

Apollon og skorstensfejeren

Åbningstale til Inger Lise Rasmussens udstilling *REQEM. Vandringer i ørkenen*, Antikmuseet, Aarhus, 17. januar 2014

Kære Inger Lise, kære gæster,

Da jeg her for en uges tid siden så billederne spredt ud på gulvet, spurgte jeg dig, hvor lang tid du havde tænkt jeg skulle tale. Du svarede frækt "to timer; ikke mere end to timer", men blev nok alligevel nervøs for at jeg skulle tage dig på ordet, for da vi sagde farvel et par timer senere sagde du "så gi'r du en 12 minutters prædiken, ikke?"

Så det er altså hvad jeg har forberedt: en prædiken på sådan ca. 12 minutter.

Jeg sagde ja til at sige et par ord med det samme, for dine billeder har altid både berørt og anfægtet mig. På den ene side er de umådeligt smukke og helstøbte; på den anden side er der noget ved *netop* al den skønhed, der 'bekymrer' mig. Det er blevet meget populært at gå rundt og bekymre sig, og jeg skal med det samme tilføje at det er en rent professionel bekymring. Dem skal man ikke være så bange for: det er udtryk for, at der er noget vigtigt på spil.

Når jeg nu skal optræde som en slags fotografi-præst, synes jeg det er passende at åbne min prædiken med et *skriftsted*, og min kilde er (naturligvis!) min personlige helt William Henry Fox Talbot, den engelske opfinder af fotografiet, som også er en af mediets allerførste tænkere eller filosoffer.

Så altså (menigheden rejser sig!): *Epistlen skriver apostlen Talbot:*

"Fotografiapparatet afbilder en skorsten eller en skorstensfejer lige så upartisk som det ville aftegne Apollon fra Belvedere."

Sådan skriver Talbot omkring 1840 i verdens første fotografiske illustrerede bog, *The Pencil of Nature* (Naturens Blyant).

Det er et fantastisk udsagn om hvad fotografiet er; en på én gang nøgtern og poetisk mediedefinition (den kombination er nemlig apostlen Talbots kendetegn): fotografiet er det medium, der ikke skelner mellem det højeste og det laveste; det mest hverdagslige og

det mest ophøjede: mellem dagligdag og finkultur; nutid og klassisk evighed (eller, skulle man nok tilføje: *forestillingen om* klassisk evighed).

På den måde er Talbots udsagn en tidlig foregribelse af den franske digter Charles Baudelaires bestemmelse af moderniteten fra 1859: "Moderniteten, det er det forbigående, det flygtige, det ikke-nødvendige, kunstens ene halvdel, hvis anden halvdel er det evige og urokkelige."

Kameraet skelner altså ikke mellem det flygtige og det evige; det eneste, fotografiapparatet skelner imellem, er nuancerne mellem sort og hvid, og det er nok ikke helt tilfældigt, at Talbot vælger netop en *skorstensfejer* (sort og beskidt) som makker til den marmorhvide Apollonstatue. Den slags fotografiske metaforer havde Talbot et skarpt blik for.

Når jeg indleder min prædiken med dette citat, er det naturligvis fordi din nye billedserie også tager afsæt i mødet mellem det fotografiske og det antikke, og at dine billeder også er udspændt mellem de dobbeltheder, Talbots citat indkredser. I dine billeder hedder nogle af dobbelthederne fx (og de er i mine øjne variationer over et tema):

- Tempel og skur (sakrale vs prosaiske bygningsværker)
- Søjle og skraldespand (Monumentalitet / flygtige arrangementer)
- Palads og presenning ('evige' over for midlertidige former)

Bemærk i øvrigt, hvordan alle dobbelthederne kunne være bogtitler af Asger Jorn eller Willy Ørskov. Det tyder på en kunsthistorisk kontinuitet eller slægtsskab – alle forskelle ufortalt!) mellem din motivkreds og nogle centrale temaer i moderne dansk kunst.

