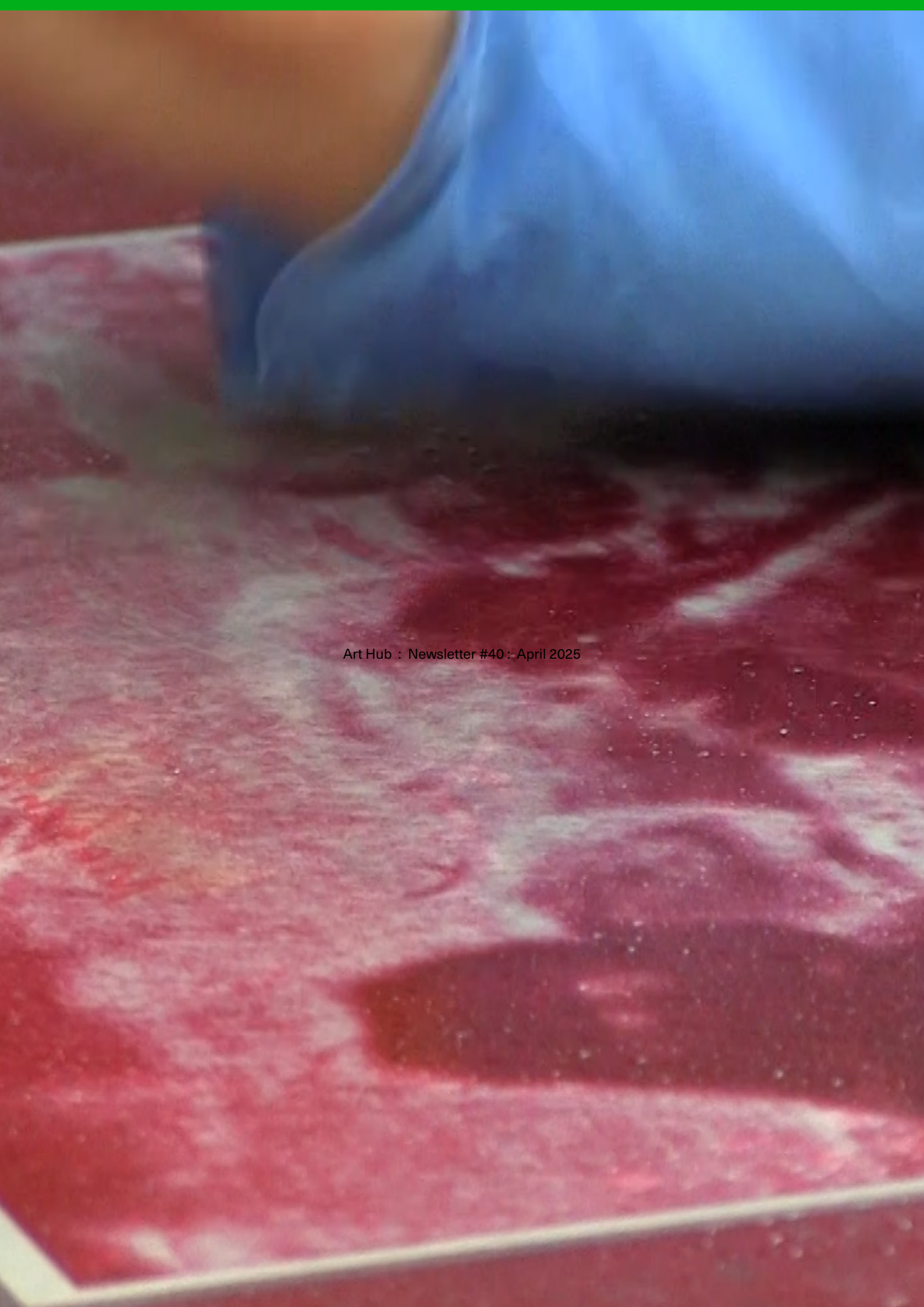




Art Hub : Newsletter #40 : April 2025

INTRODUKTION

Kære læser

Sidste sommer sendte vi fem dygtige billedkunstnere til New York på residency, og netop nu er fire nye udvalgt til at tage afsted i juli. De er [Zven Balslev](#), [C Clement](#), [Henriette Heise](#) og [Javier Alvarez Sagredo](#), og du kan læse mere om dem og deres kunstneriske arbejde lige her via de lilla links.

Og så er vi samtidig utroligt glade for at kunne dele denne gode tekst med jer. Den er skrevet af billedkunstner [Laurits Gulløv](#), som netop var afsted med Summerworks-residencyprogrammet sidste år.

Teksten udspringer af den dagbog, Laurits førte i løbet af den varme juli måned i New York i 2024, mens han forsøgte at få hold på det materiale, han var taget afsted for at arbejde på: en række fotografier, taget af hans egen tipoldefar i Palæstina i begyndelsen af 1920'erne.

Laurits Gulløv fortæller om sit projekt, og hvordan det bliver forstået og fortolket i en række samtaler, han har med mennesker i New York. Samtaler, som griber ind og ud af hans egen opfattelse af fotografierne, skubber til hans kunstneriske proces og oplevelse af autoritet og agens.

