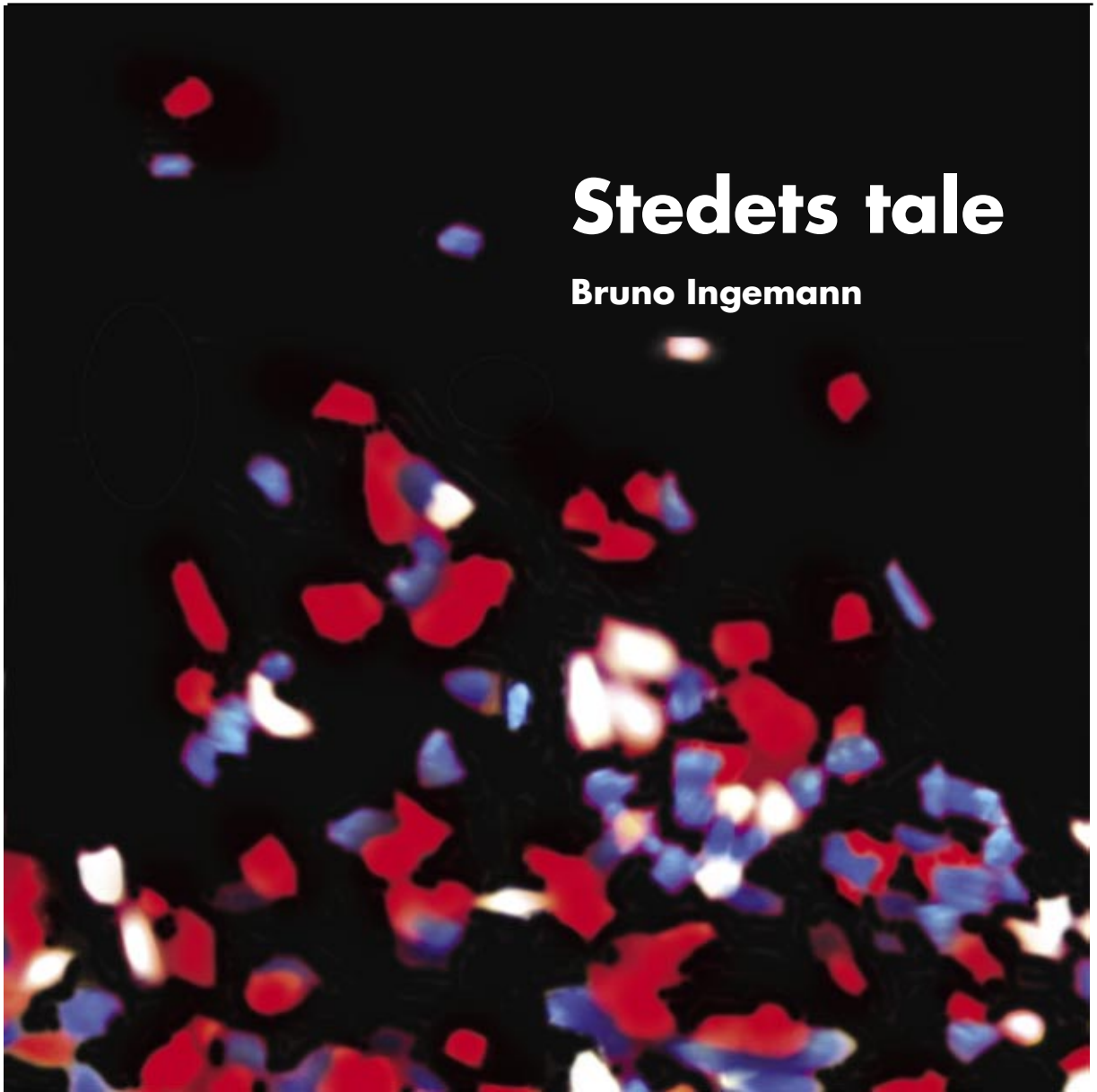


Stedets tale

Bruno Ingemann



Det andet af 6 artikler fra
antologien **Se, Paris.**



(cvc)



CENTRE FOR
VISUAL
COMMUNICATION

PUBLICATIONS NO. 3_2 / 2003
ROSKILDE UNIVERSITY

Stedets tale

© 2003 Bruno Ingemann

Publications no. 3_2 / 2003

Centre for Visual Communication

Roskilde University,

Po.Box 260, DK-4000 Roskilde, Denmark.

www.cvc.ruc.dk

ISBN: 87-7349-592-1

Design: Bruno Ingemann

Dette er den anden af seks artikler i antologien

Se, Paris redigeret af Bruno Ingemann, Søren Kjærup og Lisbeth Thorlacius.

Centre for Visual Communication

Centret for Visuel Kommunikation er rammen om en forskergruppe som sætter fokus på visualiteten i bred forstand inden for mange forskellige medieformer og kontekster. Den kommunikative brug af alle slags billeder og billedmedier, af layout og andre grafiske udtryksmidler og af rum og genstande af enhver art står i centrum for teoretiske, analytiske og receptionsorienterede studier, samtidig med at centrets forskere også iværksætter eksperimenter med visuel formidling.

Centrets formål er at samle, styrke og videreføre den forskning i billeder og anden visuel kommunikation der gennem mange år har fundet sted på Kommunikation på Roskilde Universitetscenter, og at udvikle netværk med andre tilsvarende forskningsmiljøer. Centret er startet i marts 2002.

Indhold

Paris udstillet af *Lisbeth Thorlacius* / 1

Stedets tale af *Bruno Ingemann* / 13

Her bliver det kunst! af *Søren Kjørup* / 51

Naturen i storbyen af *Henrik Juel* / 65

Paris i kroppen – Kroppen i Paris af *Bjørn Laursen*
/ 75

En anden i Paris af *Hanne Løngreen* / 105

Fra Bruno Ingemanns udstilling **Stedets tale** på Roskilde
Universitetscenter d. 13. november 2003





Det lille tegn - , - er nok en pause, men det er også et udråbstegn! **Se, Paris.**

Se, – dette er vigtigt fordi hele denne antologis grundelse ligger i visualiteten og i den mangfoldighed af teoretiske og metodiske tilgange som er indlejret i *Centre for Visual Communication*.

Men det er netop *Se, Paris* – altså et bestemt sted og den visualitet der findes i byen og kulturen, og de mennesker der er i byen, eller som kommer til byen.

I midten af november 2002 tog en gruppe forskere på rejse til stedet Paris med en række planlagte projekter der skulle realiseres på dette særlige sted. Et centralt element i denne rejse var at skabe nogle fælles referencerammer især i forhold til visualiteten på museerne. Både de kulturhistoriske og tekniske museer, men også kunstmuseerne. Dog ikke en hvilken som helst visualitet, men netop det som formidles og forvandles til kommunikation i både æstetisk og kulturhistorisk forstand. De fælles diskussioner om centrale museologiske forhold har smittet af på de individuelle og højst forskellige projekter som præsenteres i denne antologis artikler.

I artiklen **Paris udstillet** redegør Lisbeth Thorlacius for hvorledes mødet med Paris' seværdigheder satte nogle refleksioner i gang omkring smag og kitsch. Mødet med souvenirn i Paris inspirerede ikke alene Thorlacius til at udarbejde artiklen, men også til at udarbejde en serie håndkolorerede fotografier som i deres udformning er inspireret af Paris' souvenirs og kitsch – eller rettere ”kitsch på den gode måde”. Fotografierne er udtryk for en æstetisering af den kitschede souvenir og samtidig en kitschgørelse af Paris' seværdigheder. I betragtning af at artiklen i stor udstrækning inddrager diskussioner omkring smagsbegrebet, definerer Thorlacius med udgangspunkt i Bourdieus habitusbegreb hvilken optik hun ytrer sig ud fra når hun taler om god og dårlig smag. Og så reflekterer hun over hvor kitsch-smagen kommer fra, og over dens placering inden for modetrenden i dag.

Bruno Ingemann tager fat på de anonyme steder i sin artikel om **Stedets tale**. Altså ikke Eiffeltårnet og Sacré-Coeur. Ikke Triumfbuen og Nôtre Dame. Det er derimod hvad man kunne kalde for ikke-steder. Den almindelige gade. Men hvad kan den almindelige gade fortælle som et visualitetens sted? Ingemanns projekt er både et forskningsprojekt og et samtidskunstprojekt. Ved hjælp af en

række spilleregler har han fotograferet og konstrueret 16 steder i Paris gennem hvad han kalder for ”Den visuelle undersøgelse med brug af fotografiet som medie”, og har dermed skabt nogle overraskende og originale fotografier. Det centrale i projektet er at undersøge relationen mellem oplevelsen af et ”sted” i forhold til dels oplevelsen af en billedproduktion i relation til dette sted, dels oplevelsen af de færdige billeder i et udstillingsrum. Det er en undersøgelse af grænselandet mellem i-sted-sættelse og i-talesættelse, og dermed en undersøgelse af relationen mellem den visuelle ”tale” og ”tale”. Hvordan kan en visuelt undersøgende metode give nye oplevelses- og receptions måder af et sted – og hvordan kan man ”tale” om det?

Sammen med to kolleger har Søren Kjørup besøgt det yderste hjørne af Louvre hvor der de sidste par år har været en udstilling af skulpturer fra Afrika, Asien, Oceanien og Nord- og Sydamerika. Udstillingen er en slags foregribelse af det museum for ikke-europæisk kunst der er ved at blive bygget på den sidste ledige byggegrund i det centrale Paris, nemlig på Quai Branly, lige øst for Eiffeltårnet.

I artiklen **Her bliver det kunst!** diskuterer Kjørup det etnocentrisk europæiske kunstsyn som ligger bag præsentationen af værkerne på Louvre, hvor der udelukkende lægges vægt på deres æstetiske kvaliteter, som sted- og tidløse, almenmenneskelige kunstværker. Denne ”formalistisk-humanistiske” kunstopfattelse fra begyndelsen af det 20. århundrede kontrasteres med den kontekstuelle, som har kunnet ses i museet for kunst fra Afrika og Oceanien i det gamle kolonimuseums bygning ved Porte Dorée. Indtil det for nylig blev lukket så samlingerne efterhånden kan indgå i det ny Branly-museum, blev værkerne her udstillet på en måde der lod dem komme til deres ret for et europæisk blik både som fascinerende kunstværker og som fremmedartede kulturudtryk. Afslutningsvis diskuteres hvorfor det har været vigtigt at tyvstarte Branly-museet med udstillingen på Louvre – nemlig for at få en slags anerkendelse af de udstillede skulpturer som kunst!