En anden kontinuitet (men denne gang internt i dit eget arbejde) er dobbeltheden mellem landskab og arkitektur, og syntesen af de to i dit kameras blik på arkitekturen *som* natur; arkitekturen der bliver til 'by-skaber', altså ikke landskaber, men *cityscapes* som det hedder på engelsk. Her ligger billederne i forlængelse af temaerne og synsmåderne i flere af dine billedserier fra de seneste år, hvor du har gengivet scenerier fra europæiske og asiatiske storbyer som massive *bjerge af bygningskroppe*. Derfor er der måske en helt egen

udviklingslogik i, at du nå er nået frem til en motivkreds, hvor bjerg og by ikke bare metaforisk, men helt konkret er *det samme*. Petra er jo, som det så tydeligt fremgår af billederne, en by som er hugget direkte ind i den rå klippe, og grænsen mellem bjerg og by, natur og kultur, bliver derfor opløst.

Jeg vil mene, at denne opløsning af grænser mellem modsætninger er karakteristisk for serien, og at der sker en konceptuel sammensmeltning mellem *arkitektur, natur, fotografi og grafik* i billederne, og alt sammen naturligvis i en antik iscenesættelse, der samtidig introducerer *tid* som et væsentligt element i udstillingen.

Det klassisk/antikke er naturligvis til stede i selve det motiviske og tematiske for serien som helhed: de berømte tempel- og gravfacader i Petra, hvis eroderede, af vind og vejr og sand nedslebne overflader i dine billeder (og i virkeligheden) fremstår mineralsk rensede ligesom resten af den hvidskurede antik, vi har fået overleveret.

Petra har formodentlig oprindelig været smurt til i dét vi idag ville opfatte som smagløst skrigende farver (men her bevæger jeg mig ud på kanten af min viden, så de antikkyndige i selskabet må korrigere mig hvis jeg tager fejl), og har – gætter jeg altså på – i tidens løb mistet sin grelle kulør. Det er i hvert fald sådan det forholder sig med de fleste af de hvide skulpturer og arkitekturfragmenter, vi står imellem i dag. I den forstand er den farveløse, monokrome antik en abstraktion, som altid har passet godt til fotografiets sort/hvide abstraktion. Petra hører til i kategorien af motiver, der ligesom *på forhånd* er fotografiske, og det er ikke *kun* fordi vi har set dem fotograferet mange gange før, og derfor umiddelbart genkender dem som fotografiske billeder – uanset om det er fra 1800-tallets noble ekspeditionsfotos eller det er fra Indiana Jones lidt mere tju-bang-agtige billeder af monumenterne.

Det er også fordi Petra minder om andre typer af automatisk eller ligefrem naturligt frembragte billeder, fx fossiler, blomster og vindskabte mønsterdannelser i ørkenens sand. *I virkeligheden* er Petra naturligvis skabt af mennesker, men det *ser ud som om* det er opstået af sig selv i ørkenens klipper. På samme måde er alle fotografier naturligvis skabt af mennesker, men de *ser ud som om* de er opstået af sig selv. Et fotografi af Petra bliver altså næsten af sig selv til et meta-fotografi (et monokromt, 'automatisk' billedmedie, der afbilder et monokromt, 'automatisk' frembragt motiv). Denne

selvreferentialitet understøttes også af det forhold, at det meste af Petra fremtræder i bas-relief, altså en meget 'flad' og delvist illusionistisk rumlighed. Mange af især facaderne er derfor særlige mellemformer mellem bygning og billede. De er fysiske billeder, der foregiver mere rum, end der egentlig er, præcis ligesom fotografier, der jo også er billeder, der synes at give os adgang til en rumlighed, men jo faktisk er flade som pandekager.

Og oven i denne motiviske cirkelbevægelse, hvor medie og motiv ligesom falder sammen, lægger du så et lag mere, nemlig fotogravuren, der overfører det fotografiske billede ved hjælp af grafikens arbejdsprocesser. Også her opstår der for mig at se en overlejring mellem det motiviske og fremstillingsformen, for ligesom billedet 'Petra' er opstået ved en langsom erosion, hvor vind og sand gennem et par tusinde år har nedslidt overfladerne, opblødt alle skarpe hjørner, fjernet udspring og kanter; på samme måde opstår billedet i det grafiske arbejde i en proces, hvor overflader møjsommeligt poleres og gnubbes, hvor sværten indgnides og tørres af igen, hvor papiret gennemblødes og tørres. I løbet af denne nærmest 'geologiske' proces opnås det ganske særlige billedudtryk, der kan ses på væggene her, og som på mange måder minder om erosionen af Petra: skarpe konturer udviskes, men anes stadig; farveholdningen homogeniseres, tonaliteten beriges på en måde, så billedet fremstår organisk, papiret bliver en slags hud der ånder, og som man har lyst til at røre ved (Men det må vi ikke. "Det er kun mig der må sætte sorte fingre på dem" sagde du på en næsten sejrrig måde forleden!)

