

På tærsklen af fotografiet

Billedkunstneriske strategier i Statens Museum for Kunsts fotografiske samling

Siden 1970'erne har fotografi været en del af Statens Museum for Kunsts samlingsområde for kunst på papir. Ud fra begrebet om fotografiet i et udvidet felt analyserer denne artikel udvalgte værker. Formålet er at tegne et billede af, hvilke forståelser og kunstneriske bearbejdnings af det fotografiske, samlingen repræsenterer.

Resumé

I slutningen af 1970'erne besluttede SMK at indlemme fotografi som en del af museets samlingsområde for kunst på papir. De sidste 40 år har museet således erhvervet fotografiske værker af billedkunstnere, som også arbejder i andre medier. Artiklen undersøger, hvad det er for en type fotografi, der er indgået i samlingen og hvilke forståelser og kunstneriske bearbejdnings af det fotografiske, den repræsenterer. Ud fra begrebet om fotografiet i et udvidet felt analyserer artiklen udvalgte værker, der beskæftiger sig med centrale spor i samlingen: det performative og teatraliske, fotografiets materialitet samt dets optiske og illusoriske virkninger.

Artikel

Stills er titlen på et værk af Marie Lund fra 2013, som blev erhvervet til Statens Museum for Kunst i 2020 [fig.1]. Værket består af tre lærreder beklædt med et gardin, sollyset har aftegnet spor i. De tre "stills" er i forskellige nuancer af en blålig farve og fluktuerer mellem lysere og mørkere dele. Det er som et bølgende hav i billedfladen skabt af de folder, gardinet har været i, mens solen har kastet sine stråler på det. Over tid har folderne fæstnet sig som forskellige grader af blegninger i stoffet og resulteret i den bølgende effekt i det, der nu er blevet en udstrakt billedflade. Umiddelbart ville man ikke kalde dette værk et fotografi, men med titlen refererer Marie Lund til fotografiets stillbillede; fastfrysningen af tiden og fastholdelsen af motivet i et bestemt øjeblik. Her er et udstrakt øjeblik, potentielt flere års lysindfald, standset, ikke ved et tryk på udløserknappen, men ved at tage gardinet bort fra lyskilden. I fotografiets mest basale egenskab kan dette værk forstås som et fotografi – det er lys, der har tegnet sine spor i en flade. *Stills* er altså et værk, der placerer sig mellem kategorier og unddrager sig en fast genrebetegnelse; det ligner et maleri, henter proces fra det fotografiske og skriver sig også ind i en skulpturel minimalistisk tradition. Man kan sige, at værket indskrives sig i det, der er blevet kaldt fotografiet i et udvidet felt, og dermed også i den tværdisciplinære kunstneriske praksis med fotografiet, man finder i en institution som Statens Museum for Kunst. Siden slutningen af 1970'erne har fotografi været inkluderet i museets indsamlingsområde for kunst på papir. I dag rummer museet godt 1000 fotobaserede værker fordelt på 120 kunstnere over en periode, der strækker sig fra 1960'erne til i dag med enkelte værker fra 1920 til 1950. Her i 2023 godt 40 år efter at museet begyndte at indsamle fotografi, indgår fotografiske værker naturligt i museets samlings- og særudstillinger. Det er en anledning til at stoppe op og reflektere over, hvilke medieforståelser museet repræsenterer med sin samling.

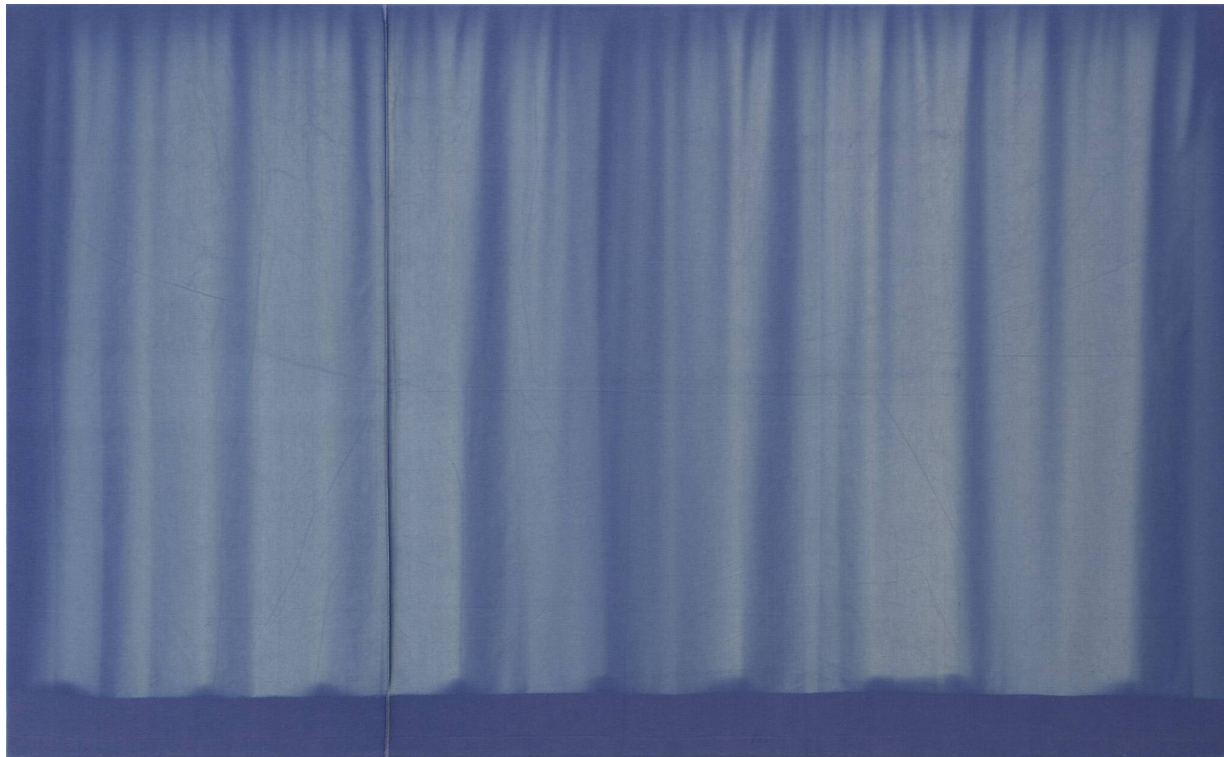


Fig. 1. Marie Lund: *Stills*, 2013 (detalje). Fundne solblegede gardiner opspændt på blændrammer. Statens Museum for Kunst. KMS8978. Erhvervet 2020 © Marie Lund / VISDA

Da man begyndte at indsamle fotobaserede værker, traf man den beslutning at fokusere på "billedkunstnere, der også bruger fotografiet som en integreret del af deres arbejde".¹ Det har aldrig

været museets ambition at skabe en fotohistorisk samling, som det også fremgår af kataloget til den første udstilling af den fotografiske samling i 2010 med titlen *Fotografier*.² Her skrev museumsinspektør og kurator på udstillingen Vibeke Vibolt Knudsen:

I og med at fotosamlingen indgår i en billedkunstnerisk kontekstualisering, har den fået en profil, der skiller sig ud fra fotomuseernes samlinger. Kunstnere har ofte forholdt sig friere til kameraet, mere eksperimenterende, måske også mere respektløst og så at sige stillet uskarpt på fotografiet, hvor fotograferne generelt har udforsket fotografiets udtryksmuligheder betydeligt mere stringent i forhold til mediets egen diskurs og historie.³

Den indsamlingspraksis giver anledning til at spørge, hvad det er for forståelser af det fotografiske, der kendetegner samlingen? Men også spørge til, hvordan billedkunstnere bruger mediet? Som Marie Lunds værk slår an, vil en "integreret" del af arbejdet ikke blot sige, at kunstnerne føjer fotografiet til de genrer, de arbejder i, men at det indgår i en praksis, hvor grænserne mellem dem nedbrydes. Det kan imidlertid ske på mange forskellige måder.

I det følgende foretager jeg en række nedslag i samlingen fokuseret ved seks kunstnere. Jeg ser på nogle forskellige sammenfletninger af det fotografiske med andre kunstformer: maleri, grafik, skulptur og performance. Alle steder omfavnes noget elementært *fotografisk* – lyset, tiden og indeksikaliteten (fotografiets karakter af aftryk af et motiv), men det sættes i spil på mange måder. I løbet af artiklen bevæger jeg mig således gennem værker, der har en bevidst eksperimenterende tilgang til det fotografiske billede til fælles, men betoner forskellige elementer af en billedkunstnerisk udforskning af mediet. Således vægter jeg den performative krop og fotografiets materialitet i analyserne af de tre første kunstners værker, mens jeg orienterer opmærksomheden på eksperimenter med fotografiets optiske og illusoriske virkninger i de sidste analyser.

Yderligere har jeg afgrænset mine nedslag ved at sætte spotlight på den nordiske del af samlingen og tidsmæssigt begrænse mig til perioden fra 1990'erne og frem. De valg skyldes, at størstedelen af de repræsenterede kunstnere i samlingen er nordiske, og den del af samlingen dermed også er udtryk for en regional udvikling i kunstneriske strategier med fotografiet i perioden. Det er også i 1990'erne, fotografiet for alvor bliver en del af samtidskunsten i Danmark, og samtidig intensiveres indsamlingspraksissen også markant i de år. Ethvert valg er samtidig betinget af fravalg, og der er sider af samlingen, jeg ikke beskæftiger mig med her i artiklen. Det gælder eksempelvis fotobaserede hybridværker i samlingen (collager, assemblager mv.), det mere aktivistisk orienterede fotografi eller den linje af snapshotæstetisk, hverdagsrealistisk fotografi, der også har fundet vej ind i samlingen. Når jeg har valgt netop at rette opmærksomheden på de udvalgte kunstnere, er det fordi de bevæger sig på tærsklen af fotografiet *uden* at afskrive en bevidsthed om mediets virkningsfelt. Derfor er de netop analytisk frugtbare eksempler på nogle af de centrale diskussioner om fotografiets grænsefelt til andre medier, samlingen på SMK rejser ved sit tværmediale fokus i indsamlingen af fotografi.