Henriks Juels artikel **Naturen i storbyen** beskriver, hvordan arbejdet med en lille videoproduktion fik ham til at se og tænke dybere over det fænomen han havde sat sig for at filme, nemlig ”naturen i storbyen”, her eksemplificeret med et lille grønt område midt i Paris.

Både arbejdet med at udpege og indramme motiver med kameraet og redigeringsarbejdet med at kæde motiverne sammen kom til at udfordre Juels opfattelse af såvel natur som billeder og billedets natur.

Et særligt omdrejningspunkt blev forståelsen af kamerabevægelser natur; artiklen forsøger at vise at kamerabevægelser fænomenologisk set har indbygget en dobbelthed som både ”øje og pegepind”. Vi ser både motivet og den udpegende bevægelse på samme tid. Og det hører med til billeders og films natur.

Videoproduktion fremhæves som ikke kun en måde at se og redigere et emne på, men også som en måde at indse og revidere ellers upåagtede indsigter på. Videoproduktion kan være et meget filosofisk foretagende.

Bjørn Laursen argumenterer i artiklen **Paris i kroppen – kroppen i Paris** for notat-skitsebogen som et velegnet medie til indsamling og navnlig akkumulation af bevidsthedsmæssigt relevant fagligt stof ved at give indblik i sin egen brug af den. Artiklen forsøger at låne oplevelsesmæssigt og analytisk fodtøj ud til læserne, så de kan trave rundt sammen med dens forfatter i ”Byernes By”. Det er omdrejningspunktet for artiklen, at vi er multi-

sensoriske individer som ser og oplever hele livet i-med-gennem kroppen. Ifølge Laursen er vi paradoksalt nok blevet så ekvilibristiske til det at vi også er fortrinlige til at glemme eller fortrænge dette grundforskningsmæssigt og perceptionspsykologisk aldeles basale faktum for vores bevidsthedsdannelse.

Hanne Løngreen fokuserer i artiklen **En anden i Paris** på andethed. Hver gang vi kommer tilbage til et sted, er vi blevet en anden, og denne anderledeshed er både kropsligt og stedsligt funderet. Løngreen er optaget af hvordan den anden repræsenteres. Hun ser på hvordan og hvorfor netop franskmænd har et særligt videnskabeligt blik på Grønland og på måden grønlænderne fremstilles på. Hvorfor har Musée de l’Homme i Paris en exceptionel udstilling af eskimoiske redskaber fra 1930’ernes Østgrønland? Hvilken rolle spiller den eskimoiske anden i Musée de l’Homme? Og er der andet på færde i Paris?

De seks artikler er et spejl af Paris og især af visualiteten i Paris, men de er også udtryk for et særligt blik på visualiteten som fokuserer på den kommunikation som den indgår i.

Et andet særtræk er forskernes optagethed af at bruge de visuelle medier til andet og mere end råmateriale for analyse. De indgår i en proces hvor den skabende visualitet dels er noget i sig selv, og dels er et erkendelsesredskab.

Det var sådan vi så Paris.

Se her.



Forskergruppen foran det geologiske museum i Paris søndag den 17. november 2002 [Håndkoloreret foto af Lisbeth Thorlacius].

Søren Kjærup, Bruno Ingemann, Bjørn Laursen, Hanne Dankert, Kim Sandholdt, Arne Thing Mortensen, Henrik Juel, Hanne Løngreen, Lisbeth Thorlacius.



Stedets tale

'3-4 blikke på Paris'

Af Bruno Ingemann

'Stedets tale' er både et forskningsprojekt og et samtidskunstprojekt. Det fælles omdrejningspunkt er hvad jeg har kaldt "Den visuelle undersøgelse med brug af fotografiet som medie". Det centrale i projektet er at undersøge relationen mellem oplevelsen af et 'sted' i forhold til dels oplevelsen af en billedproduktion i relation til dette sted, dels oplevelsen af de færdige billeder i et udstillingsrum. Det er en undersøgelse af grænselandet mellem i-sted-sættelse og i-tale-sættelse, og dermed en undersøgelse af relationen mellem den visuelle 'tale' og 'tale'. Hvordan kan en visuelt undersøgende metode give nye oplevelses- og receptions måder af et sted – og hvordan kan man 'tale' om det?

Den visuelle undersøgelse handler om hvad fotografier af 16 steder i Paris kan fortælle om – netop – Paris. Stederne er gader eller boulevarder eller pladser som ikke er blandt dem man som besøgende i Paris normalt ville lægge særligt mærke til, nemlig 16 McDonald's-restauranter og deres omgivelser; hvert sted er fotograferet digitalt i panoramaer bestående af 3-6 enkeltbilleder som derefter er syet sammen digitalt til ét sammenhængende billede. Stederne er valgt og fotograferet ud fra nogle bestemte spilleregler.

Projektet som helhed er todelt: Første del er en udstilling, *Stedets tale*, af de 16 sammensyede billeder som er printet i baner på mellem 1 og 2 meter. Tid og bevægelse i billederne bryder med det traditionelle fotografis øjeblikskaraktter og skaber derved billeder af noget som man ikke kan se – undtagen netop i denne særlige billedform. Den visuelt undersøgende praksis placerer billedet i en samtidskunstsammenhæng.

Anden del af projektet er en analyse af udstillingen med fokus på fire aspekter: Det 'nye' fotografi placeres i en dokumentarfotografisk kontekst, og det konceptuelle i brugen af spilleregler analyseres og relateres til mere klassisk humanistisk dokumentarfotografi.

Selve produktionsomstændighederne og de færdige billeder analyseres ud fra en semiotisk vinkel der undersøger de oplevelsesfelter som udfordres eller bekræftes gennem den visuelle undersøgelse, dels i selve optagesituationen, dels ud fra de færdige billeder.

De store billeder stiller særlige krav til beskuerens kropslige reception; de særlige tids- og bevægelses-mønstre i billederne og i brugerens læsning af dem undersøges og sammenlignes fx med David Hockneys brug af fotografiet og af tidsdimensionen i billeder.

Til slut skiftes der til et kulturhistorisk og museologisk blik for at undersøge hvilke udsagn og værdier der er med til at konstruere betydning i denne sammenhæng.

Snapshottet af de kendte steder

Det traditionelle snapshot fra Paris er et farvebillede på 10 x 15 cm der viser en person som fotografen kender, foran noget som kendetegner Paris, nemlig de kendte steder og bygninger som er blevet musealiseret i tidens løb på grund af den vedvarende visualitet og de stadige gentagelser af motiverne. Det er en bestemt kvinde foran Eiffeltårnet, foran Louvre, foran Triumfbuen, foran Sacré-Coeur osv. Gennem denne visualitet fremtræder de kendte steder i en ny, men kendt sammenhæng hvor kvinden er det mest kendte i familiens kreds som mor, kvinde, elskerinde. . . Der sker denne sammenkobling mellem det kendte og det kendte, det kendte i familien og det kendte i Paris.

Denne kendthed forvandler Paris til noget næsten usynligt og gør det vanskeligt at se byen gennem de kendte steder. De bliver mere til 'skalpe' som man som pariser-farer skal have tilegnet sig og hængt ved sit bælte: "Jeg har selv været der!" (Annis 1994).

De fire spilleregler

Dette fotoprojekt prøver at finde frem til Paris gennem nogle helt andre nedslag. Det er ikke de kendte steder der bliver til et slags museum i byens gader; det er de mere anonyme eller ikke-steder som bliver stederne i fotoprojektet.

Inspirationen til projektet er en udstilling fra 1960'erne af sort-hvide fotografier med titlen *8 meter fra Paris*. Motiverne var alle de skilte hvorpå der står "Paris"



Ill. 1: Udsnit af Pariser-kort med de røde firkanter der angiver hvor McDonald har placeret deres restauranter og som er udgangspunktet for fotoprojektets første spilleregul. Her er de cirklet ind for at tydeliggør placeringerne.

i yderkvartererne i byen. Mit projekt har den samme spilleregul, men med den variation at det tager udgangspunkt i et oversigtskort over Paris som jeg tilfældigvis havde fået fra rejsebureauet, og som er sponsoreret af McDonald's. Altså Amerika i Paris.

På kortet er der en række røde firkanter som hver markerer en McDonald's-restaurant. I det centrale Paris er der markeret 25 af slagsen, og udenfor ligger der yderligere 10. Der er faktisk flere end de 35 restauranter der er markeret på kortet, og jeg har i fotoprojektet inddraget ét af de umarkerede.

1. spilleregul:

Tidsrammen for projektets indsamling og fotografering af stederne er én uge. Jeg vælger at jeg vil fotograferer 16 af McDonald's-restauranterne. Jeg vælger dem ud fra to principper, nemlig dels at de skal være geografisk spredt over hele det centrale Paris, dels at der skal være en blanding af steder hvor der også befinder sig 'kendte' parisiske

pladser, monumenter og bygninger, og så mere neutrale steder der ikke har dette fokus.

2. spilleregul:

Jeg vil placere mig foran hver enkelt McDonald's-restaurant og fotograferer med et digitalt kamera som giver mulighed for at fotograferer stedet ved at tage mellem 3 og 6 billeder i en slags panorama. I denne situation er der en række tilfældigheder: Der er et tilfældigt valgt tidspunkt på dagen; der er dagens lys afhængigt af vejret og af tidspunktet på dagen; der er mit valg af situationer på stedet i selve fotograferingstidsforløbet; og så er det tidsmæssige forløb i selve fotograferingen hvor de 3-6 billeder kan være taget over flere minutter.

3. spilleregul:

Billederne fra hvert enkelt sted bliver så senere bearbejdet og syet sammen ved hjælp af et digitalt program sådan at de danner ét sammenhængende fotografi. Her træffer jeg

det valg at tydeliggøre hvordan det samlede fotografi er syet sammen ved at synliggøre de enkelte billeders kanter (se eksempel på ill. 3).