Så hvor fotografiet per definition er et hastigt medium, der fikserer det forbigående og det flygtige, som Baudelaire sagde, og i farten fanger en forbigående skorstensfejer, selv om det måske er rettet mod Apollon Belvedere, så er grafikken omvendt en langsom kunst, der bygger op ved at bryde ned, ved at opløse, slide og nedbryde, smøre sod på, sætte sorte fingre på det hvide papir . . .

Jeg tror, at dine billeders store skønhed har noget at gøre med, at du på den måde ophæver modsætningerne i synteser på alle niveauer: motivisk, mediemæssigt og metaforisk. Det er altså ikke en overfladisk skønhed, der bare er 'smurt ovenpå' betydningen som glasur, men en effekt af en grundlæggende samklang mellem det motiviske, mediemæssige og metaforiske. Billedet af Apollon og skorstensfejeren glider så at sige ind over hverandre og bliver til ét. Og jeg tror, at min anfægtelse eller 'bekymring' (for det er jeg jo nødt

til at komme frem til i en opbyggelig prædiken som denne), også har noget med det at gøre. For hvor bliver skorstensfejeren egentlig af, når han glider i ét med Apollon? Når selv svedende turister med solhatte fremtræder som arkaiske figurer; koret fra et antikt teaterstykke? Jeg er nok en dårlig præst, fordi jeg ikke tror nok på kunstens syntese, eller også er jeg simpelthen en forhærdet modernist, der kun tror på dissonans, konflikt og ubalance, og altid er instinktivt på vagt over for tilbud om forsoning og harmoni, anset om de kommer fra kirken eller kunsten.

Heldigvis – for ellers ville skønheden faktisk være ubærlig – er der skjulte flugtveje for den tvivlende: der er sorte dørhuller, ubrugelige trapper og stiger der ender i intet på mange af billederne. Det er den slags der gør en forhærdet syntese-tvivler glad, fordi det fortæller ham, at “det forbigående, det flygtige, det ikke-nødvendige” – kort sagt: livet – stadig er der og endnu ikke er blevet helt opslugt af evigheden.

Alligevel vil jeg vove at slutte af med et forslag: Hvorfor ikke prøve at vende kameraet mod de miljøer, hvor livet leves allermest prosaisk og hverdagsagtigt? Hvor ville jeg gerne se dit monumentaliserende fotografiske blik og dit sublime håndværk vise mig billeder af de levendes by næste gang. Må jeg foreslå nye ekspeditioner til eksotiske lokaliteter som: Storcenter Nord, Djurs Sommerland, bowlingbanen og byggemarkedet, skolegården, autoforhandleren på Grenåvej, Føtex en lørdag formiddag . . . Selv om det er måske er knap så tillokkende rejsemål, er jeg sikker på at man også kan finde en slags evighed der.

Hjerteligt tillykke med din udstilling!

Note

Teksten her er et uredigeret talepapir fra åbningen af udstillingen. Hvis nogen skulle savne akademiske henvisninger, følger her de vigtigste referencer:

William Henry Fox Talbots bemærkning om fotografiet er fra hans store værk *The Pencil of Nature*, der oprindeligt udkom i fire fortløbende hæfter fra 1841-44. Bogen er senere genudgivet i flere versioner, blandt andet en smuk jubilæumsfaksimile ved Larry J.

Schaaf, New York 1989. Man kan også læse om Talbot i min bog *fotografiets grå mytologi*, Rævens Sorte Bibliotek, 2000. Charles Baudelaires bestemmelse af det moderne er fra "Le peintre de la vie moderne", 1859. På dansk *Det moderne livs maler*, Klim, 2001. Henvisningerne til Asger Jorn drejer sig om titlerne *Held og Hasard* og *Ting og Polis* og (henh. 1963 og 1964, begge genudgivet af Museum Jorn) og endelig kan man i Willy Ørskovs forfatterskab flere steder læse interessante tekster om simple organiseringer og provisorisk arkitektur. Se fx essaysamlingen *Den åbne skulptur og udvendighedens æstetik* (Borgen 1987). Ørskovs tre bøger om skulptur er udgivet i bogen *Samlet* (Borgen 1999).