Teksten giver et særligt indblik i et kunstnerisk projekts tilblivelse, men åbner også for et større billede af en billedkunstners arbejde; mangfoldigheden af overvejelser, kontekstens betydning, kritik, repræsentation, ensomhed og relationer.

Nedenfor bringer vi et uddrag af teksten på både dansk og engelsk med små filmklip af Marie Louise Taarnskov, mens du kan trykke her og læse teksten i sin helhed (kun på dansk).

Rigtig god læselyst!

Art Hub : Newsletter #40 : April 2025 : Introduction

INTRODUCTION

Dear reader,

Last summer, we sent five talented artists to New York for a residency, and now, four new artists have been selected to take part in July.

We're delighted to announce that [Zven Balslev](#), [C Clement](#), [Henriette Heise](#), and [Javier Alvarez Sagredo](#) have been selected. You can read more about them and their artistic practices right here via the purple links.

On this occasion, we're also thrilled to share an incredible text with you, written by artist [Laurits Gulløv](#), who took part in the Summerworks residency programme last year.

The text is based on the diary Laurits kept during the hot month of July in New York in 2024 as he worked to make sense of the material he had travelled there to explore: a collection of photographs taken by his great-great-grandfather in Palestine in the early 1920s.

Laurits Gulløv reflects on his project and the way it is perceived and interpreted through a series of conversations with people in New York—exchanges that shift and challenge his own understanding of the photographs, pushing his artistic process in new directions and impacting his experience of authority and agency.

The text offers a unique insight into the development of an artistic project while also bringing to light the broader scope of an artist's practice: the myriad of considerations involved, the role of context, questions of critique, representation, solitude and connection.

Below, you'll find an excerpt from the text in both Danish and English with short films by Marie Louise Taarnskov, and you can click here to read the full version (in Danish only).

We hope you'll enjoy reading!

GRAND CANYON

af LAURITS GULLØV

DEL 1 - NEW YORK
25. JULI 2024

Det runger af stemmer ude på gangen, og kort efter begynder der at strømme mennesker ind i atelieret. Jeg kan ikke genkende dem, men Marc, der har arrangeret aftenen, smiler bredt til flere af dem henover min skulder. Vi står og smalltalker om vores ophold i New York, snakker om nogle af de mennesker, vi har mødt. Jeg roser ham for hans indsats med at sætte os i forbindelse med kunstscenen i byen, og som en simultan demonstration afbryder han mig med et nik og siger lavmælt: "You should talk to her, she's important". Jeg vender mig om og ser en ældre kvinde med platinblondt hår. "Hi!" siger jeg og smiler. "Hi, tell us about your work," svarer hun med en fasthed, der får det til at lyde som en ordre. En mand står ved siden af hende og nikker, de kigger begge i retning af de to fotolitografier, der hænger på væggen ved siden af os. Så hurtigt jeg kan, opridser jeg historien bag: Fortæller om min tipoldefars håndkolorerede fotografier taget under hans rejser i Palæstina i starten af 1920'erne, om hans virke som præst og indremissionær og om den indgroede religiøse fordomsfuldhed, der gjorde det så svært for ham at finde mening i landet. "Han kunne simpelthen ikke skabe sammenhæng mellem det, han ønskede, at landet skulle være, og det han så," fortæller jeg patosladet, mens jeg fornemmer, at kvindens opmærksomhed allerede flakker. De små udbrud hun af og til kommer med – "hmm...", "ah!", "oh?" – falder en anelse forskudt med en timing, som minder mig om et zoom-møde. Hun afbryder og peger på det ene af billederne: "What is this?" Jeg skal til at forklare, at det er udsnit af fotografier, han bragte med sig hjem; at man kan ane vandspejlingen af en rytter og en kamel, da hun afbryder: "It looks like The Grand Canyon!" Hun ler højt. "Have you guys ever been to The Grand Canyon?" "Oh, its lovely," indskyder manden ved siden af. "Have you been?" siger hun henvendt til mig, men fortsætter uden at vente på svar: "I'm going there tomorrow!" "Oh really?" siger manden, oprigtigt forbløffet: "How come?" "I'm going kayaking. I love that place. You should go!" siger hun henvendt til mig og fortsætter med indforstået mine: "This is my tenth time."

Jeg arbejder på at finde et fodfæste i samtalen, noget at sige, der kan afværge det ansigtstab, der er under opsejling: Jeg kommer i tanke om et essay af den amerikanske forfatter Walker Percy, som jeg fik anbefalet af en kurator for et par uger siden. Jeg overvejer det et øjeblik, mens kvinden snakker videre om Midtvesten. "You know, I read something about Grand Canyon recently," begynder jeg, men kvinden afbryder: "Oh, isn't it just the most wonderful place on earth?" – "It really is," bekræfter manden, tøver så lidt og rynker på brynene: "Are you bringing a kayak with you, or are you renting one on site?"