4. spilleregler:

I modsætning til tegninger og malerier har fotografier ingen fast, original størrelse. Jeg vælger at de sammensyede panoramaer skal printes ud så de har en fælles højde på 38 cm, og at deres længde bliver mellem 100 og 220 cm; de fleste viser sig at være omkring 150 cm lange. Gennem denne fastsættelse af størrelse gives der særlige aflæsningsmuligheder for beskueren.

De 16 store panoramabilleder udstilles som et samtidskunstprojekt, hvor de æstetiske relationer lægges frem til videre undersøgelse af de besøgende gennem at billederne fysisk placeres rumligt inden for en narrativ struktur.

Billedernes genre

Man kan se McD-projektets billeder som dokumenter. Altså at de er en slags objektiv repræsentation af nogle bygninger og gader og pladser hvor det vigtigste er at give informationer om stederne.

Men selvfølgelig ved vi godt at det fotografiske dokument ikke kan være udelukkende facts om et sted fordi de i selve optagelsen kan være bearbejdet gennem fotografens valg (Berger 1982:99, Ingemann 1996:67). McD-projektets billeder kan ses som subjektive fortolkninger eller en slags 'menneskeligt dokument' ved at tænke beskueren med ind i billederne. Dette er en dobbelt proces: Først er der i konstruktionen én beskuer, nemlig fotografen som gennem valg af teknik, billedvinkel og beskæring vælger hvordan objekter skal præsenteres i tid og rum. Og så er der en anden beskuer, nemlig billedets bruger der er placeret i en bestemt kontekst – i dette tilfælde i udstillingsrummet med den tekst i rummet som kontekstualiserer fotografierne og deres læsning.

Problemet med at se på fotografiets genre er at genren måske ikke ligger så meget i selve fotografiet som i fotografiets brug. Et fotografi kan bruges som det informative 'objektive' dokument. Det kan bruges til at fortælle noget om et sted. Det kan bruges til at fortælle noget om et sted på et bestemt tidspunkt, men det bliver især synligt når fotografiets optagelsestidspunkt og betragtningstidspunktet er adskilt af mange år, gerne mere end 20 år.

Det samme fotografi kan bruges som et 'menneskeligt' dokument for fotografens subjektive fortolkninger og dermed et udsagn om den praksis og ideologi som fotografen underlægger sig.

Man kan måske derfor nedtone fotografiets genre som noget iboende og i stedet se på hvordan fotografiet 'situeres'. Det konkrete fotografi er ofte placeret i sammenhæng med andre fotografier eller tekster, og dermed situeres det som noget. Dette noget kan være som et sociologisk eller antropologisk dokument, som dokument eller illustration i magasiner og aviser, som samtidskunst eller lignende. Fotografiet kan bruges som et magtmiddel (Tagg 1988:5-8) eller som præsentation af myter og ideologier (Barthes 1957/1969, Hirsch 1997).

I samtidskunsten kan fx familiefotografier indsættes i nye sammenhænge og situeres som noget andet, nemlig som samtidskunst som fx den russiske Igor Savchenko der finder snapshots fra 30'erne og zoomer ind på personernes gestik og berøring (Sandbye 2001:239). Det er altså ikke ved at se på fotografiet i sig selv man kan identificere dets genre, men udelukkende gennem hvordan fotografiet situeres og bruges. Gennem fotografiets situering indlejres også den måde hvorpå fotografiet kan læses.

Franskhed

McD-projektet handler om Paris, eller mere præcist om at jeg gennem projektet prøver at afdække visuelt hvad de 16 udvalgte nedslag i Paris kan fortælle. Jeg havde den forestilling at de sammensyede billeder kunne fortælle noget om Paris og det særlige franske. Men hvad er det egentlig?

Peter Hamilton (1997:102) identificerer ti kerne-temaer i det humanistiske franske efterkrigsfotografi i perioden 1945-60. Det gør han ved at se på de tilgængelige fotografier i fotobureauer og i de magasiner som fotograferne arbejdede for. Det er fotografer som eksempelvis Cartier-Bresson, Robert Doisneau og Willy Ronis.

De ti kernetemaer er: gaden; børn og leg; familien; kærlighed og elskende; Paris og dets seværdigheder; de hjemløse og marginaliserede; fester; bistro'er; lejligheder; arbejde og håndværk.

Hamilton mener at gaden er mere end et visuelt interessant sted. "For the humanists it is the quintessential site par excellence where the public life of ordinary people occurs" (Hamilton 1997:108). Og han forbinder det med ideerne om moderniteten som Baudelaire udtrykte som en verden af det sammentrækkende, det flygtige, det flydende som den moderne bys grundlæggende udtryk. "And no city is more 'modern' than Paris" (ibid.). Og han finder hos fotograferne en tendens til at lave billeder som repræsenterer byen med alle de ambivalente karakteristika ved modernismen, som både en velsmurt maskine og et underligt, endda magisk sted.

Men hvad er egentlig karakteristisk for det humanistiske paradigme? Hamilton mener der er seks centrale elementer: fokus på universelle menneskelige følelser; historicitet ved kontekstualisering af billedet i tid og rum; koncentration om at skildre hverdagslivet; empati med de skildrede; fotografens synspunkt spejler den jævne befolkning; fotografiet er monokromt (Hamilton 1997: 101).

Det er altså franskhed forankret i den jævne befolkning, og Hamilton mener at livet dengang fremtræder som en 'guldalder': hårdt, men udbytterigt, ikke uden konflikter og diskussion, men med varme og fællesskab – en følelse hvor alle delte æraens prøvelser, og hvor sociale, kulturelle og etniske forskelle blev udjævnet (Hamilton 1997:148).

Men denne ideologiske konstruktion af franskhed mener Hamilton blev gammeldags fordi beskueren ikke længere kunne finde sig selv i denne verden som fokuserede på hyldesten til det daglige liv.

Er det så muligt at finde noget særligt fransk eller parisisk i Paris? Er det sådan at det som er muligt at finde i Paris, også vil være muligt at finde i alle andre storbyer? Eller er det sådan at hvad der visuelt karakteriserer de udvalgte steder i Paris, er at det er steder i et storbymiljø?

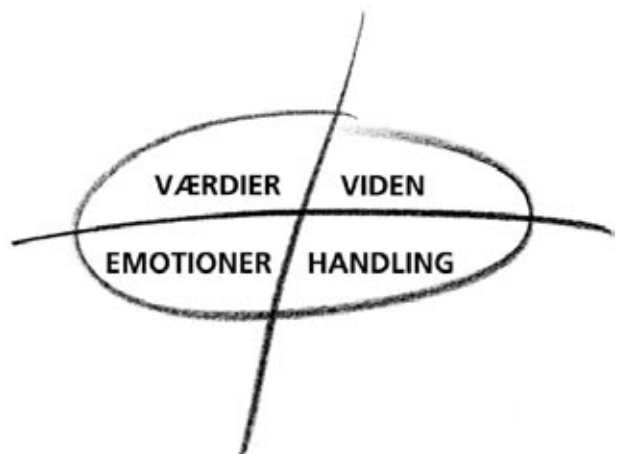
Stederne ses

Roller som billedmager kan anskues som en detektiv der søger efter spor; det er en semiotisk tegnsøger der leder efter betydninger. I første omgang er det i selve optagesituationen – og her starter den første tolkningsproces (spilleregler 1 og 2). I anden omgang er det når han sidder foran computeren og ser på de enkelte billeder som syes sammen til sammenhængende panorambilleder (spilleregler 3). Og i tredje omgang er det når billederne hænger i udstillingsrummet i deres kontekst (spilleregler 4).

Det er en visuelt undersøgende praksis hvor betydningen ikke kan ses som en hypotese der skal bekræftes. I denne praksis lægger jeg altså vægt på at se. At se hvad spillereglerne giver mulighed for at undersøge. Men det er ikke et nøgent blik der ser. Jeg har været i Paris en halv snes gange tidligere og har dermed den slags viden og erfaring med byen som turistbesøgene giver grundlag for. Men det er også sammenvævet med viden hentet fra mange forskellige og besynderlige kilder: fra rejseguides, websites og monografier om Frankrig og Paris; fra franske malerier og museer; fra *Asterix*; fra Truffauts film; fra franske modemagasiner – og sikkert fra uendeligt mange andre ubevidste kilder. Han er altså ikke særligt naiv og fremmed over for kulturen og kulturens praksis.

På trods af denne forhåndskonstruktion af oplevelsen af Paris er det min hensigt at prøve at indtage en meget åben position og prøve at gøre det velkendte så fremmed at det bliver muligt at se noget som ellers kan siges at være eller blive usynligt. Jeg kan altså ikke være så fremmed som den indiske antropolog der kom til Danmark og bosatte sig i en lille jysk landsby for at lave et antropologisk projekt om det ukendte (Reddy 1998).

Når jeg her skriver om 'oplevelsen' af stederne i Paris, så er det ud fra en forestilling om oplevelsen som sammensat af fire felter (Gjedde & Ingemann 2001).



Vidensfeltet – er umiddelbart det at få ny viden om et sted, men det er også det felt hvori kendt, men måske ubevidst viden genfremkaldes i situationen eller gennem analyserne.

Emotionsfeltet – er medieret gennem hele den visuelle æstetiske fremtrædelse af bygninger og steder og mennesker som de fremtræder i situationen, og som kan relatere sig til almene følelser.

Værdifeltet – er knyttet til de grundlæggende værdier i kulturen, og kan være så kendte at de er svære at fremkalde.

Aktionsfeltet – er den kropslige ageren på stedet, altså alle de bevægelser som hele kroppen er involveret i, og som inddrager alle sanser.





PIÉTONS
ATTENTION
TRAVERSEZ
EN 2 TEMPS

Travaux de rénovation
Tél. 01 42 98 79 45 50

McD

McDonald's







Billedproducenten situeret på stedet

I den konkrete fotosituation har jeg som billedmager brug for at være fokuseret og opmærksom. Spillereglerne har sørget for at stederne og den fotografiske praksis er valgt på forhånd, og det skaber en række udelukkelse og valg. Spillereglerne er både en stærk begrænsning af hvad jeg kan fotografere, og hvordan jeg kan fotografere, men de tjener også samtidig til en fokusering og opmærksomhed i situationen.

