamling. Hun er mag.art. og ph.d. i kunsthistorie – seneste bog er *Billedtilstande: Tre fortællinger om fotografisk baserede billeder i perioden 1960-2020*, Rævens Sorte Bibliotek, 2022.

HANNE HAMMER STIEN er kunsthistoriker, ph.d. fra UiT Norges arktiske universitet i Tromsø i 2017, hvor hun arbejder som førsteamanuensis ved Kunstakademiet. Stiens forskningsinteresser er fotografiske praksisser, museologi, kuratering og samtidskunsthistorie. Hun virker i tillæg som kurator og har en række hverv inden for det visuelle kunsthistoriefelt.

MYNE SØE-PEDERSEN er en dansk kunstner, uddannet fra Gerrit Rietveld Academie i Amsterdam og Cooper Union School of Art i New York i 2001. Hun arbejder eksperimenterende med fotografiske metoder og processer i sine undersøgelser af arkiver, spor og erindring. Hun har udstillet i blandt andet Danmark, USA, Frankrig, Tyskland, Holland og Sverige.

JOHAN ZIMSEN KRISTIANSEN er mag.art. i kunsthistorie fra Københavns Universitet. I 2022 kuraterede han udstillingen *Niels Nedergaard. Fotografier fra Cairo* på Davids Samling og tilrettelagde samme år en særvissning af Nedergaards sort-hvide eksperimentale videoer i samarbejde med Cinemateket i København.