En snert af irritation sidder endnu i kroppen, da jeg to dage senere åbner døren til atelieret for at affotografere værkerne,

inden jeg pakker dem ned. Hvem var de mennesker overhovedet? Og hvorfor skulle jeg egentlig snakke med dem? Den syntetiske lugt af indelukket vægmaling strømmer imod mig, og airconditionanlægget går i gang, da jeg tænder lyset. Der hænger de, litografierne. Triste og ensomme i det nu mennesketomme rum. Jeg finder kameraet frem, sætter det op til øjet og læner mig fremover for bedre at komme i højde med dem. Sådan står jeg i nogle sekunder uden at klikke på afløseren, inden jeg lidt forbløffet sænker kameraet igen. Måske havde hun ret? Det ligner Grand Canyon. Det ligner et satellitfoto, et søkort eller en cykelrute, det ligner en petriskål, et påskeæg eller halen på en påfugl. Det ligner koordinaterne til et stjernetegn eller kurver i en matematisk graf. Det ligner hvad som helst eller ikke noget. Det er så abstrakt, at al mening er vasket ud. Motiverne er zoomet ind til det ukendelige, og det er ikke tilfældigt, det ved jeg, som jeg står der paralyseret med kameraet hængende om halsen som et vægtlod. Jeg har camoufleret mit materiale, kvalt det i abstraktion, fordi jeg var bange. Det jeg har gjort, tænker jeg, er ikke at adressere, pege på eller åbne. Jeg har ikke lirket noget op eller børstet det fri. Tværtimod har jeg begravet det. Men hvordan er det kommet dertil, at jeg har begravet noget, jeg egentlig ønskede at vise frem?

*

MATERIALET

Måske fandt jeg trækasserne tilfældigt et sted i kælderen hos mine forældre; måske åbnede jeg en kasse og trak en glasskive ud, som jeg prøvende holdt op imod det sparsomme lys fra et kældervindue, og måske synliggjorde det et farvet fotografi af en palme, en kamel eller et marked. Det kan også være, at jeg blev fortalt om dem: Det kunne have været min far, der havde nævnt det; at der et sted i vores kælder befandt sig en samling af rejsefotografier, som formentlig ikke havde været vist frem siden 1940'erne eller -50'erne. Uanset gled fotografiernes eksistens lige så stille ind i min bevidsthed, og i lang tid kendte jeg til dem, lidt ligesom som et ekkolod kender til eksistensen af en fiskestime. Jeg vidste, at fotografierne var blevet taget i årene 1922-23 af min tipoldefar Carl Skovgaard-Petersen (1866-1955), som på det tidspunkt var formand for Det Danske Bibelselskab. Og så vidste jeg, at han rejste sammen med sin senere livspartner Inga og at de besøgte de lande, vi i dag kender som Libanon, Israel, Palæstina og Jordan.

Det var først efter Hamas' terrorangreb den 7. oktober 2023, at jeg fandt fotografierne frem. I forfærdelse over den eskalerende voldspirale og de enorme civile tabstal i Gaza gik jeg med i fredsdemonstrationer, jeg læste op på Palæstinas historie og deltog i filmvisninger og foredrag. Det slog mig, at jeg havde adgang til et unikt materiale; historiske billeder, der ikke var blevet vist frem, kilder der ikke var blevet fortolket på. Måske gemte de på noget? Detaljer, som kunne føje noget til min egen forståelse af Palæstinas tragiske historie. Men når jeg tænker over det nu, tror jeg først og fremmest, at jeg blev nysgerrig på min egen familie, nysgerrig på hvordan min tipoldefar og hans kone forstod og fortolkede det land, der lige siden har gennemlevet så meget lidelse. Hvad var de dengang i stand til at se? Og hvad så de ikke?

*

Vi sad i stuen, min far og jeg, og foran os på spisebordet; en lysbilledscanner og ti rektangulære trækasser med låg, holdt sammen af hængsler og messingkroge. På indersiden af hvert låg lå håndskrevne lister over motiverne på de næsten 500 billeder: Plovmand ved Betlehem, Beduintelt på Beersaba-sletten, Samaritansk præst på Garizim. Kasse for kasse tog vi glaspladerne ud og holdt dem op imod lyset for at få en fornemmelse af motivet, før vi lagde dem i scanneren. Mange af billederne var smukke med en kunstnerisk sans for komposition. Svungne diagonale landskabslinjer, skygger der dansede på en hvid klostermur, labyrintiske etagelandskaber med knortede oliventræer og mennesker, som poserede for kameraet iført smukke, farverige dragter. Farverne var påmalet i hånden af Inga, der af og til også selv dukkede op på billederne, oftest under en stor, bredskygget hat. For det meste var paletten holdt i smagfuldt sammensatte pasteltoner, der vækkede fotografierne til live og elegant fremhævede detaljer, som ellers ville blive overset. En tynd lille pensel havde opmærksomt fejlet hen over de mest undseelige motivdele, aet dem med en sådan omhyggelighed, at selv hårfine detaljer som fingerspidser og blomsterstilke havde fået en farve.