Man kan se det som en særlig *stemthed*. En stemthed over for hvad der mon bliver muligt og synligt på netop dette sted. Stemthed ligger altså i den måde som billedmageren møder stedet på. Stedet giver et vist mulighedsrum, og gennem interaktionen med stedet bliver billedskaberens stemthed forbindelsen til mit mulighedsrum. Ole Thyssen skriver i forbindelse med kunst om ”At stemme er at arbejde med iagttagers blinde modtagelighed over for den suggestive kraft i et ’æstetisk arrangement’” (Thyssen 1998:229).

Stemtheden er forudsætning for sansning og betydning, men sansning og betydning er også forudsætning for stemtheden. Man kan se sansning og betydning som selve oplevelsen. I oplevelsen er indlejret både viden, emotion, værdier og aktion.

Stemtheden kan forstyrres. På tre af stederne er jeg sammen med en kollega, og dermed forstyrres stemtheden, og situationen bliver mere til en seance hvor stederne dokumenteres. Så en afgørende forudsætning for stemtheden er altså at det er et møde mellem stedet og billedmageren hvor jeg er alene og ikke selv skaber forstyrrelser.

Men hvad sker der egentlig i selve optagesituationen? Vi kan vælge et bestemt sted nemlig McDonald's ved Gare d'Austerlitz i Paris' 5. arrondissement. Hvad er det egentlig for et sted? Det er lige over for banegården og meget tæt ved floden Seine. Lige bag ved McDonald's ligger parken Jardin des Plantes med de forskellige afdelinger af det store Muséum National d'Histoire Naturelle, her på hjørnet afdelingen for sammenlignende anatomi og palæontologi med de mange dyreskeletter. Længere henne ad Boulevard de l'Hôpital ligger det store Hôpital de la Pitié-Salpêtrière.

Det er en af dagene med smuk novembersol, og klokken er 12.43. Jeg har været i gang siden morgenstunden og har kørt meget målbevidst med metro rundt til de udvalgte McDonald's. Det er den tredje jeg fotograferer denne dag. Jeg har været her nogle dage tidligere og ved

hvordan her ser ud. Men det særlige og specielle i dag er solen der nu kaster fine skygger, og som vil give billederne store kontraster.

Det er den sidste af de 16 McDonald's jeg fotograferer i løbet af en uge. Det har selvfølgelig en betydning fordi jeg nu har akkumuleret flere erfaringer. Dels 'kender' jeg nu til hvor forskellige de enkelte McDonald's er, på tværs af hvad jeg på forhånd havde forventet, nemlig at de ville være meget ens så de kunne fastholde deres *corporate identity*. Dels kender jeg nu indgående min metode og de spilleregler jeg bruger. Dels har jeg akkumuleret en fornemmelse for 'steder' og de muligheder som spillereglerne giver for at vise det usynlige.

Jeg står på den anden side af Boulevard de l'Hôpital med ryggen mod Gare d'Austerlitz, og jeg læner mig op ad en lysmast. Jeg skaber på den måde en kropslig forankring som jeg har brug for når jeg skal fastholde ét fotograferingspunkt. Jeg står i udkanten af fortovet, og på den måde får jeg elimineret de forstyrrelser der kommer ved at fodgængerne passerer forbi mig. Jeg vender i bogstavelig forstand ryggen til dem og afgrænser dermed mig selv og mit motiv fra 'de andre'. Jeg har erfaret at hvis jeg står midt imellem folk, så bliver jeg opmærksom på at de bliver opmærksomme på mig, og dermed forskydes min stemthed væk fra stedet, og jeg tillader forstyrrelser.

At stå op ad lygtestanderen er altså mere end noget praktisk; det er også en måde hvorpå jeg nedtoner forstyrrelser.

Jeg nedtoner også forstyrrelse gennem selve kameraet som er forsynet med et display så jeg ikke skal løfte det til øjet for at fotografere, men jeg kan se ned på mine hænder der hviler på maven, og dermed fjerner jeg den energi der normalt ligger i at folk kan se at nogen fotograferer gennem den energi der transformeres fra kamera til person.

Hvad er det egentlig jeg fotograferer? På det enkle plan er det en McDonald's på en gade. Det er altså en McDonald's situeret på en gade, og dermed burde det jo være enkelt: arkitekturfotografi. Men det er ikke så enkelt. Husene, gaden, parken er befolket. Jeg har altså et dobbelt motiv. I udgangspunktet er der det helt faste i gaden: husene, gaden, parken, skiltene, lygterne, mange slags tekster, vejadskillelser – og nogle midlertidige stilladser og afdækninger. Men så er det også alt det bevægelige: mennesker der går, står, venter, arbejder, og mennesker i biler, varebiler, busser, motorcykler, knallerter. De faste ting ser jeg på – men det bevægelige kan også se på mig. Det er dette totale rum mellem det faste og det bevægelige som jeg forsøger at indfange.

Det giver et valg. Hvor spillereglerne er med til at

fokusere hvad der skal være med på billedet, nemlig McDonald's på stedet, så er jeg i situationen i stand til at træffe en række valg. Jeg vælger det sted hvorfra jeg skal fotografere. Men jeg vælger også noget mere. Jeg vælger om jeg vil fotografere med vidvinkel, eller om jeg vil zoome lidt ind på motivet, og dette valg bestemmer jeg gennem en række tentative optagelser for at finde ud af hvorfra selve optagelsen skal starte, og hvor den skal slutte. Jeg opdager at jeg ubevidst altid vælger at fotografere fra venstre mod højre – altså i læseretningen

Start- og slutpunkterne bestemmer jeg ud fra hvad jeg vil kontekstualisere. Jeg placerer mig tæt ved en fodgængerovergang fordi jeg dermed kan få en bevægelse i billedet gennem personer i fodgængerovergangen som er med til at skabe et rum i billedet. Det fastlægger startpunktet, som også giver et langt blik til venstre ned af boulevarden. Slutpunktet bestemmer jeg skal være dele af parken med den store røde bygning i baggrunden hvor museet for sammenlignende anatomi ligger. Altså en kontrast mellem dagliglivets gade og en kulturhistorisk bygning. Jeg deler panorambilledet op i fire enkelt-billeder som tages inden for 30 sekunder.

I situationen er alle de visuelle udtryk overmåde overvældende. Det er umuligt at fastholde alle disse elementer og tage stilling til dem på et bevidst plan. Det står i modsætning til snapshottet med en person foran Notre Dame, hvor fotografen kun skal tage stilling til hvordan personen står i relation til én central bygning. Her ved Austerlitz bliver den manglende kontrol over selve fotograferingsøjeblikket en del af situationen hvor spillereglerne er det eneste faste, og hvor billedmageren må træffe en række intuitive valg hvis muligheder først kan undersøges bagefter på billederne.

Billederne ses først på skærmen

Den visuelle undersøgelse af stedet bliver muliggjort af det færdige billede. De fire digitale enkeltfotografier bliver nu syet sammen på computeren med et særligt program. Det er teknisk meget enkelt, men som billedmager skal jeg træffe nogle valg.

Programmet foreslår at det færdige billede skal fremtræde som et 'rigtigt' fotografi, altså en rektangel med helt parallelle sider. Den æstetiske konsekvens er at det sammensyede fotografi vil fremtræde som et helt og rigtigt fotografi hvor man ikke skal kunne se at billedet er sat sammen af flere fotografier. Jeg træffer imidlertid et andet valg. Jeg modarbejder programmet ved at vælge at synliggøre at det sammensyede billede består af 4 enkeltbilleder. Det sker ved at kanterne mellem hvert enkelt billede er

tydeligt markeret, og at nogle enkeltbilleder bliver buet i kanterne, og dermed sker der noget med det sammensyede billede. Gennem den fysiske form gør billedet opmærksom på sin konstruktion. Disse beslutninger er en konsekvens af den tredje spilleregel.

Tiden i det sammensyede billede

Det sammensyede billede er overraskende på flere måder i forhold til tid, rum og opløsninger. Det første slående i billedet er dets særlige forhold til tiden. Det traditionelle fotografi ses ofte som en fastfrysning af øjeblikket. Tiden låses fast i 1/1000 sekund. John Berger ser dette som en slags 'citat' fra en begivenhed som fastfryses i fotografiet, og som adskiller sig fra det håndlavede billede som fx en tegning hvor streg efter streg er med til langsomt at bygge billedet op, og at der dermed i tegningen indgår en anden tid, nemlig selve processen (Berger 1982:95). Han mener også at det som adskiller fotografier er om de kan ses som korte eller lange citater, hvor de fotografier som han ser som lange citater, er dem hvori beskueren kan lægge mange historier ind i billedet.

Det sammensyede billede består af 4 enkeltfotografier som er taget over 30 sekunder. De enkelte bille-der kan ses som øjebliksbilleder, men i det sammensyede billede indgår tiden som et forløb. Det kan helt konkret ses i Austerlitz-billedet (ill. 4 med manden i det sorte tøj).

Manden i den mørke frakke kan ses fire forskellige steder i det sammensyede billede. Først er han midt i fodgængerovergangen til venstre i billedet; dernæst er han nær ved fortovet midt i billedet; og til sidst er han på vej over en anden fodgængerovergang til højre i billedet.

Dermed bryder han med vores almindelige opfattelse af fotografiet, og hans tilstedeværelse i billedet gør opmærksom på billedets konstruktion. Men mere end det. Vi kan som beskuerer begynde på at skabe et narrativ. Hvor mon han kommer fra? Hvor mon han skal hen? Er han på vej ind i Jardin des Plantes? Skal han hen og se La Grande Galerie de l'Evolution med de stærke iscenesættelser af udviklingshistorien? Eller skal han møde sin elskede?

Nej, ikke ind i Jardin des Plantes, for vi kan skimte ham lige bag manden i den røde jakke på motorcykel, så måske er han på vej over Seinen?

Det vil ikke være så mærkeligt når vi som jeg her viser, ser fire enkeltbilleder af den samme mand. Så er det bare fire snapshots. Fire frysninger af tiden. Men for beskuerer af hele det sammensyede billede er det underligt fordi vi ser på ét billede med det som er fast, nemlig gaden og bygningerne, og hvor manden på en usædvanlig måde optræder.