Lysbrydninger i landskabet

I 1990 byggede den grønlandsk-danske kunstner Pia Arke (1958-2007) sit eget hulkamera. Et hulkamera er en lystæt kasse, hvor der i den ene side er lavet et lille hul, lyset kan trænge ind igennem. Normalt står fotografen uden for kameraet, men Arke byggede sit hulkamera så stort, at hun selv kunne sidde inde i det. På bagvæggen blev den kontrastfulde sort-hvid lithfilm på 50 x 60 cm anbragt, og eksponeringstiden var fra 15 minutter og opefter.⁴ Hun sagde selv om kameraet:

Under opbygningen af kassen har jeg haft mange tanker om den ide at bygge et helt lille hjem til optagelser af billeder. Når jeg har valgt at gøre det, er det først og fremmest ud fra [sic]

Arke brugte sit hulkamera til en række værker, blandt andet i 1990, hvor hun tog en serie fotografier af udsigten fra stedet, hvor hendes barndomshjem i Nuugaarsuk Point, Narsaq havde ligget. Billeder, der siden optrådte som baggrund for en række andre værker, som bl.a. *De Tre Gratier* (1993). Sædvanligvis bliver hulkamerabilleder skabt i blinde, fordi der ikke er en linse, man kan se billedudsnittet igennem. Men når Arke kan sidde inde i kassen, bliver hun ikke kun forenet med redskabet, hun kan også påvirke og blive del af selve billedet. Hun kan med sin krop skygge for lyset under eksponeringen og på den måde skabe aftegninger af en krop og en bevægelse, der bliver som skyggeagtige silhuetter i landskabet. Det ses blandt andet i serien *Kronborg-serien alias Kronborg-suiten* fra 1996 optaget ved Kronborg Slot i Nordsjælland [fig. 2] erhvervet til Statens Museum for Kunst i 2019. Den transparente spøgelsesagtige karakter skaber en helt særlig både æterisk og materiel kvalitet i kroppens tilstedeværelse i billedet. I *Kronborg-suiten* bliver den fotografiske frembringelse også en sanselig måde at være til i verden på; en erobring af landskabet, som materialiserer sig konkret i både billedfrembringelsen og billedfladen.



Fig. 2. Pia Arke: Kronborg-serien alias Kronborg-suiten, 1996. Sølvgelatine, hulkamerafotografi. Statens Museum for Kunst. KKS2019-86/1, KKS2019-86/2, KKS2019-86/3. Erhvervet 2019 © Pia Arke / VISDA

Fotografier optræder i mange af Arkes værker i kontekst af temaer som postkolonialisme og kønsidentitet både i form af egne producerede fotografier og i en kritisk anvendelse af fundne fotografier fra arkiver og Arkes egen familiehistorie. I læsningerne af Arkes virke har der i mindre grad været fokus på de medieeksperimenterende elementer og på den materialitetstænkning, man også finder i hendes praksis, og som ikke står i modsætning til hendes kritiske undersøgelse af fotografiets koder og sprog. Med hulkameraserien fra Kronborg synes Arke også at spørge til, hvordan det fotografiske billede kan gribe og påvirke verden, som vi ser den? Fotografen Marianne Engberg har beskrevet hulkameraets forvandling af motivet således: "Bølger blev flade, folk forsvandt, skyer blev til smukke lange linjer, øsende regn til mild tåge".⁶ Det er en kombination af eksponeringstid og hulkameraets teknik, der kan fremmane disse affolkede, fremmede og forvandlede aftryk af en virkelighed, hvor alt i bevægelse forandres eller forsvinder i eksponeringens langsomme fastfrysning. Engbergs beskrivelse kan hjælpe til at forstå den fornemmelse af et imaginært landskab, Arke fremmaner i *Kronborg-suiten*. Det er på den ene side en aftegning af et motiv, der fandtes foran kamerakassen, hvor dele af motivet fx stenmolen nederst i billedet træder klart og skarpt frem, mens andre dele udviskes og flimrer uklart, og på den anden side er det et landskab, der kun findes eller frembringes i billedet.

Som vi så med Vibolt Knudsens beskrivelse af samlingen citeret i indledningen, har indsamlingen haft et helt særligt fokus. Når man systematisk går gennem den fotografiske samling, er det da også tydeligt, at man i indsamlingen har fastholdt det fokus. Det betyder også, at klassiske s/h fotografier og genrer som landskab, portræt eller dokumentarisk fotografi ikke findes i samlingen. Alle den slags fotografier, som fotografihistorien bugner af, og som Pia Arke i sin praksis både kritisk fortolker og inddrager i form af fundne fotografier. På den måde er Arke også et eksempel på en

kunstner, der bevidst forholder sig til fotografiets historiske repræsentationsform og diskurs.

Hulkameraet var blot en af Pia Arkes måder at bruge det fotografiske i sit kunstneriske virke. Hendes undersøgende og kritiske anvendelse af fundne fotografier og frembringelsen af egne fotografiske billeder er et godt eksempel på den komplekse praksis med fotografiet, samtidskunsten repræsenterer, og som blandt andet er blevet indkredset med begrebet om fotografiet i et udvidet felt.⁷ Det var George Baker, der i 2005 som den første teoretiserede begrebet om fotografiets udvidede felt med inspiration fra Rosalind Krauss' poststrukturalistiske teori om skulpturens udvidede felt fra 1979. Helt kort foreslår Baker at forstå fotografiet i samtidskunsten som resultat af mediale krydsfelter. I hans optik må fotografiet forstået som et selvstændigt medium med mediespecifikke karakteristika erstattes af en forståelse af fotografiet som en billeddannelse, der eksempelvis kan bygge på cinematografiske og narrative elementer, som Baker finder det praktiseret hos en kunstner som Jeff Wall.⁸ Nøglen til at beskrive og begrebsliggøre fotografiet i samtidskunsten er, kan man sige, at forstå det som praksisser, hvor fotografiske virkemidler lader sig informere af andre medier fra det filmiske til det skulpturelle, i et ofte konceptuelt felt. Ideen om fotografiets udvidede felt åbner for en anskuelse af fotografiet som en hybrid billedform, der også indebærer en anden tilgang fra betragterens side. Hvis man insisterer på at betragte Pia Arkes *Kronborg-suite* som et landskabsfotografi med dokumenterende egenskaber, bliver man skuffet. Her er tale om en serie af suggestive, mystiske og flertydige fotografier, der afviser fotografiet som et præcist registrerende øjebliksbillede. I hulkamerafotografierne fra Kronborg bruger Arke i stedet lyset som materiale i en performativ, kropslig praksis. Hun skaber med relativt simple virkemidler flertydige billeder af et landskab, der fastfryses gennem det lille lyshul i kassen, men indtages af kroppen, der samtidig forvandler det, præger det og opsuger det. Her kombineres en performativ og konceptuel undersøgelse af krop, landskab og lys med en eksperimenterende tilgang til det fotografiske medium. Den lyseksperimenterende billedskabelse hos Arke bliver samtidig en kritisk genskrivning eller overskrivning af et eksisterende landskab for at åbne bevidstheden for et andet sted, en anden historie. Der ligger en mediereflekterende gestus i den måde, en kunstner som Arke arbejder med den gamle hulkamera-teknologi, som både har noget med teknikkens langsommelige proces og lyset som materiale at gøre. Hulkameraet udpringer fra camera obscura som en før-fotografisk teknik og synsteknologi, der søgte en præcis og nøjagtig gengivelse af et motiv.⁹ Arke etablerer i modsætning til denne tradition et landskab, hvor blikkets orienteringspunkter bliver flydende som det hav, der vibrerende flytter på sig i billedet. Dermed tematiserer hun også betragtningen, både i aflæsningen af et billede og i blikket på verden, som noget der kan forandres alt afhængig af perspektivet.

Billedteater



Fig. 3. Agneta Werner: Fra serien *she was still life / reconstructing sense*, 1990, fotografi, 178 x 120 cm. Statens Museum for Kunst. KMS8836. Erhvervet 2017 © Agneta Werner / VISDA

En anden kunstner, der i 1990erne etablerer en ny fotografisk æstetik i dansk fotografi, er

svenskfødte Agneta Werner (f. 1952). Ligesom Pia Arke er hun først sent blevet indlemmet i samlingen, da museet i 2017 erhvervede to fotografier fra serien *She was still life/ reconstructing sense* fra 1990.¹⁰ Her er tale om fotografier af iscenesatte opstillinger, og vi er således i en anden type billedrum end Arkes hulkamerafotografier. Werners fotografier tematiserer dog også forholdet mellem blik og betragter og reflekterer i både denne serie og andre arbejder over fotografiets repræsentationsform. Ligesom i Arkes *Kronborg-suite* er man som betragter i tvivl om, hvad man står overfor. Blikket katapulteres rundt i fotografiets sceniske rum, hvor pedestaler, søjler og sokler danner en arkitektonisk ramme om hverdagslige objekter og fotografier. I det ene fotografi er et krystalglas kommet højt til vejrs på en søjle, der hviler på en sokkel. Soklen er malet, så det ser ud, som om flammer slikker op ad siden på den [fig. 3]. Et andet sted i opstillingen balancerer en perlesnor formet som en stor edderkop på et par æbler, og i forgrunden er to skurebørster placeret med børsterne opad på hver deres søjle. Bag en sokkel stikker det nederste af et kvindeben frem, og ned fra loftet hænger en afpillet kylling i ståltråd med to skrællede bananer i toppen. I det andet fotografi blokerer en bjælke med champignoner vores udsyn til tableauet bagved [fig. 4]. I lighed med det første fotografi består det af en kombination af forskellige genstande placeret på sokler. Heri indgår også fotografier, hvor figurerne er klippet ud, og øverst ser vi en del af kvindekroppen igen, i gang med et eller andet uden for billedrammen. Man har fornemmelsen af, at billedet kan se helt anderledes ud om lidt. Det er en proces, der er i gang. Karakteren i billedet er ved at gøre *noget* - hun er ved at stille op, ordne, skabe et system af en art.