Det var farvelægningen af billederne, dette tilføjede, gennemsigtige lag af fiktion, som optog mig mest, da vi hen imod aftenen var ved at færdiggøre scanningen af den sidste kasse billeder. Jeg sad og zoomede ind på fotografierne på computeren hvor nye detaljer dukkede frem: En skinnende gylden kuppel på en russisk-ortodoks kirke, en mælkejunge, en tilsløret kvinde, et lam, en britisk soldat. Landskabsbilleder fulde af tilgroede og tilsyneladende forladte ruiner bortset fra et par geder, der snuser rundt i vejkanterne. Ét billede portrætterede en lille dam, hvor kvinder henter vand i krukker, båret væk på hovedet. Ét andet viste bredden af en sø, hvorfra to sejlbåde er ved at stævne ud, mens en skikkelse står i vand til knæene og kigger længselsfuldt efter dem. Især ét billede indprentede sig hos mig: En lille gårdsplads mellem nogle sandfarvede stenhuse. Til venstre i billedet står en tjenestepige med ryggen op ad muren og kigger i samme retning som kameraet ind imod midten af pladsen, hvor 15-20 små børnekroppe sidder på hug. Børnene har store tørklæder viklet om hovedet, og deres tøj er farvelagt med gul, lyserød og okker. I billedets højre side står en kvinde med en stor hvid hat og ankellang nederdel med armen ned langs siden og kigger direkte ind i kameraet. Af en eller anden grund har den kvinde, som ellers så omhyggeligt har håndkoloreret alle andre, ikke fundet det nødvendigt at farvelægge sig selv. Jeg havde en stærk fornemmelse af, at have smugkigget ind i en anden verden. En verden der var smuk og stolt, hvor mennesker fra flere kontinenter bevægede sig frit mellem hinanden, og hvor kamelkaravaner kunne bevæge sig over store områder uden at møde grænser. Men jeg var også i tvivl. For det var svært at gennemskue, om det også netop var det, fotografierne gerne ville have mig til at se. Tegnede de et glansbillede? Var fotografierne bare souvenirs? Eller religiøs iscenesættelse? Jeg var ikke sikker.

*

Næste gang jeg kiggede billederne igennem, så jeg dem i et andet lys. Jeg sad på mit atelier og scrollede. Da jeg først så dem i mine forældres stue, omgivet af indekslistor og fyrretrækasser, havde fotografierne haft en synlig forbindelse til

deres baggrund: Alt ved dem pegede på noget uddateret og glemt. Den tidsmæssige afstand mellem det, de kom af, og det de var nu, var hele tiden synlig; i det smuldrede mellem-lægspapir, i knækkede glasplader og mørnede etiketter. Det var som om materialernes stille forfald også pegede på et forfaldent kultursyn. Nu lyste de skarpt ud af computerskærmen, de fysiske glasplader var reduceret til nuller og ettaller på et USB-stik. Forbindelsen mellem dem og mig var pludselig sværere at få øje på. Når nu de fysiske spor af deres historie var skrællet væk, var de på en måde blevet til noget andet; de var farligere nu, fornemmede jeg, lettere at læse ind i en dunkel, kolonial antropologisk tradition.

*

Noget andet, der havde ændret sig, var, at jeg i de mellem-liggende uger havde ansøgt om et residency på et grafisk værksted i New York. Jeg baserede ansøgningen på fotografierne, og mens jeg skrev ansøgningen, ringede jeg rundt til familiemedlemmer for at høre, om der var nogen, der kunne give mig bare en smule mere baggrund. Min onkel fortalte, at rejsen til Mellemøsten var skildret i en meget udbredt bog, Landet hvor Kilderne Sprang, udgivet i 1924. Jeg lånte den af ham; en tyk, smukt indbundet bog med enkelte af fotografierne trykt i sort-hvid. Teksten var en rodet blanding af anekdotiske rejseoplevelser, beskrivelser af helligedomme, religiøs genfortælling og lange overvejelser om den præcise geografiske placering af diverse bibelske scener. De tavse billeder fik pludselig en stemme, men den var helt forskellig fra den lette, poetiske tone, der havde talt til mig, da jeg så dem første gang. Nu sad jeg på atelieret og stirrede ind i skærmen, lidt i tvivl om hvad der var op og ned. Jeg havde på samme tid bevæget mig ad to modsatrettede spor, ræsonnerede jeg: På den ene side havde jeg ved at indscanne dem skåret en hel masse fra, på den anden side havde jeg ved at læse i bogen lagt en hel masse til. Selv vidste jeg nu mere om billederne, men udadtil afslørede de mindre. Det var et problem, der skulle vise sig at hænge ved.