Ill 4: Udsnit af Manden med det sorte tøj som han optræder fire forskellige steder i det samme fotografi fra Gare Austerlitz.

Man kan godt som Berger se det sammensyede billede som en slags meget langt citat. Men billedet ligner ikke rigtigt et fotografi, eller det er en særlig slags fotografi som mere ligner den indre film vi laver når vi fysisk er på stedet. I denne perceptionsproces kan vi godt følge denne mand på dette sted. Men det særlige ved det sammensyede billede er at dette lange forløb bliver fastholdt som billede! Og det er i billedformen at perceptionen af stedet bliver muliggjort med dette lange tidsforløb. Det er kun i billedformen at der skabes en slags distance som gør opmærksom på netop tiden.

Tiden er i billedet, men tiden er også i betragtningen af billedet. Der ligger indbygget en betragtertids forudsætter en nøjere undersøgelse af billedet og af billedets muligheder.

Det er velkendt at selv de største kunstværker kun bliver betragtet i 10 sekunder. Det er den tid som beskueren tildeler værket. Det sammensyede billede fra Austerlitz kan nemt ses på 10 sekunder, og dermed kan man genkende en gade – måske en gade i Paris – og kendte elementer som fodgængerovergange og McDonald's. Men det kræver mere af beskueren at skabe en udvidende oplevelse hvor han eller hun indgår i en aflæsning af billedet som er mere udforskende, og som leder efter detaljer og narrativer (Ingemann 1998:95).

Rummet i det sammensyede billede

Det andet overraskende moment i det sammensyede billede er rummet. I det traditionelle fotografi kender vi det kyklopiiske blik som er med til at skabe det central-

perspektiviske rum. Fotografiet bliver taget fra ét punkt og gennem ét øje og rettet mod ét område som fastholdes i tid og rum.

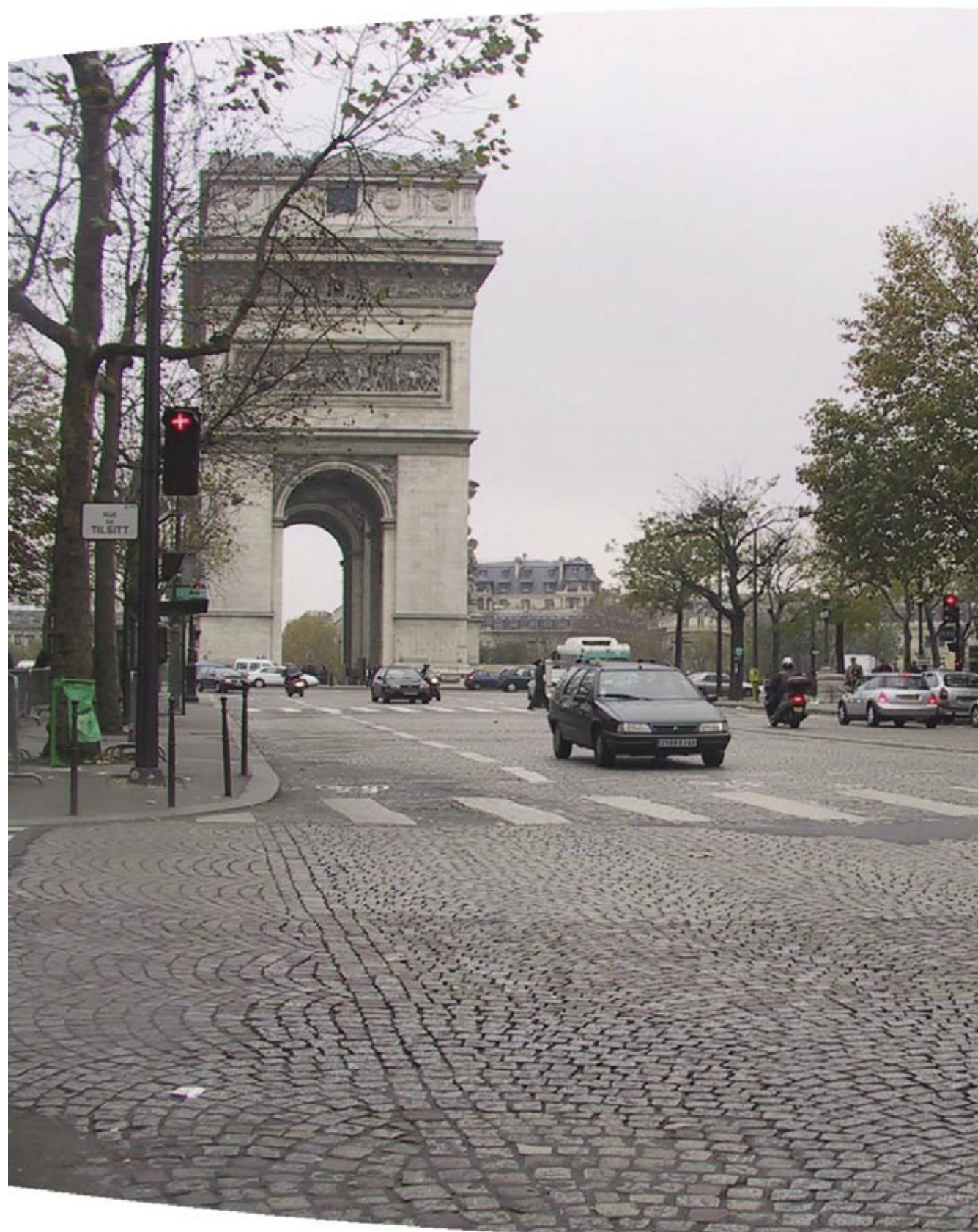
I de sammensyede billeder sker der noget helt andet. Fotografierne tages fra ét punkt og gennem ét øje, men det rettes mod mere end ét område, nemlig fx fire områder som i billedet fra Austerlitz.

I billedet fra Boulevard Wagram rettes kameraet mod fem områder (se ill. 5). Den fysiske boulevard er helt lige. Men ser man på billedet, ser man ikke det traditionelle centralperspektiviske rum. Startpunktet og slutpunktet for billedet er over en akse på 180°. Ved startpunktet kan man se Triumfbuen, og ved slutpunktet kan man se ned langs fortovet. Det skaber et sært perspektiv. Husene på den modsatte side af boulevarden står ikke på en linie, men buer på midten hen imod beskueren, og husene til venstre og højre bøjer sig bagud.

Husene står heller ikke særlig sikkert. De burde stå med fuldstændig lodrette vægge, men de bøjer sig også udad og skaber på den måde en utryghed.

Der er altså i det sammensyede billede et ikke-naturligt perspektiv i rumgengivelsen, og dermed bliver billedet tydeliggjort som noget mere end blot et objektivt registrerende fotografi. Der lægges noget særligt til billeder som er med til at gøre opmærksom på deres konstruktion.

Ill. 5: Boulevard Wagram, 38 x 222 cm.















Opløsninger i rummet

Det tredje overraskende moment i det sammensyede billede er opløsninger af ting og personer. I det traditionelle fotografi kan der fx optræde biler der kører forbi i stor fart, og som på billedet fremtræder som uskarpheder i kraft af deres bevægelse.

I de sammensyede billeder findes der også den slags almindelige uskarpheder fremkaldt af bevægelse. Men mere interessant er de mange opløsninger af motiver. I billedet fra Austerlitz er der midt i billedet en mørk Mercedes hvis front opløses og fader ud i et træ. På billedet fra Wagram er der en mand på vej over fodgængerovergangen som opløses og blandes sammen med de hvide striber (ill. 6).



Ill. 6: Opløsninger.

Man kan selvfølgelig se det som en fejl fordi man ikke plejer at vise den slags på et fotografi. Men som visuelt udtryk forvandles disse fremmedheder til det skrøbelige og usikre ved at være menneske og bil i bevægelse i et rum som ellers fremtræder mere solidt og fast.

Fremmedhed

Beskrivelsen og analysen af nogle grundtræk i de sammensyede billeder kan sammenfattes som en række *fremmedheder* i billederne. Disse fremmedheder kan på det overfladiske niveau afvises ved at brugeren går efter at genkende motiver og personer i dagligdags situationer og dermed primært vil være opmærksom på fotografiernes indeksikalske niveau. På et ikonisk og symbolsk niveau skaber de sammensyede billeders visualitet en høj grad af usikkerhed. Denne usikkerhed er relateret til det almindelige fotografis normale fremtrædelser og til en almindelig common sense viden om gader og steder i en storby.

Vores almindelige forestillinger om fotografiets tid udfordres ved at den samme person kan være flere steder i det samme billede. Det åbner for muligheder for at skabe narrativer knyttet til opløsningen af den normale fotografiske tid.

De sammensyede billeders rum udfordrer det normale fotografiske centralperspektiviske rum og fordrejer og forskyder faste ting som bygninger og gader, og dermed skaber denne visualitet en usikkerhed og skrøbelighed.

Opløsningen i de sammensyede billeder af biler og personer understreger denne skrøbelighed som en forstærkning af det forskudte og fordrejede rum.

Hvad siger det så om stederne i Paris?

Jeg har indtil nu fokuseret på en særlig læsning af de sammensyede billeder der fokuserer på de æstetiske udtryk og det indhold som de formidler. Jeg har lagt vægt på det særlige og specielle i billederne: tiden, rummet og opløsningerne.

Men der er jo mildest talt utrolig meget andet i de sammensyede billeder. Der er to hovedelementer, nemlig McDonald's og stederne omkring McDonald's. Og kan man sige der er en særlig franskhed på stederne?

Når Hamilton ser på efterkrigstidens humanistiske fotografi, så har fotograferne fokuseret på den jævne befolknings liv i gaderne og ikke på gaderne i sig selv. Det er fx fotografiet af den blinde harmonikaspieler der sidder på Rue Mouffetard med en masse mennesker i baggrunden – det er ikke gaden som et sted. I efterkrigstidens fotografier konstrueres der en særlig stemning gennem

personernes relationer til hinanden. Dette er franskhed og Paris.