Fig. 4. Agneta Werner: Fra serien *she was still life / reconstructing sense*, 1990, fotografi, 178 x 120 cm. Statens Museum for Kunst. KMS8837. Erhvervet 2017 © Agneta Werner / VISDA

She was still life/ reconstructing sense repræsenterer en praksis, som samlingen er rig på, nemlig en måde at arbejde med fotografiet som iscenesættelse - ved iscenesatte opstillinger eller fiktive

situationer skabt til at blive indfanget og fastholdt med kameraet og dermed blive til et billedligt udsagn. Eksempler på iscenesættelse som kunstnerisk greb løber som en tråd gennem hele samlingen fra Kirsten Justesens serie *Omstændigheder* fra 1973 til Sarah Lucas' iscenesatte selvportrætter fra 1990'erne, Anja Frankes serie *Labotik* fra 1996, Elmgreen & Dragsets serie *End of Natural Behaviour* eller Peter Lands *The Lake* fra 1999.

Samlingen er generelt karakteriseret ved kunstnere, der arbejder med grænserne af det fotografiske og i den bevægelse skærper opmærksomheden på fotografiets grænseflade med andre medier; det skulpturelle, maleri, video og performance. Deri ligger også en række væsentlige refleksioner over fotografiets æstetiske virkning, der kan være med til at redefinere eller genfortolke traditionelle kunsthistoriske genrer som portræt, stilleben eller landskabsbilledet, som vi også så med Arkes nyfortolkning af landskabsfotografiet.

Werner tager i serien her livtag med stillebengenren og tilføjer den et element af noget performativt eller teatraliseret særligt sat i gang af kvindefiguren som potentiel handlingsmotor. Den britiske fototeoretiker David Company mener, at fotografiet ikke kan undgå at transformere vores omgivelser til en verden, der er performet eller poserende, også når det er objekter og overflader, der fotograferes.¹¹ Fotografiets oversættelse af et motiv til billede har en iboende teatralisering ifølge Company, og den fotografiske effekt konkretiserer Werner i sine tableauer, der netop fungerer som iscenesatte opstillinger. Hendes fotografiske praksis vokser ud af 1980'ernes postmodernistiske nye (amerikanske) fotografi med fokus på teatraliske elementer og iscenesættelse (Cindy Sherman, Francesca Woodman, Les Krims m.fl.) og appropriation af massemediernes billedkultur (Richard Prince, Barbara Kruger m.fl.). Men en serie som denne refererer i lige så høj grad til surrealismens måde at kombinere og sammensætte overraskende elementer for at skabe chok og vække bevidstheden for en ny erkendelse af verden. Som professor i fotostudier Mette Sandbye skriver, vil det være misvisende at kalde Werner surrealist, fordi det er en term så tæt knyttet til en specifik historisk periode, men ikke desto mindre anvender Werner surrealistiske greb i sine fremmaninger af poetiske, associative og flertydige billedrum.¹² Den absurde sammenstilling i værkerne *She was still life / Reconstructing Sense* vækker associationer til mellemkrigstidens surrealistiske fotografier af mannequindukker, hverdagsgenstande osv., ligesom tankerne kan blive ledt hen på surrealistiske vinduesudsmykninger, som eksempelvis Wilhelm Fredries *Susanne i badet* – en udsmykning til Magasin du Nord i 1947.¹³ Werner etablerer med sine fotografiske arbejder fra begyndelsen af 1990'erne et ståsted, hvor en surrealistisk chokerfaring slynges sammen med en postmodernistisk sensibilitet. Resultatet er et billedrum, hvor enhver tanke om det fuldstændige og sande billede er kollapset til fordel for en sammensat virkelighedserfaring og billederfaring. Meget af det iscenesatte fotografi i tiden spiller på flertydigheden i fotografiets realisme ved at skabe disse fiktive opstillede situationer for kameraet med udklædte personer, dukker, masker eller andre teatraliske elementer, ofte med det repræsentationskritiske sigte at synliggøre fotografiet som en konstruktion.¹⁴

Werner repræsenterer en generation af kunstnere i Danmark, der i slutningen af 1980'erne og begyndelsen af 1990'erne blev optaget af fotografiet som et visuelt redskab på linje med andre til at skabe kunstneriske udtryk. En generation, der ikke følte sig forpligtet på at arbejde inden for en bestemt fotografisk tradition.¹⁵ Der lå heri en løsrivelse fra det modernistiske fotografis selvforståelse og kunstsyn, som dyrkede ideen om det særligt 'fotografiske'; herunder fotografens blik på verden og det 'rene' fotografi, dvs. et umanipuleret og ikke-konstrueret billede. Kunsthistorikeren Abigail Solomon Godeau identificerede i 1980'erne en klar opdeling i kunstoffotografiet mellem på den ene side en modernistisk linje og den fotografiske selvforståelse knyttet hertil og på den anden den postmodernistiske bølge, som i udpræget grad blev defineret ved billedkunstnere, der anvender fotografi i deres praksis.¹⁶ Den distinktion spejles i den institutionelle strategi for at indlemme fotografi i samlingen ved SMK, hvor den finder vej helt ind i selve begrundelsen for at kunne tage fotografiet ind på museet; at indsamlingen, som nævnt, fokuserede på kunstnere, der praktiserede fotografi som del af et kunstnerisk virke. Fotografiet finder tiltagende udbredelse på samtidskunstscenen i 1990'erne, og det er også i det årti, at fotografiske værker indtager en naturlig plads i indsamlingen på museet og for første gang indgår i en samlingspræsentation af værker på papir i udstillingen *Øjenlyst II* i 1998.¹⁷ En pointe i forlængelse

af denne definatoriske afgrænsning er, at de fleste kunstnere, der er repræsenteret i samlingen med fotobaserede værker, også er repræsenteret med værker i andre medier.¹⁸ Således finder man også tre tegninger af Agneta Werner fra 1987 i samlingen.

Svæverum for tanken og billedet

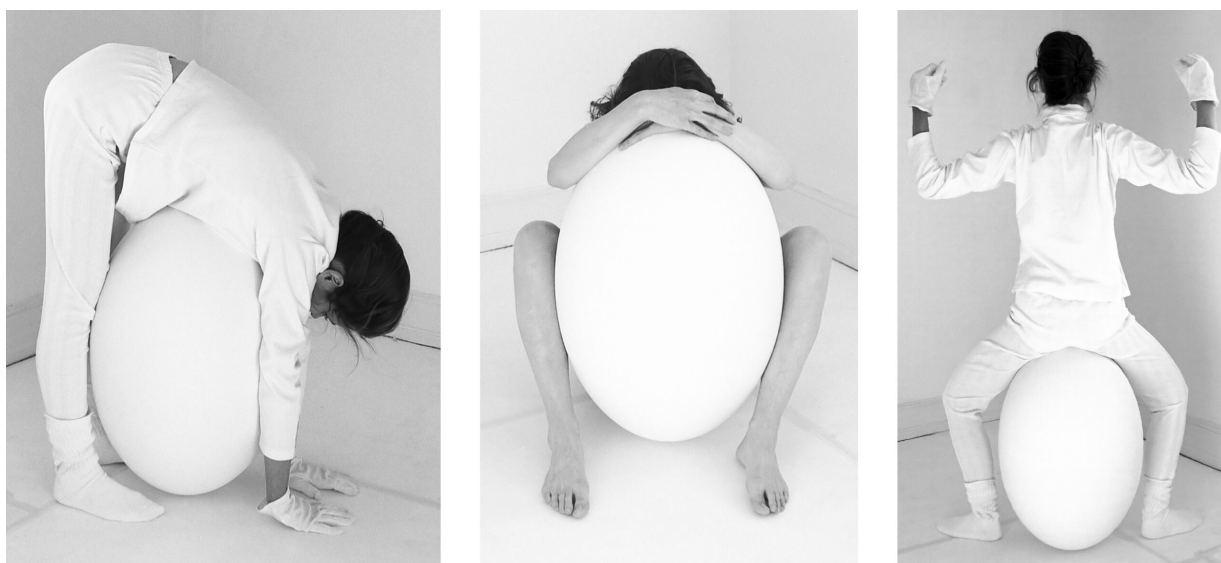


Fig. 5. Sophia Kalkau: *Tableau / Eggs*, 1999. Fotografi, 104 x 70 cm, 94 x 70 cm, 104 x 70 cm. Statens Museum for Kunst. KKS2020-45. Erhvervet 2020 © Sophia Kalkau / VISDA

Indlemmelsen af fotografi på museet var samtidig en introduktion af en ny billedtype i kunstinstitutionen, som knytter sig til fotografiets vej ind i billedkunsten fra 1960erne og frem og de forandringer i billedkunsten, fotografiet bragte med sig. Af forordet til *Louisiana Revy* i 1994 fornemmer man, at fotografiet i de år opfattes som et medium af afgørende betydning i samtidskunsten: "Fotografiet har forvandlet selve billeddannelsen i den samtidige kunst og hele vores måde at se og opfatte billeder på".¹⁹ Sandt er det i hvert tilfælde, at der med fotografiet introduceres billeder fra bl.a. masseproducerede medier og populærkultur. Billedkunstnernes anvendelse af fotografiet medvirker omvendt også til en forandring af det fotografiske billede, som finder nye udtryksformer i den billedkunstneriske undersøgelse af mediet i tæt relation til eksempelvis det performative og det konceptuelle. Disse bevægelser mod det performative og konceptuelle afspejles også i samlingen på SMK, hvilket allerede omtalte Agneta Werner og Pia Arke også eksemplificerer på hver deres måde. En anden kunstner, der fra slutningen af 1990erne bringer det fotografiske billede et andet sted hen i et samspil mellem det performative, kropslige og skulpturelle, er Sophia Kalkau (f. 1960), som er repræsenteret med fem værker i samlingen.