*

"Himlen var den samme, klar og dyb som nu mens solen daler; Jorden var den samme, øde, stenet og krydret af urter i den friske forårsaften; Dyrene var de samme dengang som nu; Og hyrderne, også de har vel i det store og hele set ud som den dag i dag". I bogen tegnede der sig et mønster for mig. Allerede på side ét forsikrer Carl læseren om, at Palæstina endnu ser ud som på Jesus tid og det til trods for den verdenskrig, der hærgede landet bare et par år tidligere. At landet er uforandret: For mig fortalte det noget om, hvad Carl ønskede sig af rejsen: At gå i Jesus fodspor, i et land der gerne skulle udspille sig nøjagtigt som beskrevet i Bibelen. Dette ønske projicerede han tilsyneladende over på de mennesker, han mødte: En hyrde, som venligt hjalp deres heste ned ad en stejl kløft, blev omtalt som "en prægtig skikkelse", der mindede ham om "hin fårehyrde fra Thekoa, sådan som jeg derhjemme i Norden så ofte havde tænkt mig ham." Et andet sted blev han så fascineret af en kvinde, han passerede i Jerusalem, at han mere end antydte, at hun kunne være en reinkarnation af Jomfru Maria.

*

Dér hvor landet og dets mennesker ikke lod sig indfange

af Carls religiøse idealbillede, konstaterede jeg en dyb fordomsfuldhed. Særligt udtalt blev det i et kapitel om Genesaret-søen, som havde en særlig plads i Carls hjerte, fordi Jesus levede tæt ved den. En søndag morgen, da Carl var ude at sejle, forargedes han over, at der ikke var en eneste kirke at se eller høre, når nu "alverdens kirker ringer for denne sø." Selvretfærdigt lod han frustrationen gå ud over skibets mandskab: "Jeg ser på bådsfolkene; de er i sandhed ikke Aposteltyper. Støjende og barnagtige er de. De spytter, ryger, vasker fødder, fortæller "grinagtige" historier fra deres soldatertid og skændes på østerlændingenes demonstrative måde trods alt, hvad jeg tysser på dem. Det er som de af al magt vil vise mig at det er en ringere race, der nu bebor de gamle bibelske egne. Og mens stævnen kløver søens spejl (...) lægger igen følelsen af dom sig tung og knugende over mit sind."

Det var få steder i bogen, at den ellers implicite racetænkning trådte frem så utilsløret og grim. Efterfølgende vendte han tilbage til en mere ædruelig, pseudovidenskabelig tone, som for at give følelsesudbruddet en sober indpakning. Der blev anvendt udtryk som "den moderne videnskab", "kopernikansk verdensbillede" og "rationel tænkning", i hvad jeg antog var et forsøg på at signalere videnskabelig objektivitet. Jeg bladrede en side og genkendte fotografiet af sejlbåde ved en søbred. Det havde mistet noget af sin appel uden farvelægningen, men det var ikke kun det: Der var noget ved måden, fotografiet uden videre dukkede op, kort efter den bitre, racistiske svada, som forstyrrerede mig. Det kastede et skær af saglighed over den ellers stærkt subjektive tekst. I praksis er dét måske fotografiernes opgave, spekulerede jeg: at føje legitimitet til teksten. Min telefon begyndte at brumme, og jeg røg ud af mine tanker. "Jeg ringer for at sige tillykke", hørte jeg en stemme sige. "Vi har besluttet os for at tildele dig et arbejdsophold i New York."

*



DEL 2 - UPPER WEST SIDE

3. JULI

Gaden, jeg bor i, er mondæn, men arkitekturen er kitschet, fuld af små græske søjler, kapitæler og ornamenterede gitre, der skal beskytte vinduerne i de nedsænkede stueetager mod indbrud. Der er urtepotter, nyligt skyllede fortove og næsten intet skrald. I Central Park er der kuske på hestevogne, hundeluftere, yogahold og boder, der sælger plastikkopper med frugtsnitte. I vejkanterne sidder latinamerikanske kvinder under parasoller og synger med tyk spansk accent: "Water-One-Dollar-One-Dollar."

*

May, en kunstner fra atelierbygningen, viser gruppen af residerende rundt i huset. Jeg går lige bag hende, og hun spørger mig, hvad jeg skal arbejde med under opholdet. Jeg fortæller hende lidt om fotografierne og bogen. Hun svarer ikke, men begynder i stedet at fortælle om bygningens flugtveje. Jeg spekulerer over symbolikken.

Jeg har en måned i byen og bliver nødt til at give arbejdet med materialet en retning. Alligevel gælder det om ikke at rationalisere for tidligt, tænker jeg, men at forholde mig åbent og legende til fotografierne. Jeg må prøve at lægge tankerne til side og bare gøre noget: forsøge at printe fotografierne på latex og spænde dem ud som trampoliner, vride dem op som karklude eller sy dem sammen som guirlander. Jeg er nødt til at få nogle svar fra materialet selv, og for at få det må jeg befri arbejdsrummet for hæmmende selvkritik.

*

4. JULI

VANDMÆRKER

Jeg skal mødes med en grafiker, som skal give mig en introduktion til grafikværkstedet, der ligger to etager under mit atelier. Rummet er proppet til randen med trykpresser, tørrestativer, arbejdsborde og hylder med tryksværte og gummivalser. Jeg pakker mine ting ud på et bord i hjørnet; min computer, et penalhus, en flaske vand og seks nøje udvalgte glaspladefotografier, som jeg forsigtigt lægger ud på et stykke stof ved siden af de andre ting. Jeg kigger op på uret; endnu kun halv tolv.