Mine fotografier har slet ikke dette fokus. Der er mennesker, men de spiller en rolle på en anden måde. De udfører dagligdags aktiviteter, men jeg har ikke gjort noget for at indfange personerne i nogle særligt udtryksfulde øjeblikke. Spillereglerne har netop til hensigt at lade personernes handlinger være mere tilfældige og dagligdags. Det er ikke modernitetens flaneur, men i stedet den postmoderne shopper i indkøbscentret. Man kan se den moderne forbruger som fragmenteret og splittet i en myriade af virtuelle verdener med ekstremt forbrug.

På de 16 steder skal man lede længe efter den hyggelige og personlige dagligdags butik med grøntsager, blomster og aviser. Disse butikker er forsvundet ind i indkøbscentrene. Stederne er fyldt med butikker der præsenterer ekstremt tøj og designing. Det er storbyens steder med spejle og glas, med refleksioner og transparens.

Brugerens billeder i en samtidskunstkontekst

Det særlige og specielle ved fotografier er at de ikke har nogen given materiel størrelse. Står vi og ser på Mona Lisa på Louvre kan vi se at maleriet er 77 x 53 cm. Hvis vi aldrig har været på Louvre, kender vi alligevel Mona Lisa, men så er det fra reproduktioner i bøger, på postkort, på kopper, på servietter, på plakater . . . og på den måde får det oprindelige billede en række tilfældige størrelsesforhold. Det kan virke lidt skuffende at se det originale maleri ”Er det ikke større?”.

I fotografiets barndom havde det konkrete fotografi en fast størrelse fordi det var en direkte kontaktkopi af glaspladen, men med indførelsen af forstørrelsesapparatet og reproduktionsteknikkerne kan et konkret fotografi have alle størrelser fra frimærkestørrelse til plakattørrelse. Eller som produktionsmæssige bestemmelser som familiefotografiet som nu normalt er 10 x 15 cm.

Mine sammensyede McDonald's fotografier på computerens skærm har ingen størrelse. Jeg kan forstørre og formindske billederne for at se detaljer eller helheden efter behov.

Men i samtidskunstprojektet *Stedets tale* står jeg over for valget af format. Hvis billederne skal ses fra normal læseafstand, behøver de ikke være mere end 14 x 36 cm. Hvis billedet skal ses i en udstillingssammenhæng, er betragtningsafstanden måske omkring 80 cm, og det stiller krav til billedernes størrelse. Ud fra en række forsøg ender

jeg med at vælge at hvert enkelt billede skal være 38 cm højt og dermed bliver fx Austerlitz-billedet 139 cm langt.

På den lange betragtningsafstand kan man se billedet i sin helhed. Men man skal gå tættere på for at se billedets detaljer, og dermed bliver beskueren nødt til at bevæge kroppen hen til og langs med billedet. Dermed skabes der en mulighed for at 'læse' billedet som en slags narrativt forløb fra venstre mod højre.

Det enkelte billede ses ikke alene. På udstillingen hænger der 16 store og lange billeder fra McDonald's-stederne. Det fælles og delvist ens element i alle billederne er McDonald's, og det forskellige og varierende er de omgivelser som er omkring McDonald's. Dermed lægges der op til en læsning som medfører at brugeren kan skabe relationer mellem de enkelte billeder og relationer mellem alle billederne. I denne sammenligningsproces ligger der en række mere eller mindre udfoldede narrative forløb.

Stemning og erindring

Beskueren kan gå på jagt i billederne for at finde noget genkendeligt. Man kan finde frem til tre billeder hvor der findes bygninger som på forhånd er blevet tilskrevet en kulturel værdi. Der er Napoleons Triumfbue der er centrum for de tolv alleer, og som man kan finde til venstre i billederne fra Champs Elysées og Avenue de Wagram (se oversigten over alle 16 billeder på side 46-49). Og der er Pantheon hvor de berømte franskmænd ligger begravet – i baggrunden ved Boulevard St. Michel. De to berømte bygningsværker er genkendelige, men tilskrives også en række betydninger afhængig af den viden som beskueren allerede har.

Det kan være en viden om Napoleons løfte til sine soldater "I skal vende hjem under triumfbuer" i slaget ved Austerlitz i 1805, og at Triumfbuen først stod færdig i 1836. Det kan være en viden om at her er den ukendte franske soldats grav fra 1. verdenskrig. Det kan være en kunsthistorisk viden om de mange relieffer der hylder Napoleon. Det kan være en kropslig erfaring med at have stået på toppen af Triumfbuen og have det storslåede syn ned gennem de tolv alleer og til den danske arkitekt von Spreckelsens postmoderne triumfbue ved La Défense.

Det kan være en viden om Pantheons historie og arkitektur inspireret af Pantheon i Rom og bygget færdig i 1790. Det kan være en viden om hvem der ligger begravet her: Voltaire, Rousseau, Hugo, Zola . . . – og nu også Dumas.

Det er altså historiske og kulturelle bygningsværker. Men på de 16 steder er det genkendelige fra nutidens kommercielle og markedsorienterede områder. Det er

mærkevarernes markeringer. Og først og fremmest er det McDonald's. Den røde farve med det gule M. Men hov. Det multinationale selskab viser sig mod forventning ikke at have et fuldstændig gennemgående *corporate image*. Designet i logoen er forskelligt. Nogle steder er der slet ikke nogen rød farve. Og hvor der er rødt, kan det være alt fra en lidt skrigende postkasserød til en næsten mørk bordaux-rød. Nogle steder stråler af plastik. Andre steder er der diskrete stofmarkiser.

Hvis man nærlæser stederne kan man finde en række franske kommercielle navne: Monoprix, Printemps, Charles Dane osv.

Det er klare visuelle og tekstlige tegn. De er der netop for at tegngive og kategorisere hver enkelt butiks image gennem brug af logotypes og farver. Alle disse tegn er selvfølgelig vigtige som detaljer på et sted. På den måde kan man sige at de mange signifikante dele er med til at karakterisere hvad der er et sted i Paris. Eller et sted i en storby.

Men det særlige og specielle i hvert enkelt billede er den stemning som de formidler. Man kan jo fra en socialkonstruktivistisk position mene at betydning er socialt konstrueret, og at de sproglige definitioner af fænomener sker gennem sprogets praktiske sociale anvendelse (Guba & Lincoln 1994:110). Men det forudsætter at oplevelser på en måde allerede er sprogliggjort. Man kan jo mene at et sted er sprogliggjort gennem den fysiske konstruktion af gader, arkitektur, skilte, biler osv. Men det er en anden form for 'sprog' end den socialkonstruktivisternes tænker på.

Stedet er fyldt med betydninger, men de er på en måde så selvfølgelig at vi sjældent behøver at sætte ord på. Sociologen Bourdieu definerer det selvfølgelig: »Because of subjective necessity and self-evidence of the common-sense world are validated by the objective consensus on the sense of the world, what is essential "goes without saying because it comes without saying"« (Bourdieu 1977:167).

Man kan måske sige at den stemning som et fotografi af et sted konstruerer i mødet med brugeren, befinder sig i et område af ikke-benævnhed. Vi oplever det tydeligt, men vi har ikke ret mange ord for at benævne det ubenævnelige. Det er meget tæt forbundet med at gader, vejkruds og rundkørsler kan betegnes som 'ikke-steder' som vi upåvirket haster igennem på vej mod vores virkelige mål (Augé 1995). Men det er muligt at tale om stemninger fordi 'ikke-stederne' ikke er bundet til den konkrete fysiske oplevelse på selve stedet, men er transformeret over i en billedform, og det dermed ikke er stedets stemning, men billedets stemning.

Stemning kan beskrives i følelsesord som urolig, stille, bevægelse, sødme, barskhed, blød, kantet, tæt, tom, farvestrålende, farvemat, energi, doven, fornem, stilfuld, grov, rumlig, klaustrofobisk osv. – som ikke er særlig præcise analytiske kategorier. Men ved at vælge at fokusere på stemninger kan man sige at der skabes et særligt opmærksomhedsfelt med en række perceptuelle perspektiver.

Stemning er ikke udelukkende en følelsesmæssig oplevelse. Oplevelsen af stemninger er bundet sammen af de fire oplevelsesfelter som viden, aktion, emotion og værdier der aktiveres i en høj grad af kompleksitet.

Det selvfølgelige i oplevelsen er både en gave fordi vi kan aktivere en række kendte skemaer for et sted, en gade osv. Men det er også en forhindring fordi det netop er så selvfølgeligt. Vi kan måske nøjes med at se gennem vores kendte skemaer og dermed spærre de kendte kategorier for at se. Hvis vi tror vi forstår omfanget af en given kategori, leder vi ikke efter andre betydninger og går i 'kategorifælden' (Hasse 2002:118).

Hvordan kan man nå ind til billedets og stedets stemning? Jeg vil tage udgangspunkt i to billeder. Det første er fra Gare d'Austerlitz på ill. 3.

Det er sent på formiddagen. Solen står lidt lavt og giver klare markeringer af ting og personer i gadens rum. Billedet deler sig i to dele hvor venstre del er typisk parisergråt, og højre del er usædvanlig ved at der er en meget stor og bastant rød murstensbygning. Og så er der meget grønt i det sene efterår. Foran alle husene er der en række træer der dækker for husene. Det grønne og gule løvhang skaber en forbindelse mellem arkitekturens kultur og naturens kultur, men samtidig også en afstand. Billedet udstråler ro og eftertænksomhed. Det viser ikke en hektisk eller turbulent uro, men mere en tomhed og fravær af voldsom aktivitet. Der er kun fire biler og en motorcykel synlig på billedfladen. Og så går de ti (som kun er fire forskellige) mennesker på billedet meget roligt af sted.

Der er to markante afskæringer af rummet. Den ene er til venstre i billedet hvor de rød-hvide betonklodser adskiller de to kørebaner, og den anden er den afdækning af husene og af McDonald's hvor der er bygningsarbejde, og denne lyse afdækning forbinder sig med rækken af træer foran.

Farverne er gennemgående dæmpede, selv den mørke røde murstensbygning, og denne nedtonethed accentueres gennem de markante små klatter af kraftige farver: i de rød-hvide betonklodser, den gule jakke den ene person har, den skrigende grønne affaldspose midt i billedet, den

røde bil i højre side af billedet og den skrigende røde jakke som motorcyklisten har på.