"I det præcise og krystalklare findes et rum til at lette: et svæverum, det er det jeg tiltrukket af. I det konsekvente og koncise kunstværk findes en åbning, en indgang til verden, til øjeblikket"²⁰, har Kalkau på et tidspunkt udtalt, og netop dette sproglige billede, et svæverum, kondenserer for mig den fornemmelse af fotografiet som et åbent rum for tanken og forestillingen, som Kalkaus både nøgternt konstaterende og enigmatiske fotografiske værker kan fremmane.

Kalkau arbejder både med skulptur og fotografi, og ofte er der en dialog eller gensidig befrugtning de to medier imellem i kunstnerens praksis. I forbindelse med udstillingen *Hexa og vasen* på Glyptoteket skrev Flemming Friberg: "Den skulpturelle form hos Kalkau er en tilsynekomst, en langsom bliven til for øjnene af os. Der er en helt egen tidslighed indkapslet i disse objekter, som ikke let lader sig reducere til form alene".²¹ Den beskrivelse kunne også være møntet på den måde, krop og objekt kommer til syne i Kalkaus fotografiske billedverden, hvor hun selv optræder i iscenesatte tableauer med geometriske objekter, og som bedst kan betegnes som en hybrid form mellem fotografi, skulptur og performance. Det tidligste værk i samlingen er *Tableau/Eggs* fra 1999

erhvervet i 2020 [fig. 5]. Heri optræder Kalkau med en stor ellipsoid form, en æg-lignende skulpturel genstand, som kunstnerens krop på forskellig vis over tre billeder forholder sig til, holder om, bøjrer sig ind over, sidder ovenpå med "et scenisk nærvær af kroppen", som Rune Gade beskriver kroppens status i Kalkaus fotografi.²² Det er nærværet af én krop, men oftest ser man ikke kunstnerens ansigt, og kroppen fremtræder derfor upersonlig og af-individualiseret, som Gade videre skriver.²³ Selv taler Kalkau om sine fotografier som 'performative' netop på grund af den interaktion, der finder sted mellem krop og objekt foran kameraet og finder sin form i billedet. Den britiske kunstteoretiker Margaret Iversen lokaliserer det performative i fotografiet som en praksis, der er med til at redefinere billedet og transportere det fra dokumentets karakter af "det der har været" (Barthes berømte betegnelse om fotografiets gengivelse af noget, der på et tidspunkt har været foran kameraet) til en mere fremtidsorienteret og spørgende eller undersøgende billedform af "det der vil komme?".²⁴ Det handler altså om en løsrivelse fra fotografiet som øjebliksbillede til en type billede, der dyrker en anden udvidet fornemmelse af tid, hvor gentagelse og langsomhed dominerer frem for øjebliksbilledet.²⁵



Fig. 6 Sophia Kalkau: *Oh, sein*, 2017. Fotografi, 75 x 260 cm. Statens Museum for Kunst. KKS2020-47. Erhvervet 2020 © Sophia Kalkau / VISDA

Netop den opmærksomhed på den tidslige forskydning bringer os tilbage til 'svæverummet' og den æstetiske billeddannelse, Kalkau repræsenterer med de rene linjer og den skulpturelle formgivning oversat til fotografiets flade - ofte i serier, hvor små forskydninger i motivet styrker fornemmelsen af den performative gestus i gentagelsen. Fotografierne er æstetiske værker i sig selv, men de er også, som kunsthistoriker Camilla Jalving har kaldt dem, foto-performances, i den forstand, at de dokumenterer en handling.²⁶ I en række værker arbejder Kalkau også mediebevidst eksperimenterende med den fotografiske teknik solarisation, som særligt er blevet kendt på grund af Lee Miller og Man Rays eksperimenter med teknikken i mellemkrigstiden.²⁷ I modsætning til Man Rays solariserede fotografier, hvor figurerne får en mørk kontur, er Kalkaus frembragt digitalt og konturerne er lyse, ja lysende ligefrem, som eksempelvis i værket *Oh, Sein* fra 2017, erhvervet til samlingen i 2020 [fig. 6]. Her bringer Kalkau en anden type billedrum frem, som forbinder avantgardens fotografiske eksperimenter med en konceptuel og digital billedfrembringelse. Det performative element er fortsat bærende, men nu koblet med en anden dunkelhed og materialitet end eksempelvis *Tableau/Eggs* serien. Men hvad er det, der ulmer ubestemmeligt i værket? Noget af det hidrører netop fra fornemmelsen af en handling; af at "noget er sket, kan ske, eller vil ske", som Jalving beskriver virkningen af Kalkaus både skulpturelle og fotografiske værker.²⁸

Med de tre kunstnere Pia Arke, Agneta Werner og Sophia Kalkau har jeg ønsket at præsentere tre fotografiske praksisser, der på hver sin måde bevidst reflekterer over den fotografiske repræsentationsform og benytter det fotografiske til at tematisere kroppen som performativ gestus, tid, lys og fotografiets materialitet. De repræsenterer samtidig et væsentligt spor i samlingen af feministisk og kritisk orienterede kunstnere, der også tæller markante værker fra 1970erne af Lene Adler-Petersen, Jytte Rex, Kirsten Justesen og Ursula Reuter Christiansen. Fra 1990erne bør også i den sammenhæng nævnes Anja Franke og Sarah Lucas.

Forestillinger om et billede

Vores forventninger til et fotografisk billede er stadig på mange måder knyttet til forestillingen om, at fotografiet gengiver en del af et motiv, der var foran kameraet på et givent tidspunkt. Det hævder kunsthistorikeren Hal Foster, som samtidig understreger, at vi også godt er klar over, at fotografiet ikke er og aldrig har været et sandhedsvidne. Vi er "opmærksomme på fotografiets fiktive kvaliteter", som han skriver.²⁹ Foster identificerer en ny æstetisk strategi hos en kunstner som Thomas Demand i hans fotografier af modeller konstrueret på baggrund af eksisterende rum, der netop peger på fotografiets fiktive elementer. Det fostrer en ny type realisme, mener Foster, der anvender det kunstige til at gøre virkeligheden virkelig igen, som han formulerer det, hvormed han mener sanselig og troværdig.³⁰ Selvom den karakteristik i udgangspunktet er møntet på Demands 'kunstige' virkelighed, vækker begrebsliggørelsen af en ny form for realisme, som kan rumme illusionen og fiktionen, alligevel genklang andre steder i samtidsfotografiet. Og det er strategier, man også kan genfinde blandt værker i samlingen på SMK, der tematiserer fotografiet som et mulighedsrum for sanserne og tankerne. Fotografiets relation til virkeligheden er et uomgængeligt fænomen, som kunstnere gennem hele mediets historie har undersøgt, angrebet, eksperimenteret med, udvidet og taget til grænsen.

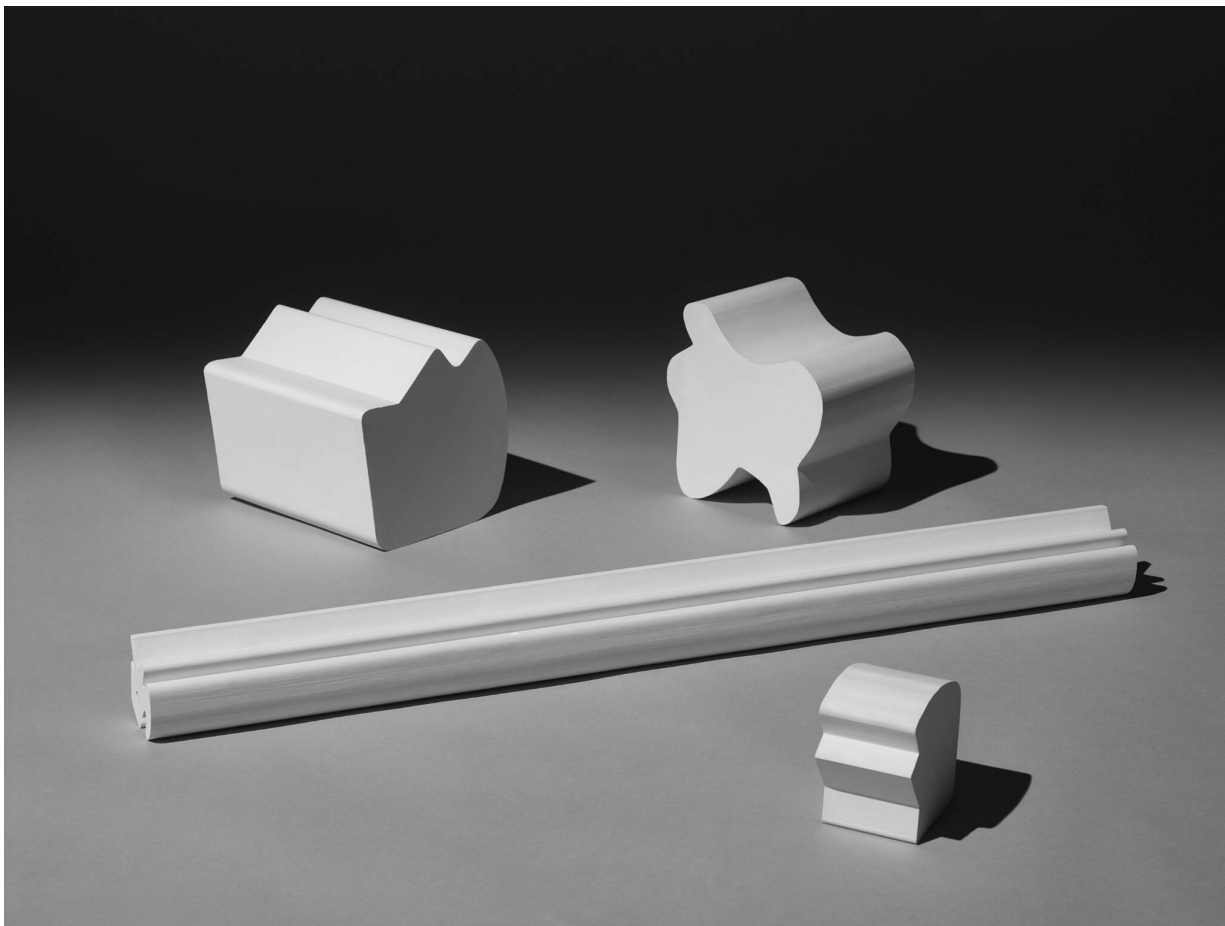


Fig. 7. Ebbe Stub Wittrup: *Perception Figures #4*, 2015. Selenium-tonet sølvgelatine print, 89,5 x 111,8 cm. Statens Museum for Kunst. KMS8762. Erhvervet 2015 © Ebbe Stub Wittrup / VISDA