I galleriet ved siden af er der en soloudstilling med en maler. Jeg hilser på udstillingsvagten og orienterer mig i det store, hvidmalede rum. Jævnt fordelt hænger otte kropsstore malerier af sceniske landskaber. Kompositionerne er romantiske med højtliggende horisontlinjer og diset solskin, men stilen er mere udtværet, næsten impressionistisk. Jeg læser dem som genfortolkninger af eksisterende malerier, hvilket bekræftes af titlerne, der alle følger samme form: Oprindelig titel + oprindelig kunstner. Among the Sierra Nevada, Albert Bierstadt. Landskaberne er umiskendeligt amerikanske: Monumentale skove af Red Wood-graner, dramatiske kløfter og gold prærie. Der er små mennesker, som står og kigger ud over naturen, der folder sig hæmningsløst ud omkring dem. De virker forbløffede. Malerierne er smukke, dygtigt malede med denne systematisk utydelige, næsten uskarpe motivbehandling. Det er, som om vi ser scenerne igennem en linse ude af fokus, som om objektivet er indstillet efter

noget andet, der er tættere på os, og som endnu ikke er synligt. Hvad er det, de vil vise os, tænker jeg, hvorfor dette besvær med at genopføre malerier, der allerede findes? Jeg går videre hen imod det femte maleri, der forestiller et bakket efterårslandskab, og pludselig fatter jeg, hvad det er landskabernes tomhed i sidste ende indikerer: At der ikke bor nogen. Midt i disse naturromantiske fremstillinger af Amerika i det 19. århundrede står europæere og opfatter landet som øde. Det er det, den uskarpt indstillede linse har fået øje på; tomheden som politiske argument, det kultursyn som altid går forud for appropriation af land og bortrydning af oprindelig kultur. Fastholdt af værkernes kølige subtilitet, når jeg langt ind i disse spekulationer. Jeg træder et skridt frem, men mærker så et stik af ærgrelse: Kun svagt optegnet, men umuligt helt at overse, pløjer små gennemsigtige slogans sig hen over efterårslandskabet. Capitalism is Colonialism. Det punkterer udstillingen for mig. Hvorfor er det nødvendigt? Hvorfor markere sin politiske position så åbenlyst? Men jeg kender godt svaret. For også jeg har et behov for at sikre mig mod misforståelser og beskytte værket mod at blive udskammet for hensigter, det ikke rummer. Jeg kigger igen på ordene på maleriet. De ligner vandmærker på stockfotografier, der skal sikre dem mod ulovlig brug. Shutterstock. Alamy. Måske er det også det, de er: Forsikringer mod en malstrøm af internetfortolkninger, misforståelser og anklager. Jeg tænker på mit eget projekt, mærker ængstelsen lure. Er man bare nødt til det? At tilføje et vandmærke?

Udstillingsvagten smiler til mig, da jeg går ud af galleriet, uvidende om mit indre drama. Tilbage i værkstedet er der stille. Jeg skæver hen på de seks glasplader i hjørnet, vurderer, at motiverne ikke kan ses fra afstand. Men da den venlige iransk-amerikanske grafiker dukker op for at give mig en introduktion til en af trykpresserne, trækker jeg alligevel en avisforside hen over pladerne for at være på den sikre side.

*

Jeg læser Carls beskrivelse af en togtur gennem ørkenen. Han følges med en tysk professor, der nogle år forinden var udstationeret i Palæstina under Første Verdenskrig. Professoren fortæller om en voldsom oplevelse, hvor han og hans karavane blev sønderbombet af engelske fly. På trods af en indlevende genfortælling afslutter Carl scenen med en ret mystisk sætning: "Det kniber helt at holde sammen både på disse øjebliksbilleder fra den sidste krig og på alle de bibelske minder fra de forskellige tider i Israels historie som vi stadig kommer forbi, og det føles næsten som en lettelse da vognen endelig holder." En lettelse? Det er, som om han indser, at de to forskellige læsninger af landet – hans egen bibelhistoriske og professorens erfarede – har svært ved at sameksistere. Jeg stirrer på sætningen. Hvad er det, der sniger sig ind her? Sårbarhed? Fortrængning?

*

Carls psykologiske splittelse mellem det, han ønsker, at Palæstina skal være, og det det er – mellem hans ideal og virkelighed – kulminerer i et drømmesyn. Han ser for sig, hvordan Jesus fra toppen af et bjerg kaster lys udover landet. "I det øjeblik var det hellige land, Jesu land: Det var scenen for hans historie og talte kun om ham alene." For Carl var det det uspolerede Palæstina, fri for alt det upassende der hele

tiden siver ind og forstyrrer de religiøse minder. Han skriver: "Siden – i de måneder jeg færdedes rundt i landet, oplevede jeg mange stunder da jeg måtte sige til mig selv: Nu opfyldes din drøm; Nu ser du byer og bjerge, mennesker og veje i Jesu lys; det er ham du søger og ser i alt. (...) I sådanne øjeblikke synes man at (...) hele den begivenhedsrige historie der er levet i Palæstina et par tusind år før Kristus og et par tusind år efter Kristus svinder ind til næsten intet; det hellige land er KUN evangeliernes land, KUN én stor levende billedbog til Jesus Kristus, hans liv og død, hans ord og gerning! (...) Der er andre øjeblikke, da man har lige den modsatte følelse – ikke at man er i frelserens fædreland, men at man er i et land som er fremmed for Jesus og forkastet af gud. (...) Det land er så forfærdende gudsforladt som om profeten fra Nazareth aldrig her havde trådt sine spor."