Der er mængder af intentionelt kommunikerende tegn i billedet. Der er mange piktogrammer og skilte og plakater, men de forsvinder i helheden og bliver først synlige når man som bruger flytter sit opmærksomhedsfelt over på dem. De er netop selvfølgeligheder, og de indgår i vores kendte skemaer for hvordan en storbyes gader plejer at se ud. Der er plakater der ligner plakater, men som vi ikke kan afkode fordi de er for langt væk og for små, men ikke desto mindre forventer vi de er der, for det plejer de at være på de steder. Men vi kan se plakaten på flagstangen – det er for en Modigliani-udstilling, og her genfremkaldes en kunsthistorisk viden.

Billedet har sit centrum i den hvide flagstang med trikoloeren der vejer i vinden. Det er det indeksikalske tegn på en svag vind. Flagstangen deler billedet rumligt. Til højre mases personer og den røde murstensbygning sammen på en ret klaustrofobisk måde, bl.a. på grund af det omvendte perspektiv i bygningen – mens billedet i venstre side har en åben forgrund og fortøner sig perspektivisk ud mod venstre. Men træerne i venstre side af billedet skaber også en markant rytmisk opdeling af facaderne, mens højre side af billedet er mere blødt.

Selv om dette billede er et fotografi af den særlige slags der er optaget over 30 sekunder, så har vi alligevel en forventning om at det er en slags øjebliksbillede. Vi har vores hverdagsviden, og vi ved at en stor og bred gade som fører ind til Paris og over Seinen, ind imellem må bliver fyldt med biler og dermed med uro, larm og bevægelse. På den måde kan man sige at vi ser billedet som et nubillede, men vi giver det også en fortid og en fremtid. Vi kan forestille os hvad der er sket, og hvad der vil ske, fordi det er en del af vores vidensfelt.

Vi ved meget mere. Vi kender til lyskryds og fodgængerovergange, men vi kan også undres. Nærlæser vi de symbolske tegn, så kan vi se at manden i fodgængerovergangen går over gaden samtidig med at trafiklyset er grønt for de kørende – må man det i Paris?

Dette billede af dette sted er som helhed præget af ro og tomhed, og den store mængde af visuelle storbydetaljer flyder ind i og absorberes af den rigdom af andre detaljer og bliver på en måde dæmpede og usynlige. Personerne virker næsten lilleputagtige i det store byrum, men bevæger sig med målrettet værdighed forbi hinanden uden at skabe relationer til hinanden. De bevæger sig i deres personlige zone og agerer som rigtige storbyboere ved at se væk fra og forbi hinanden. Stedet bliver på den måde blot et sted de passerer gennem og forbi på vej hen til

noget vi ikke kan se og ikke kan kende (Goffman 1963: 87). Det er godt nok et 'ikke-sted', men det er fyldt med hverdag som kobles sammen med mulige nye betydninger gennem den røde bygnings indhold – nemlig skeletter. Bag de røde mure er der døden og stilstanden over for det levede liv på gaden.

Et andet sted

Men er denne analyse med opmærksomhedsfeltet fokuseret på stemningen i billedet og på stedet ikke identisk med stemningen på alle steder?

Jeg vil nu se på det andet billede fra Rue de Caumartin tæt ved Operaen (ill. 7). Det er tidligt på formiddagen på en gråvejrsdag. Husene er alle pariser-grå. Men det er ikke det iøjnefaldende. Iøjnefaldende er derimod at det grå kommer til at udgøre en baggrund for det meget massive grønne og mørkegrå metalhegn der fylder hele gaden og billedet. Her arbejdes der med at lægge brosten. Det grønne fremhæves gennem sin komplementarkontrast til de to røde markiser næsten symmetrisk på hver sin side af billedets midte, nemlig markiserne til en restaurant med en menu til 9,59 euro og markiserne til McDonald's.

Der ligger et dæmpet lys over stedet fra en formiddag med gråvejrs, og derfor tilføjer butikkernes gyldent lysende ruder en stemning af ro og dæmpethed. Denne stemning understreges af at der er meget få mennesker i gaden, og de bevæger sig tilsyneladende roligt af sted på vej mod noget andet, eller også arbejder de.

Fotografen er meget tæt på den modsatte side af gaden, og gennem billedets 180°-vinkel bliver der skabt et meget forvrænget perspektiv. De parallelle linier i husene bliver vredet så de danner runde linier med det nærmeste punkt i billedets midte, og derudfra trækkes husene tilbage i en bue.

Det er en meget smal gade, som er totalt fyldt op af vejarbejdet og metalhegnet som danner en barriere mellem os og den anden side af gaden. Ja hele billedet er totalt fyldt med bygninger, vejarbejde og biler, og kun yderst til venstre er der en lille flis af himmel og udsyn. Billedets rum er fyldt, næsten overfyldt, og skaber en stemning som er temmelig klaustrofobisk.

I højre side lukkes billedet af gennem de to personer der fylder meget på billedfladen. Men billedet lukkes også fordi her har kvinden fået øje på fotografen og kigger på ham og på os.

Der er ikke særligt mange intentionelle tegn. Der er ingen gadeskilte eller trafikskilte eller trafiklys. Men der er butikkernes logoer og navne: et brasserie "La Brulerie Chaumartin", en skobutik "Charles Dane", en "Tabac du

Printemps" og så McDonald's. Og her er der ingen lysende røde plastikskilte med et skærende gult logo. Her er der kun den diskrete mørkerøde markise med McDonald's i guld.

Der er ingen plakater, men kun et 'tag' på den lyseblå bil og et andet rødt 'tag' hen over porten mellem brasseriet og skobutikken.

Det er en rigtig pæn gade i et pænt og stilfuldt kvarter, men lige på dette tidspunkt er gaden fyldt med visuel støj, især fra det grøn-grå vejarbejde. Men denne støj er meget kultiveret. De nye brosten, det mørkegrå i afskærmningen og husenes grå farve forbinder sig smukt, og den grønne farve i afskærmningen forbinder sig til de grønne farver i vejarbejdernes tøj og indgår i den fine farveharmonie med de røde markiser.

Den klaustrofobiske stemning bliver gennem de mange små tegn forvandlet til noget som mere er nærhed og rolighed og stilfuldhed på en stille formiddag. Intimiteten gør denne gade til et sted i modsætning til 'ikke-stedet' ved Gare d'Austerlitz.

Den skærpede opmærksomhed

Opmærksomheden over for de mange detaljer i de to billeder er en læsers opmærksomhed som går langt ud over hvad jeg som billedmageren kunne formulere for mig selv på det fysiske sted. Det er først i det øjeblik stederne er blevet forvandlet til de sammensyede billeder, og de sammensyede billeder er blevet overført fra den digitale form til det fysiske print på papir, og alle 16 sammensyede billeder hænger foran beskueren, at det bliver muligt at undersøge billederne og deres og stedernes særlige stemning.

Det er på den måde man kan sige at den visuelle undersøgelse i bogstavelig forstand er en undersøgelse. Der er en stadig skærpet opmærksomhed som bevæger sig fra det umiddelbart oplevede og over til en stadig øget opmærksomhed over for billedernes og stedernes udsagn. Det er en bevægelse fra det som er vanskeligt at formulere, og frem til det som bliver stadig klarere ved at se og analysere de enkelte billeder i den samlede kontekst. Det er en bevægelse hvor "erkendelsen af helheden går forud for erkendelsen af delene" som Lèvi-Strauss skriver i *Den vilde Tanke* (1962/69:34).





NU
59
S
7.90

LA BRULERIE

CAUMARTIN

RIE RESTAURANT

SERVICE
CONTINU

KBF

CONSTRUCTION
MUR ET
PILONNAGE
L. 48 58 00 40

ZACK

70



CHARLES DANE

CHARLES DANE

CHAUSSEUR

F. S. MARTIN
1870-1900









'Stedets tale' placeres i samtidskunsten

Man kan placere projekt *Stedets tale* i to undersøgende praksiser. Den ene er som en undersøgelse af et sted, og den anden er undersøgelsen af tid og rum.

Den amerikanske konceptkunstner Ed Ruscha lavede en lille bog med *Twenty-six Gasoline Stations* (1962), hvor han fotograferede netop 26 tankstationer i USA. Hans grundlæggende koncept var at skabe en fotografisk typologi som kommenterede benzinstationernes uniformitet. Hvis man hurtigt ser gennem hans bog, kan man læse den som en ironisk kommentar til en rejse gennem landet hvor alle steder mere eller mindre begynder at ligne hinanden.

Hvis man ser mere omhyggeligt på fotografierne, bliver det tydeligt hvordan de enkelte benzinstationer adskiller sig fra hinanden. Ruscha udfordrer beskueren til at være mere opmærksom på de trivielle og oversete aspekter i vores omgivelser. Man kan se hvordan bestyrerne tilføjer bånd, skilte eller streamere for at give deres station nogle personlige træk.

Den britiske maler og fotograf David Hockney blev inspireret af kinesiske maleriruller hvor han fandt en række perspektivskift, og ud fra denne inspiration har han lavet over 200 værker hvor han undersøger sin nære verden med fotografiet. Han ser det som et opgør med renaissancebilledet og fotografiets enøjede perspektiv. Han fotograferer sine motiver over tid og opdeler motivet i mange enkeltoptagelser som dermed også indeholder et tidsforløb. De mange enkeltbilleder kombinerer han så til et enkelt sammensat billede ved at klæbe kopierne af billederne sammen. Han får på den måde brudt med det normale fotografis almindelige rektangulære ydre form. Han bruger filmiske elementer i sine fotocollager som montage, jump cuts, panoreringer osv. for at kunne opnå det billedmæssige udtryk fra de orientalske landskabsbilleder (Hoy 1988:55-65).

Projektet *Stedets tale* kan ses som en videreudvikling af begge disse tilgange, men det er samtidig også forskelligt fra disse to projekter. Som i Ruscha's projekt med benzinstationerne undersøger jeg også de mere trivielle og oversete aspekter ved vores omgivelser. I mit projekt er der det samme faste og gennemgående træk, her McDonald's. Men der er noget mere fordi McDonald's er situeret på et sted hvorfra vi får mere visuel information end blot selve McDonald's. Og samtidig er stederne ikke nær så trivielle. Der optræder rundt omkring i hvert enkelt billede en række markeringer som tilføjer og udbygger den særlige stemning der er i hvert enkelt sammensyet billede.