En af de kunstnere, som gennem mange år har arbejdet bevidst med fotografiet i en åben tilstand mellem dokument og illusion, er Ebbe Stub Wittrup (f. 1973). Lige meget om det er video, fotografi, skulptur eller installation, er Stub Wittrups arbejdsproces og værk informeret af en konceptuel orkestrering af et historisk, videnskabeligt, mytologisk fænomen, som har bevæget tanken, vækket nysgerrigheden og næret ideen om en gådefuld, åben og uafsluttet verden. I 2015 blev seks fotografier fra serien *Perception Figures* (2015) erhvervet til samlingen. En serie fotografier af hvide figurer fotograferet på en mørk baggrund [Fig. 7]. Ved første øjekast er serien et klassisk studie i lys

og skygge, men ved nærmere eftersyn åbenbarer en undersøgelse af selve vores synsoplevelse og optiske illusioner sig. Serien er inspireret af den danske psykolog Edgar Rubin (1886-1951), som i begyndelsen af 1900-tallet var optaget af den menneskelige perception og perceptuelle illusioner. Han blev kendt for sin tegning "Rubins vase", der illustrerer, hvordan vi mennesker skelner mellem figur og grund - forgrund og baggrund. Det er imidlertid andre af Rubins studier af vores opfattelse af figur og grund i *Synsoplevede figurer* fra 1915, som ligger til grund for Stub Wittrups serie *Perception Figures*.³¹ Rubin undersøgte i tegninger af abstrakte figurer i sort og hvid, hvordan forgrund og baggrund kan veksle og bytte plads, når vi kigger på dem. Til serien har Stub Wittrup omskabt de flade figurer til gipsobjekter i forskellige dimensioner og dernæst arrangeret dem i forskellige opstillinger for at fotografere dem. De umiddelbart enkle opstillinger bærer en stille dramatik i sig. Figureerne er badet i lyset fra en særlig lampe, der imiterer måden, solen kaster sine lysstråler på. Det bløde lys fremkalder en gråtoneskala i billedet, som giver nogle helt andre nuancer til oplevelsen af figurerne. De får en dybde, et overfladespil, og den mørke baggrund og den grå flade, figurerne står på, kommer til at virke som en scene. Så der skabes en fornemmelse af rumlighed mellem figurerne, og den fotografiske flade orienterer sig mod skulpturens rumlige organisering. På den måde er serien også en undersøgelse af, hvordan den fotografiske flade kan illudere rumlig erfaring. Den kunstneriske proces er tæt knyttet til en bevidst anvendelse og beherskelse af de fotografiske teknikker. I serien *Perception Figures* fremmaner Stub Wittrup et hyperæstetisk rum, hvor man kan spore en udvikling mod en større grad af opmærksomhed på teknisk beherskelse og de muligheder, det giver i det kunstneriske arbejde med fotografiet som materiale. En praksis, der adskiller sig fra eksempelvis Agneta Werners opstillinger i *She was still life / Reconstructing Sense*, hvor lyssætning og den tekniske udførelse ikke havde samme interesse. Noget der i 1980'erne og 1990'erne også hang sammen med opgøret med modernismens rene fotografiske billeder.³²

Gennemgående i Stub Wittrups arbejde er en undersøgelse af det fotografiske medium og en udforskning af fotografiet som billede - og som illusion. Selvom mange af fotografierne er nøgterne, nærmest neutrale optagelser, er det ikke fotografiets evne til at gengive faktiske rum præcist og virkelighedstro, der er det bærende i Stub Wittrups fotobaserede værker. Det er snarere dette, at fotografiet kan skabe adgang til et gådefuldt rum i det genkendelige. Det kan skabe en illusion om noget faktisk, som egentlig viser sig at være et resultat af en stram, konstrueret og konceptuel proces. Det handler om fotografiet som et transformerende redskab - at fotografiet oversætter noget i det øjeblik, man bruger det. Det krydsfelt mellem noget konkret og noget forestillet er en vigtig brik til at forstå Stub Wittrups praksis med fotografiet. En praksis, som skubber til opfattelsen af det fotografiske billede som dokument og illusion på samme tid. Det er med til at bringe os betragtere ind i det åbne, flertydige betydningsrum og lade os møde fotografiet i en åben tilstand.

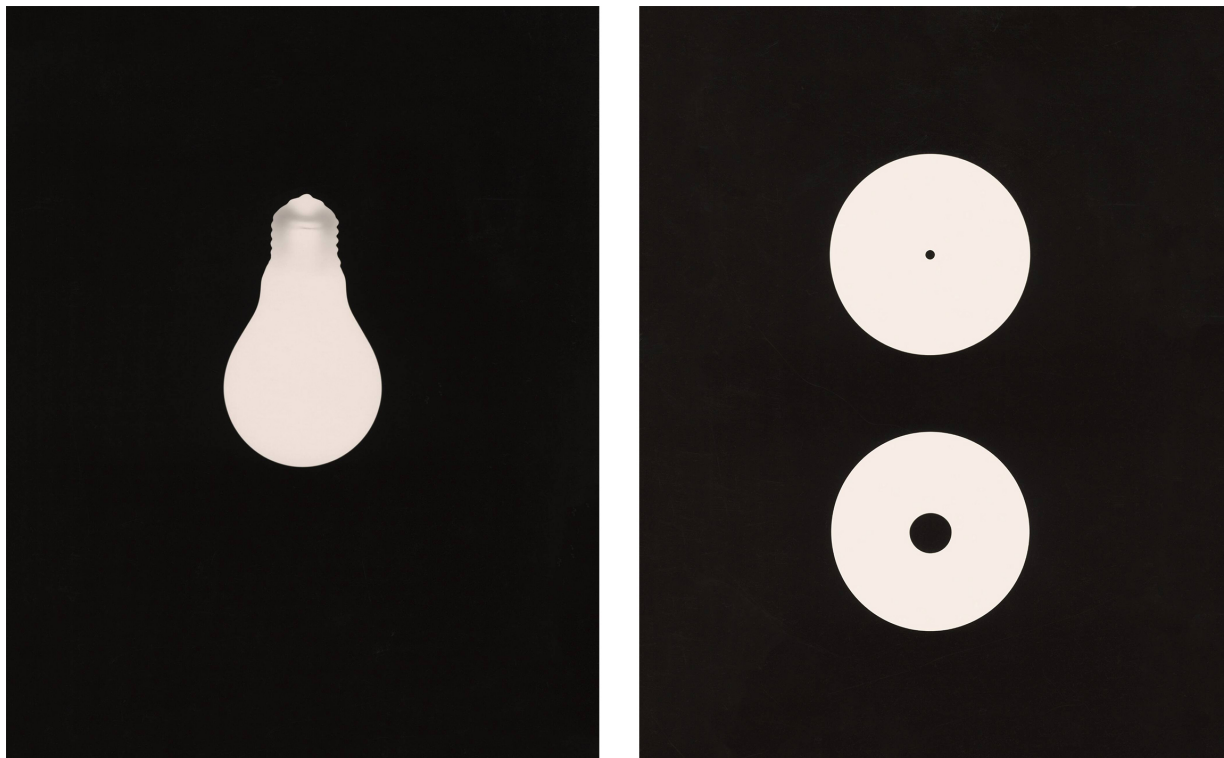


Fig. 8. Ebbe Stub Wittrup og Ulrik Heltoft: Fra serien *Index*, 2022. Fotogram, sølvgelatine, 30,5 x 24 cm. Statens Museum for Kunst. KKS2022-21/22, KKS2022-21/23. Doneret af kunstnerne til SMK i 2022 © Ebbe Stub Wittrup, Heltoft, Ulrik / VISDA

På anden vis tematiserer Ebbe Stub Wittrup sammen med Ulrik Heltoft (f. 1973) fotografiets billeddannelse i serien *Index*, som de har skabt i samarbejde, og som blev doneret til samlingen på SMK i 2022 [Fig. 8]. Serien består af 40 fotogrammer, der hver især gengiver et redskab fra mørkekammeret, der bruges i fremkaldeprocessen af et fotografisk billede. Titlen henviser på den ene side til serien som et indeks, en arkæologisk typologi, over mørkekammerets bestanddele i en tid, hvor mørkekammeret er erstattet af computerens arbejdsrum. Værket spejles i samlingen af Lene Adler Petersens serie *Dagbog fra Eksskolens mørkekammer* fra 1974, hvor hun ved at fotografere under arbejdet i mørkekammeret peger på selve den kunstneriske billedfrembringelse. På den anden side ligger der også i titlen *Index* en mediereflektende kommentar til fotografiets indeksikale karakter; at fotografiet er et aftryk af et givent motiv foran kameraet. Krauss tilskrev netop det kameraløse fotografi en evne til som genre at betone fotografiets eksistens som et indeks,³³ og Heltoft og Wittrup reflekterer bevidst over den ontologiske diskussion i teoretiseringen af fotografiet som billede gennem det 20. århundrede.