*

6. JULI ATELIERSAMTALE

Byen damper af fugt og varme, og det føles, som om vi er svøbt i nykogte dyner. Asfalten, glasfacaderne og tagterrasserne absorberer varmen om dagen og frigiver den som et støbejernskomfur i løbet af natten.

Det banker på døren. Kuratoren, jeg skal snakke med, er klædt i en kortærmet skjorte med mangefarvede tern. Han har tykke briller med kraftigt stel, krøllet hår og en blød, høflig stemme. Jeg beder ham om at sætte sig, vi har kun en halv time, og jeg fornemmer, at han ikke har behov for udenomssnak. Jeg har printet en håndfuld af billederne ud, der nu ligger i en stak på bordet rangeret efter, hvor potentielt kontroversielle de er. Det mest uskyldige, som forestiller et træ, der er groet sammen med et bliktag, ligger øverst. Han kigger nysgerrigt billederne igennem, da jeg introducerer ham til deres baggrund. I talestrømmen hører jeg mig selv indskyde sætninger som: "Ja, det er jo et meget problematisk materiale; Han er en meget kontroversiel figur; Ja, det her billede er vel nærmest en demonstration af et orientalistisk blik." Roligt fordeler han billederne ud på bordet. "I dont know," siger han så, "så kontroversielt er det heller ikke, området lever jo af religiøs turisme. Du har en bred palet af fotografier at vælge imellem, så jeg ville råde dig til at udvælge dem, der arbejder med dig og ikke imod dig. Det her er din filtrering af materialet." Samtalen igennem fortsætter dette mønster. Jeg går hele tiden for langt i min dom, og han holder med en beundringsværdig præcision igen, nuancerer og kommer med referencer.

Jeg fortæller ham, at jeg ser to mulige temaer at arbejde med. Det første handler om Inga, Carls kone, der har farvelagt fotografierne, men konsekvent undladt at farve sig selv. Jeg forklarer, at jeg har haft hende i tankerne, siden jeg så fotografierne første gang, og spekuleret over, om hendes oplevelse af landet var lige så fordomsfuld og religionstung som Carls. Hvordan hang de varme og indlevende billeder sammen med den hårde, vurderende tekst? Hvor stod hun? Prøvede hun sensitivt at gengive landets skønhed, eller forsøgte hun bevidst at forstærke den? Jeg forklarer, at Inga ikke kun havde farvelagt billederne, men også var krediteret som fotograf. "Jeg kunne godt tænke mig at undersøge, om hun havde en mere tolerant læsning af landet, som kom til at stå i skyggen af hendes mands. Blandt alle de andre hierarkier,

der eksisterer i dette materiale, er der måske også ét mellem køn. De var to rejsende, men kun den ene fik efterfølgende en offentlig stemme. Jeg spekulerer på, om hans intolerance udkonkurrerede et mere sympatisk perspektiv på landet. Anthony nikker og skriver noget på en blok: "Go on." Det andet tema handler om Carls indre splittelse og mere generelt konflikten mellem ideal og praksis. Mellem ønsket om at få sin egen verden bekræftet og accepten af, at det reelt forholder sig anderledes. "Der er en kløft inde i ham, som forhindrer ham i at finde sammenhæng i den verden, han rejser rundt i". Jeg viser ham afsnittet i bogen, hvor Palæstina beskrives skiftevist som en billedbog for Kristus og en gudsforladt ørken. Han sidder og stirrer lidt på teksten. "Wow," siger han så. "Det her er virkelig et rigt materiale. Der er en tekst, jeg synes, du skal læse af forfatteren Walker Percy. Den handler om Grand Canyon. Forfatteren sammenligner den oplevelse, som conquistadoren Cárdenas havde i 1500-tallet, da han stødte på kløften helt uden forhåndskendskab, med den oplevelse, millioner af turister hvert år har, når de besøger området. For Percy er de to oplevelser eksistentielt forskellige, fordi turistens oplevelse allerede er korrumperet af det symbolske kompleks, der er formet af postkort, geografibøger og turistbrochurer. Hvis du arbejder med det forudindtagede blik, kunne den måske være et sted at starte."

Han rejser sig op og smiler: "Jeg mener sagtens, at du kan arbejde med det. Du skal selvfølgelig være opmærksom på, at materialet berører sensitive emner, men jeg tror sagtens, at du kan finde en vej. Kunstverdenen er også nødt til at kunne behandle det moralsk ambivalente. Måske er det netop det vi burde undersøge." Da han er gået, sidder jeg i nogle minutter og stirrer ind i væggen. Det var en god samtale. Han var venlig og havde et nuanceret syn på materialet. Men jeg er forvirret over mig selv. Hvad var det lige, der skete? Forsøgte jeg at komme hans kritik i forkøbet?