Og så er det nogle steder en række markante kulturhistoriske bygninger som tilføjer noget mere, og som trækker på en større kulturhistorisk viden.

I forhold til Hockney er der flere lighedspunkter. Det gælder især to ting, nemlig tiden og billedernes ikke-rektangulære form. For at starte med det sidste, så gør de sammensyede billeder opmærksom på sig selv som bestående af tre eller flere enkeltoptagelser, og dermed markeres en fremmedhed i billedet. Hockney laver også sine optagelser over tid, men det kan være op til flere timer. Dermed repræsenteres motivet og især de bevægelige personer flere steder i billederne. Men vores veje skilles hvor Hockney fotograferer fra en række forskellige perspektiver og steder for at ophæve fotografiets enøjethed. Dermed skaber han billeder som trækker på kubismen og på de orientalske landskabsmalerier. Jeg fastholder at fotografere fra ét sted og bevæge kameraet horisontalt fra venstre mod højre og dermed skabe et rum som ligner det almindelige enøjede fotografis, men som samtidig bryder med det gennem den panoramiske bevægelse.

Den visuelle undersøgelse i *Stedets tale* kan placeres inden for i hvert fald disse to forskellige paradigmer og er dermed forankret i en samtidskunst sammenhæng.

Museologisk blik

Fotografier kan betragtes som artefakter og ting. Ting som netop er hvad der indsamles til det kulturhistoriske museum, og kategoriseres, bevares og udstilles.

Men fotografier er en særlig slags ting. Man kan indsamle en Wegner-stol og udstille den som et eksempel på en særlig dansk formgivning i 1950'erne. Men man kan ikke indsamle et sted eller en gade og placere dem inden i et museum.

Et fotografi er selvfølgelig en fysisk ting; fotografiet er fx 38 cm højt og 200 cm langt, printet på 130 g Heavy Wight Coatet papir på en Inkjet HP 3000 printer, og papirets ydre mål er 40 x 210 cm.

Men et fotografi er ikke et billede af noget som er i størrelsesforholdet 1:1. Det vil være umuligt når det gælder dette projekts billeder, men det vil være muligt hvis det var et fotografi af en stol. Lévi-Strauss mener at billeder ofte er mindre end naturlig størrelse og ligner dermed japanske haver, modelbiler og flaskeskibe, altså det som i altmuligmandens sprog hedder 'skala-modeller', men som Lévi-Strauss trækker videre til malerierne i Det sextinske Kapel. Han har den tese at selv om disse malerier er overvældende i deres dimensioner, er de ikke desto mindre stærkt reducerede billeder af den virkelige verdens ende,

og at det netop er den kvalitative formindskelse der gør det muligt at tage en så omvæltende begivenhed i øjesyn.

Den grafiske og plastiske transposition indebærer altid at man må give afkald på visse dimensioner ved objektet: fylde, duft, lyd, de taktile indtryk. Han mener at ved skalamodellen synes objektets helhed knapt så farlig, og fordi den er kvantitativt formindsket, forekommer den os kvalitativt forenklet. Ved at formindskes skalaen øger og varierer vi vores magt over det der er ensdannet med tingen. "I modsætning til det der sker når vi forsøger at erkende en ting eller et væsen i virkelig størrelse, så *går erkendelsen af helheden forud for erkendelsen af delene*, når det drejer sig om en skalamodel" (Lévi-Strauss (1962/69: 33-34).

Hvis vi følger denne tanke, så kan fotografiet fra fx Gare d'Austerlitz ses som en reduktion af skala. I det fysiske rum på stedet er alle delene meget overvældende, og det er netop gennem reduktion af skala at det bliver muligt at erkende helheden før man erkender delene.

De 16 steder på de 16 billeder bliver netop overskuelige og begribelige gennem denne skalareduktion, og det er også koblet sammen med at tiden er gået i stå på det sammensyede fotografi. Menneskene bevæger sig ikke; bilerne bevæger sig ikke; husene forandres sig ikke. Der vil altid være byggearbejde foran McDonald's, osv.

Det er denne fastfrysning som er med til at forvandle fotografiet til en ting som kan bruges som man vil. Det kan ses som et konceptuelt samtidskunstprojekt, men det kan også ses som et dokument på en bestemt kulturs udtryk i november 2002.

Det er ikke billedet i sig selv der kan bestemme opmærksomhedsfelterne; det er også den kontekst som billedet placeres eller læses ind i.

Vi kan foretage et spring i tid. Vi kan placere os 20 år fremme i tiden og dermed kan billederne fra *Stedets tale* ses ud fra en helt anden sammenhæng, nemlig fra en kulturhistorisk. Hvordan mon de samme steder ser ud og måske er forandret i forhold til nutiden år 2022?

Det museologiske, kulturhistoriske blik forandrer dermed de fysiske sammensyede billeder fordi opmærksomhedsfeltet er et helt andet. Det bliver mere på det dokumentariske indhold i billeder, og dermed bliver steder vigtige som informationer om forandringer af bybilledet, af byens og stedernes funktioner.

Den visuelle undersøgelse

Dette projekt har haft som intention at være en visuel undersøgelse af 16 steder i Paris. På den ene side som en undersøgelse der har brugt en samtidskunstinspiret

metode funderet i konceptuelt fotografi med vægt på at opstille en række spilleregler.

Det har dels været en undersøgelse af de 16 steder og dels en undersøgelse af fotografiet som teknik og som medie med vægt på at forandre opfattelser af tid og rum, og som har udstillingen som den kontekstuelle relation.

På den anden side som en analyse af den visuelle undersøgelse med inddragelse af fotografens rolle og oplevelse i det fysiske rum og oplevelse i processen med at skabe 'skalamodeller' af de sammensyede billeder.

De visuelle undersøgelse har ført til refleksion-i-handling med inddragelse af den æstetiske erkendelse og receptions måder i mødet med udstillingens billeder (Schön 1983).

Det har været intentionen med den visuelle undersøgelse af et sted at inddrage det eksperimentelt visuelt undersøgende som en særlig praksisform hvor forskeren overskrider grænsen til kunsten og selv bliver udøvende praktiker.

Men også omvendt hvor kunstneren erkender og undersøger med henblik på en analytisk refleksion.

Den intuitive erkendelse på selve stederne og i selve fotograferingssituationen har kun været formuleret i billederne. Men også i de kropslige erfaringer fra at være på de konkrete steder med de oplevede stemninger og aktiviteter. Disse ikke-sproglige oplevelser har været af afgørende betydning for det senere analytiske arbejde.

Kilder:

- Annis, Sheldon (1994): 'The museum as a staging ground for symbolic action' in Kavanagh, Gynor: *Museum Provison and Professionalism*, London: Routledge.
- Augé, Marc (1995): *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, London: Verso.
- Barthes, Roland (1957/1969): *Mytologier*, København: Rhodos.
- Berger, John & Mohr, Jean (1982): *Another way of Telling*, London: Writers and Readers.
- Bourdieu, Pierre (1977): *Outline of a theory of practice*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Gjedde, Lisa & Ingemann, Bruno (2001): 'In the beginning was the Experience. The experimental reception studies' in *Nordicom Review* Volume 22, number 2, December 2001, p. 49-60.
- Goffman, Erving (1963): *Behaviour in Public Places: Notes on the Social Organization of Gathering*, New York: Free Press.
- Guba, E.B. & Lincoln, Y.S. (1994): 'Competing Paradigms in Qualitative Research' in Denzin, N.K. & Lincoln, Y.S. (ed): *Handbook of Qualitative Research*, London: Sage.
- Hamilton, Peter (1997): 'Representing the social: France and Frenchness in post-war humanist photography' in Hall, Stuart (ed.): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage, p. 75-150.
- Hasse, Cathrine (2002): *Kultur i bevægelse. Fra deltagerobservation til kulturanalyse*, Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Hirsch, Marianne (1997): *Family Frames. Photography, narrative and postmemory*, Cambridge: Harvard University Press.
- Hoy, Anne (1988): 'Hockney's Photocollages' in Tuckman, Maurice & Barron, Stephanie: *David Hockney. A retrospective*, New York: Harry N. Abrams.
- Ingemann, Bruno (1996): *Fotografiet under pres. Mellem realisme og konstruktion*, Fredriksberg: Roskilde UniversitetsForslag.
- Ingemann, Bruno & Gjedde, Lisa (2002): 'WebArt – Methods for Investigating Design and User Experience through a Reflexivity Lab' in *Nordicom Review*, no. 1-2, september 2002, p. 317-329.
- Lévi-Strauss, Claude (1962/1969): *Den vilde Tanke*, København: Gyldendal.
- Reddy, G. Prakash (1998): *Danske dilemmaer*, Grevas.
- Schön, Donald (1983): *The Reflective Practitioner. How Professionals Think in Action*. New York : Basic Books.
- Tagg, John (1988): *The burden of representation: Essays on photographs and histories*, Basingstoke : Macmillan Education.
- Thyssen, Ole (1998): *En mærkelig lyst. Om iagttagelse af kunst*, København: Nyt Nordisk forlag.
- Sandbye, Mette (2001): *Mindesmærker. Tid og erindring i fotografiet*, København: Rævens Sorte Bibliotek.



Gare d'Austerlitz, 38 x 139 cm.

av. de Wagram, 38 x 174 cm.

rue Caumartin, 38 x 178 cm.

rue de Rennes, 38 x 166 cm.





Rue de Rivoli, 38 x 134 cm.
av. des Champs Elysée, 38 x 222 cm.
bd Saint-Michel, 38 x 108 cm.

Porte Dorée, 38 x 154 cm.
av. d'Italie, 38 x 163 cm.





bd Montmartre, 38 x 133 cm.

- Place d'Italie, 38 x 146 cm.
- rue de Poissioner, 38 x 154cm.
- pl. de la République, 38 x 122 cm.





bd Saint-Denis, 38 x 145 cm.
bd Saint-Germain, 38 x 154 cm.
rue de Temple, 38 x 98 cm.