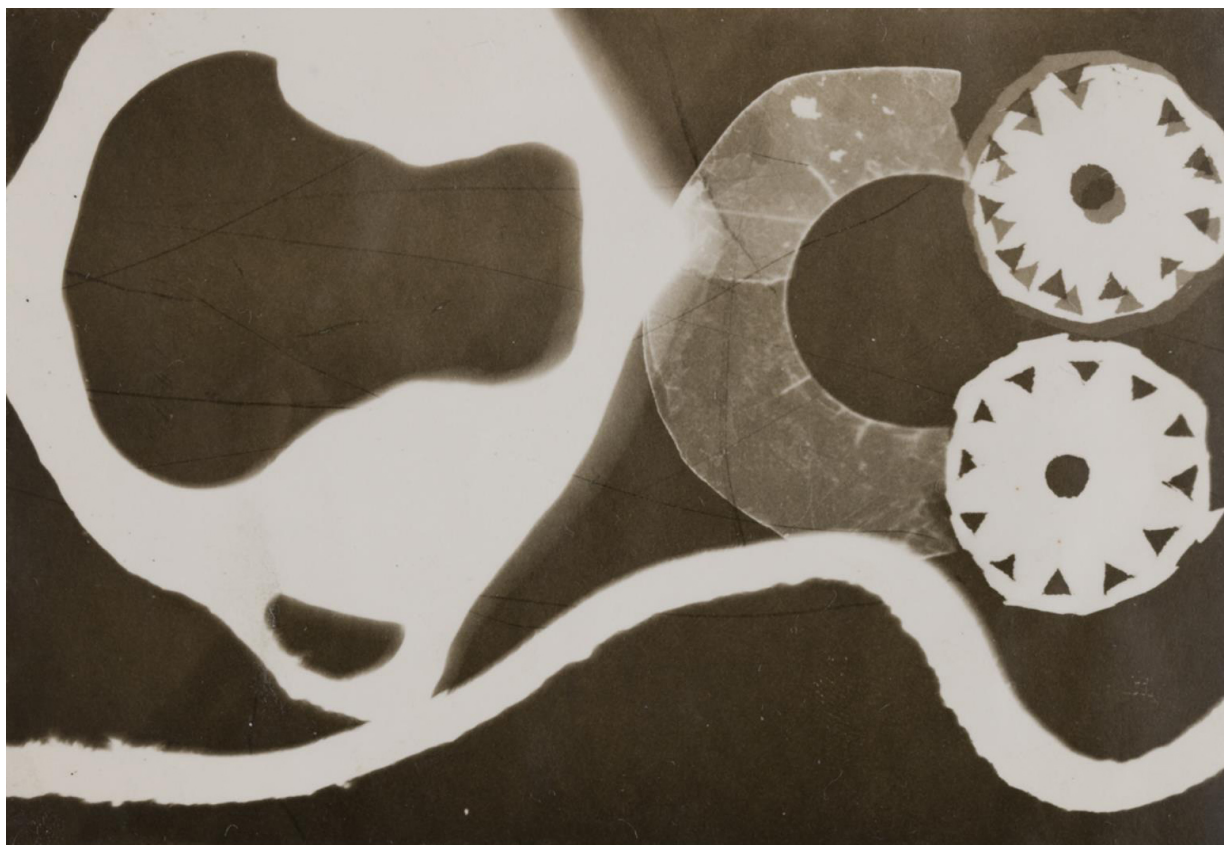


Fig. 9. Richard Winther: *Fotogram*, 1947. Fotogram, 6,4 x 9,4 cm. Statens Museum for Kunst. KKS1989-55. Doneret af kunstneren til SMK i 1989 © Richard Winther / VISDA

Index trækker endvidere tråde til nogle af de få fotografier, samlingen rummer fra før 1960erne, nemlig til fotogrammer skabt af [Albert Mertz](#) og [Richard Winther](#) [Fig. 9]. De eksperimenterede begge i 1940erne med de frie billeddannelser, fotogrammet tilbød, inspireret af bl.a. 1920ernes avantgardefotografi og Bauhaus-skolen. På det tidspunkt var her tale om at indtræde i et arbejde med en ny type billeddannelse, der omkalfatrer synsoplevelsen og gav kunstnerne mulighed for at skabe konkrete og samtidig abstrakt-geometriske kompositioner.³⁴ Om end tentativt tegner der sig her, særligt med den seneste indlemmelse af Stub Wittrup og Heltofts værk, et medie-undersøgende spor i samlingen, som favner en eksperimenterende praksis med fotografiet på tværs af tid. Det er et felt i samlingen, som potentielt kan styrkes gennem yderligere målrettet indsamling, som med fordel kan understøttes af forskning i det felt af samlingen. Her er tale om et forskningsområde som kun er sporadisk beskrevet i dansk kontekst og her ville indsamling med sideløbende forskning kunne bidrage til at skrive en fotografisk kunsthistorie fra avantgarden i begyndelsen af det 20. århundrede til konceptuelle undersøgelser af det kamerateles i samtidsfotografiet i dag.

Digitale billedvævninger



Fig. 10. Jesper Rasmussen: *DUMBO, Brooklyn New York, 2005*. Lamdaprint, 80 x 120 cm. Statens Museum for Kunst. KKS2005-15. Erhvervet 2005 © Jesper Rasmussen / VISDA

Fra Ebbe Stub Wittrups arbejde med fotografiets illusionistiske egenskaber gennem nøjagtige, dokumenterende optagelser, vil jeg bevæge mig videre til en anden type strategi til udvidelse af den fotografiske billeddannelse. Denne strategi beror på digitale metoder til en transformation af selve billedet, så en anden fiktiv virkelighed vokser frem. Billeder, der i udgangspunktet er nøgternt dokumenterende, men gennemgår en forvandlingsproces, der opløser det registrerende og skaber en ny type billederfaring. Jesper Rasmussen (f. 1959) har gennem en længere årrække arbejdet med digitale bearbejdnings af fotografier af arkitektur, hvor han bortretoucherer alle spor efter mennesker og menneskelig aktivitet fra at fjerne vinduer og døre på bygninger til skilte, skraldespande, trafik og mennesker i byrummet. Det er en digital rensningsproces og et billedvæveri, hvor Rasmussen væver 'hullerne' i billedet til med digitale lapper fra andre steder i billedet. Her er tale om en reduktion af information i billedet, der efterlader tomme rum, inciterende og foruroligende på en gang. Som værket *DUMBO, New York* fra 2005, der blev erhvervet til SMK i 2005 [Fig. 10]. Værket er del af serien *Off Locations*, som kunstneren har arbejdet på i en længere årrække med optagelser i både Danmark og udlandet. Her forvandles de store vinduesløse facader til en nærmest abstrakt komposition. Manipulationerne holder sig inden for det troværdige og rammer en kunstighed, som nok gør motivet fremmedartet, men ikke overskrider vores tro på fotografiets virkelighedsgengivelse fuldstændig. Her synes Fosters begreb om den kunstige realisme igen at belyse den dobbeltvirkning af realisme og fiktion, Rasmussens digitale billedvæverier tilbyder. Arkitekturen står tømt og lukket om sig selv som en skal og fremstår i et spændingsfelt mellem model og faktisk byggeri. Man kan også, som Lars Kiel Bertelsen har foreslået, sige, at reduktionen skaber en forestilling om byggerier i deres menneskeløse uvirkelige og samtidig meget konkrete billedlighed som en øko-arkæologisk undersøgelse, der udgraver husenes eget liv.³⁵



Fig. 11a. Erik Steffensen: *Arizona*, 2001. Lambda-print, 41 x 59 cm. Statens Museum for Kunst. KKS2002-73/3. Erhvervet 2002 © Erik Steffensen / VISDA



Fig. 11b. Erik Steffensen: *Arizona*, 2001. Lambda-print, 41 x 59 cm. Statens Museum for Kunst. KKS2002-73/4. Erhvervet 2002 © Erik Steffensen / VISDA

De digitale teknikker indvarslede en forandring i fotografiets status, og i begyndelsen af 1990erne talte man om fotografiets død, og det postfotografiske blev introduceret som en terminologi til at rumme det nye billedregime.³⁶ Det indebar bl.a. en genoplivning af diskussionen om fotografiets troværdighed og manipulerbarhed, samtidig med at det bragte en fornyet interesse for fotografiets materialitet og karakter af objekt med sig. Det åbner også for nogle muligheder for frembringelse af nye fotografiske billedtyper, der er med til at rykke ved opfattelsen af vores virkelighed og de omgivelser, vi er en del af. "Det er vigtigt at tro på billedet", skriver Jesper Rasmussen selv om serien *Off-Locations*.³⁷ At tro på billedet indebærer, at den fotografiske virkelighedseffekt ikke negeres fuldstændigt. Rummer billederne ikke en krog til virkeligheden, udebliver den unheimliche virkning af det fremmedgjorte og dog velkendte bylandskab. Der findes i samlingen flere eksempler på, hvordan kunstnere arbejder strategisk med det digitale som en udvidelse af det fotografiske billedsprog. Erik Steffensen (f. 1961) praktiserer i slutningen af 1990erne en reformulering af landskabsbilledet med serier som *Arizona* fra 2000, der gengiver det flade vidtstrakte amerikanske landskab i skarpe pink toner eller i serier af landskabsfotografier fra Grønland og Island med titler som *Røde isbjerge* (1999-2000) eller *Gul vulkan* (Island) fra 1998. Alle tre serier blev erhvervet til museet i 2002. I disse serier eksperimenterer han med digitale optageteknikker, så landskaberne træder frem gennem et digitalt farvefilter som et fatamorgana mellem et fiktivt og et faktisk landskab [Fig. 11a, 11b og 12]. Et kunstnerisk greb, der minder om, at fotografier altid også er en mediering, en fortolkning og en billedliggørelse af verden. Mens han i tidligere sort-hvide analoge serier med en "postmoderne parafraseringsstrategi"³⁸ har hentet motiver fra kunsthistorien og refereret til danske guldaldermalere og danske landskabsmotiver, er de senere digitalt baserede serier i højere grad en refleksion over, hvad der konstituerer et landskab og vores forestillinger om det. Ligesom det fra et medieorienteret perspektiv stiller spørgsmål til, hvad der konstituerer et fotografi i en digital billeddannelse. Både Rasmussens digitalt manipulerede bylandskaber og Steffensens atmosfæriske landskaber skriver sig ind i en kunsthistorisk tradition for skildringer af både landskaber og byrum. Steffensen og Rasmussen anvender radikale digitale strategier til at forny den fotografiske billederfaring af landskabet mellem et fiktivt og et faktisk landskab.

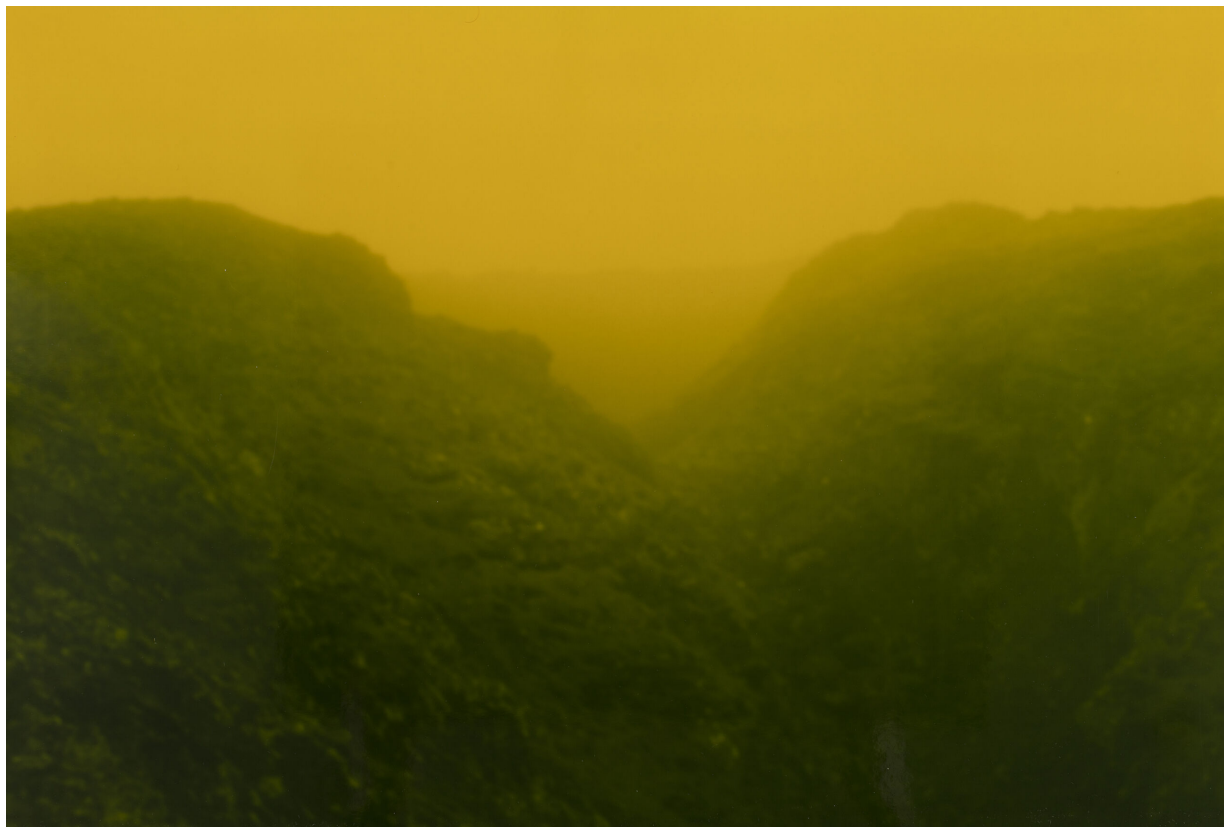


Fig. 12. Erik Steffensen: *Gul vulkan (Island)*, 1998. C-print, 41 x 61 cm. Statens Museum for Kunst. KKS2002-72. Erhvervet 2002 © Erik Steffensen / VISDA

Noter om fotografiet i krydsende og udvidede felter

Jeg begyndte artiklen ved de blå udspændte gardiner i Marie Lunds værk *Stills* som eksempel på et værk, der låner egenskaber fra både maleri, skulptur og fotografi og i en hybrid praksis bringer det sammen til et *billede* i sin egen kategori. Den fotobaserede samling ved SMK er blevet til i en periode, hvor grænserne mellem medier i tiltagende grad er blevet flydende, så man i dag taler om "det postdisciplinære". Eksempelvis mener kunsthistoriker Charlotte Cotton, at man frem for at tale om fotografi, maleri og skulptur må tale om det fotografiske, det skulpturelle og det maleriske.³⁹ Det gælder for majoriteten af kunstnere repræsenteret med fotografiske værker i samlingen ved SMK, at de arbejder på tværs af medier og ofte netop lader det ene kunstneriske sprog blande sig med det andet, som vi også har set eksempler på hos flere af de kunstnere, jeg har fremhævet i artiklen. Det er imidlertid ikke dækkende at karakterisere den fotografiske samling ved SMK som et udtryk for en postdisciplinær tilstand i fotografiet (og samtidskunsten). For nok vokser samlingen ud af koncept- og performancekunstens omfavnelser af fotografiet og inddragelse af mediet i billedkunsten fra 1960'erne og frem, men som mine nedslag i samlingen viser, er her også tale om en række kunstnere, der bevidst reflekterer over fotografiet som billedform ved at eksperimentere med mediespecifikke egenskaber: lys, fotografiets materialitet, dets indeksikalitet og særlige relation til tid. Jeg har samlet en række kunstnere, der arbejder på tværs af et spektrum af billedtilstande for at låne Charlotte Præstegaard Schwartz' begreb.⁴⁰ På forskellig vis åbner de for nye fortolkninger af, hvad et fotografi er, og hvad det betyder, at det indtræder i en samling som SMKs.

Det overordnede billede, der står tilbage efter mine punktnedslag i samlingen fra 1990'erne og frem, er en praksis med fotografiet, der trækker på performative og teatraliske dimensioner og en anvendelse af fotografiet i konceptuelle undersøgelser af emner som eksempelvis perception, krop eller landskab. Dertil kommer en nysgerrighed efter at udvide det fotografiske sprog gennem mediespecifikke eksperimenter, analoge såvel som digitale. Allerede i indsamlingspræmissen (billedkunstnere, der også arbejder med fotografi) ligger en betoning af det tværmediale og fotografiets randområder til andre medier, fordi de værktøjer, der indlemmes, enten er hybride i sig selv (i betydningen, at de blander flere medier) eller indgår som del af en kunstnerisk praksis, der er hybrid. Store dele af samlingen ved SMK er præget af fotografi, der på meget direkte vis udvider forståelsen af det fotografiske billede som en ekspressiv billedform og præsenterer helt andre eller nye billedtyper, som vi har set i det foregående. Der ligger en styrke i et fokuseret indsamlingsområde, som det har tegnet sig hidtil, fordi museet derved får indsamlet og bevaret en gren af den kunstneriske praksis med fotografi, som eksempelvis falder uden for indsamlingen ved en fotografihistorisk institution som Det Kgl. Biblioteks billedsamling. Omvendt kan opmærksomheden på fotografiet i et tværmedialt eller udvidet felt og en fortsat insistens på præmissen, som den blev formuleret i slutningen af 1970'erne, skabe en blindhed over for andre typer af praksis med fotografiet både historisk og i vores samtid. Det handler måske i højere grad om at se på praksis og værket udsigelse, end på om skaberen bag definerer sig som billedkunstner eller fotograf. Ansporet af den dialog, de fotografiske værker i samlingen – direkte eller indirekte – allerede har med andre medier, kunne det være interessant at udforske, hvordan den fotografiske dimension kan åbne for nye perspektiver i forståelsen af disse andre medier i museets samlinger: Kan fotografiet og den fotografiske måde at forholde sig til verden og kunsten være med til at åbne for andre forståelser af værker i andre medier? Disse spørgsmål åbner for et perspektiv, som ligger uden for denne artikels rækkevidde at beskrive, men de kan være vigtige afsæt for videre forskning i fotografiets udvidede felt i en samling som SMKs.

Noter

1. *Nyt fra KKS*, 2001, Statens Museum for Kunsts arkiver
2. Vibeke Vibolt Knudsen, *Fotografier*, København: Statens Museum for Kunst, 2010
3. Vibolt Knudsen, 2010, s. 6
4. Inge Kleivan, "Pia Arke's Pinhole Camera Photographs", i Kuratorisk Aktion (Frederikke Hansen og Tone Olaf Nielsen) (red.), *Tupilakosaurus. An incomplete(able) Survey of Pia Arke's Artistic Work and Research*, s. 251, København: Kuratorisk Aktion, 2012.
5. Pia Arke, *Tale til indvielsen af camera obscura kassen*, manuskript til tale holdt på Tegne- og fototeknisk laboratorium på Det Kgl. Danske Kunstakademi i København, 29. maj 1990. Gengivet på: <https://www.piaarke.com/archive/p/speech-inauguration-of-camera-obscura>). Hjemmesiden er sidst besøgt 30.1.2023.
6. I Pia Juul, *Et liv med lys – en bog om fotografen Marianne Engbergs liv med fotografiet*, København: Tiderne Skifter, 2011, s. 65. Marianne Engberg har arbejdet både kommercielt som mode- og reklamefotograf, inden hun begyndte sin karriere som kunstfotograf. I 2021 blev en række af hendes pinhole-fotografier erhvervet af Louisiana Museum of Modern Art, og Engberg er i Danmark endvidere repræsenteret i Den Nationale Fotosamling ved Det Kgl. Bibliotek.
7. For en grundig gennemgang af Arkes kunstneriske virke se *Tupilakosaurus* udgivet af Kuratorisk Aktion i forbindelse med udstillingen af samme navn på Den Frie Udstillingsbygning i 2012 (Kuratorisk Aktion (red.), *Tupilakosaurus, An Incomplete(able) Survey of Pia Arke's Artistic Work and Research*, København: Kuratorisk Aktion, 2012). I forbindelse med udstillingen *Pia Arke – Drøm og fortrængning* giver udstillingskataloget en række perspektiver på Arkes virke, heriblandt en analyse af krop og kortlægning som et ledemotiv i Arkes kunst. Se Anders Kold: "Krop og Kort, Et ledemotiv hos Pia Arke", i *Pia Arke*, Humlebæk: Louisiana Museum of Modern Art, 2021.
8. George Baker, "Photography's Expanded Field", i *October*, vol. 114 (Autumn), s. 120-140, 2005.
9. Der ligger et interessant perspektiv i en analyse af Arkes hulkamerafotografier i lyset af på den ene side materialitet og performativitet og på den anden side hulkameraet og camera obscuraet som en billed- og synsteknologi. Se fx Geoffrey Batchen for en grundig diskussion af camera obscuraet som før-fotografisk teknik (Geoffrey Batchen, *Burning with Desire*, MIT Press, 1999) og Jonathan Crary for udviklingen i camera obscura teknikken som synsregime fra 1700-tallet og frem til etableringen af det moderne subjekt (Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, MIT Press, 1990)
10. Werner er repræsenteret med tre tegninger og to fotografier i SMKs samling. De tre tegninger fra billedeposet *sagan med solens skärvor och månens krafter* fra 1987 blev købt til Kobberstiksamlingen i 1991, mens de to fotografier fra serien *She was still life/ reconstructing sense* fra 1990 blev erhvervet til Maleri- og Skulptursamlingen i 2017. Det var Kobberstiksamlingen, der fra slutningen af 1970erne begyndte at erhverve fotografi, men som fotografiet i løbet af 1990erne blev en stadigt mere integreret del af samtidskunsten, begyndte Maleri- og Skulptursamlingen også at erhverve fotobaserede værker.
11. David Company, "Posing, acting, Photography", i David Green og Joanna Lowry (red.), *Stillness and Time: Photography and the Moving Image*, s. 97-112, Photoworks / Photoforum, 2006, s. 106.
12. Mette Sandbye, "'Det tilfældige møde...' Agneta Werners fotografiske arbejder", i *Agneta Werner The Past*, s. 5-11, København: North, 2009, s. 5.

13. Udsmykningen i Magasins tårnværelse var en dekorativ installation af et hængende badekar i loftet med en mannequin i og store stofbaner som skumsprøjt (?) på væggene, mens der på gulvet stod kvindelige mannequindukker klædt i forskelligt tøj, en af dem "knækket" over, op af runde huller i gulvet stak mannequindukkehoveder, og på en anden optegnet cirkel sad to barnedukker.
14. Det var især amerikanske A.D. Coleman, der med sin artikel "The Directorial Mode. Notes towards a definition", i *Artforum*, September 1976 var med til at definere begrebet om iscenesat fotografi, som del af de postmodernistiske strømninger. I Danmark bidrog Mette Sandbye til at introducere og definere det iscenesatte fotografi med bogen *Det iscenesatte fotografi: fem amerikanske fotografer: Duane Michals, Les Krims, Joel-Peter Witkin, Cindy Sherman og Eileen Cowin*, København: Politisk revy, 1992.
15. Se bl.a. Helle Behrndt og Ingrid Fischer Jonge, *Ud af øjet - 90'ernes fotografiske billede*, København: Kunstforeningen, 1993 og Rune Gade, "Et solidt fundament", i Mette Sandbye (red.), *Dansk Fotografihistorie*, København: Gyldendal, 2004.
16. Abigail Solomon Godeau, "Photography after Art Photography", i Brian Wallis (red.), *Art after Modernism: Rethinking Representation*, New York: Museum of Contemporary Art, 1984
17. På udstillingen blev fotografiske værker af Man Ray, Richard Prince, Wolfgang Tillmans, Günther Förg og Mike Kelley vist. Man Ray repræsenterede 1920ernes avantgardefotografi, mens de øvrige fire var repræsentanter for 1980erne og 1990ernes generation af postmodernistiske kunstnere.
18. Eksempelvis Erik A. Frandsen og Peter Bonde, som begge er repræsenteret med både tegning, maleri og fotografi. Eller Kirsten Justesen, der er repræsenteret med bl.a. video, skulptur, grafik og fotografi.
19. Steingrim Laursen og Lars Grambye, "Forord", i *BILD, Fotografi i tysk samtidskunst*, Humlebæk: Louisiana Museum of Modern Art, 1994 s. 1
20. Interview fra 2008 på hjemmesiden: https://kunstonline.dk/profil/sophia_kalkau.php. Hjemmesiden er sidst besøgt 30.01.2023.
21. Flemming Friberg, "Tyst" til udstillingen *Fra Hexa til Vasen*, Glyptoteket, 2007, <http://www.kalkau.dk/Texts/FlemmingFribergTyst.pdf>. Hjemmesiden er sidst besøgt 30.01.2023
22. Rune Gade, "Omdrejninger og gensvar - om Sophia Kalkaus værker", i *Sophia Kalkau - Stoffet og ægget*, Aalborg: Kunsten, 2019, s. 64
23. Gade, 2019, s. 70
24. Margaret Iversen, "Following Pieces - On Performative Photography", i James Elkins (red.), *Photography Theory*, s. 91-105, New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2007, s. 105
25. Iversen, 2007, s. 97
26. Camilla Jalving, "Frit fald", i Sophia Kalkau og Lene Burkard (red.), *Dog and Die*, Odense: Kunsthallen Brandts, 2008
27. Solarisation er en fotografisk teknik, hvor hele eller dele af negativet eller fotopapiret under fremkaldelsen udsættes for lys. Det bevirker, at tonerne vendes i billedet - mørkt bliver til lyst og lyst til mørkt. Samme proces kan imiteres med digitale filtre.

28. Jalving, 2008

29. Hal Foster, "Dailiness According to Demand" i *October*, Vol. 158 (Fall 2016), s. 100-112

30. Foster, 2016, s. 110

31. Andre kunstnere har gennem tiden været optaget af Rubins studier, og kobberstiksamlingen har en serie af tuschtegninger af Richard Mortensen med afsæt i Rubins bog, fx *Variation over figur i Edgar Rubin, "Synsoplevede figurer" afb. 1. fra 1931-1935*, KKSrm2000-240.

32. Agneta Werner lavede i begyndelsen fysiske indgreb i sine fotografier; ridsede og malede i dem, mens hun lidt senere begyndte at arbejde med fotocollager i store farvemættede formater.

33. Rosalind Krauss, "Notes on the index, part I", i *The Originality of the Avantgarde and Other Myths*, Cambridge/ Massachusetts: MIT Press, 1997, s. 203

34. For nærmere introduktion til kameraløse eksperimenter i konkretkunsten i Danmark se Inger Bonde, *Hjemsøgt af betydningsfulde former*, ph.d.-afhandling, Københavns Universitet, 2019, s. 62-68. For en udfoldet analyse af Albert Mertz fotografiske praksis se Mette Sandbye, *Albert og fotografiet, fotocollager af Albert Mertz*, København: Clausens Kunsthandel, 2003. Om Richard Winthers fotografiske arbejder se Rune Gade, "Billedverdener", i Teresa Østergaard (red.), *Richard Winther. Fotografi/Photography*, Silkeborg: Museum Jorn, 2010.

35. Lars Kiel Bertelsen, "Mineralriget: kasse, kamera, kammer og kranium" i Jesper Rasmussen *Another Sense of Space*, s. 36-41, København: Space Poetry, 2013, s. 41

36. Se bl.a. Geoffrey Batchen, "Post-Photography" i *Each Wild Idea*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001

37. Jesper Rasmussen, "Another Sense of Space. Overvejelser om at fotografere arkitektur" i *Another Sense of Space*, s. 36-41, København: Space Poetry, 2013 s. 64

38. Rune Gade, "Et solidt fundament", i Mette Sandbye (red.), *Dansk Fotografihistorie*, København: Gyldendal, 2004, s. 410

39. Charlotte Cotton, *Photography is Magic*, New York: Aperture, 2015

40. I bogen giver Charlotte Præstegaard Schwartz en grundig introduktion til fotografiet, som det er blevet og bliver anvendt i konceptuel billedkunst. Samtidig diskuterer hun, hvordan fotografiet kan forstås som billedtilstand i tid, der er blevet kaldt postmedial. Charlotte Præstegaard Schwartz, *Billedtilstande. Tre fortællinger om fotobaserede billeder i perioden 1960-2020*, København: Rævens Sorte Bibliotek, 2022.

Om forfatteren



Inger Ellekilde Bonde

Inger Ellekilde Bonde (f.1982) er postdoc ved Statens Museum for Kunst med forskningsprojektet *Medialitet og fotografiets udvidede felt. En kritisk genskrivning af SMKs fotobaserede samling* (2021-2023). Hun har skrevet ph.d. om fotografen Keld Helmer-Petersen og modernistisk fotografi (2019). Hun har desuden beskæftiget sig med udstillingshistorie, krydsfeltet mellem fotografi og billedkunst, arkivdannelse og samlingsbegreber i forhold til kunstneriske og fotografiske arkiver. Senest har hun udgivet bogen *Keld Helmer-Petersens fotografiske verden*.

ellekildebonde@gmail.com