*

9. JULI BRYANT PARK

Jeg har aftalt, at mødes med min ven Nico, der også er kunstner, for at se en udendørs filmvisning i Bryant Park. Ingen af os kender den, men at dømme efter fremmødet antager jeg, at det er en filmklassiker af en art. Den viser sig at være urimeligt plat og fuld af stereotyper. For mig er det ret mystisk at se, midt i denne komplicerede by, hvor så mange mennesker skal finde ud af at leve sammen med alle de følsomheder, baggrunde og dagsordener, det indebærer "Er det ikke bare en fordom om New York?" spørger Nico, da vi diskuterer det bagefter. "At den skulle være særlig sensitiv? Reagerer du ikke kraftigere på filmen, fordi du regnede med, at byen ville optræde politisk korrekt?"

Jeg fortæller ham om den tekst, kuratoren anbefalede. Om conquistadoren, som forudsætningsløst støder på Grand Canyon ved et tilfælde, og det symbolske kompleks, der afskærer turisten fra at have samme oplevelse. "Det er et interessant tankeeksperiment," siger han, efter at jeg har læst indledningen op for ham, "men findes den situation overhovedet i virkeligheden? Er det ikke bare en forestilling? Han var vel præget af situationen, af sin erobringstrang eller hjemve?" – "Men han var vel trods alt ikke forberedt på at

støde ind i verdens største kløft?" indvender jeg. "Nej nej, han blev da sikkert overrasket, men jeg tænker bare: Er alle mennesker ikke forstyrret af et symbolsk kompleks på den ene eller anden måde?"

*

I Carls beskrivelser skinner det igennem, at han føler, han kender landet godt, selvom han aldrig har været der før. Hans kendskab står i skarp kontrast til den måde, de lokale kender landet. Carl kender det gennem teologi og teori, de kender det af erfaring og erindring. Modsætningsforholdet springer i øjnene, da Carl besøger nogle brønde, der er nævnt i Bibelen. Tæt ved holder nogle beduiner et marked. Carl spørger dem, om de ved, hvem der har bygget brøndene – som allerede dengang, må have været 2000 år gamle. Det gør de ikke. Mistroisk spørger de til gengæld ham, om han kommer fra skattevæsenet.

Carl var ikke den eneste religiøse turist. Hvad gør det ved et land at modtage titusindvis af årlige besøgende, alle med sin forudindtagede idé om, hvad det er og bør være? Når afstanden mellem landet som levested og landet som religiøs forestilling bliver til en egentlig kløft?

*

11. JULI TIMES SQUARE

Times Square er proppet med turister, gadesælgere, folk der har travlt, mennesker der ligger i højhusenes skygge og sover. Jeg går og tænker på en samtale, jeg lige har haft med Marc, der er leder af residencyprogrammet. Jeg spurgte ham, om han kunne huske vores ansøgninger; at jeg i sin tid søgte med et projekt om min tipoldefars rejse til Palæstina. Han huskede det godt, sagde han, men tilføjede så: "Du behøver ikke arbejde med det, du har ansøgt med." – "Det ved jeg godt, men det vil jeg gerne. Jeg har bare lidt svært ved at finde ud af, hvordan jeg skal gribe det an. Kender du nogen, der ville være relevante at have en ateliersamtale med?" Han nikkede. "Har du overvejet at snakke med nogen, som har mellemøstlig baggrund?" – "Ja, det har jeg," svarede jeg, "og det vil jeg meget gerne. Jeg kender jo bare ikke så mange i byen." – "Jeg tror, jeg kan sætte dig i kontakt med nogen, men du skal være forsigtig. Du vil nok blive beskyldt for kulturel appropriation og den slags." Han kiggede på mig og måske ansporet af mit ansigtsudtryk ændrede han tone: "Men det er også okay! Du SKAL arbejde med det, det er et vigtigt emne."

Rundt omkring mig smyger LED-skærme sig om skyskrabernes hjørner, reklamerne bevæger sig på kryds og tværs i et virvar af farver og strobelys. På gaden trasker kostumeklædte statister rundt som grotesk proportionerede dyr. Klimaet er subtropisk, og jeg tænker, at de må være ved at dø derinde i kostumerne, at der må være mennesker, der gisper efter vejret. Sveden driver ned af mig, og mit hoved er helt tomt, bortset fra én enkelt, gjaldende tanke:

Kulturel appropriation.

Jeg har det, som om nogen har smadret en jernstang ind i en kirkeklokke. Vibrationerne fra dette kainsmærke runger igennem mig. Jeg prøver at bevare fatningen, fortælle mig

selv, at Marc ikke forholdt sig til materialet, at han ikke kender til dets eksakte indhold eller til, hvordan jeg vil arbejde med det. Men et eller andet sted ved jeg godt, at det er ligegyldigt. Fra nu af har frygten frit spil. Den er sat fri og springer rundt som en gadeakrobat.





På atelieret kigger jeg billederne igennem, forsøger at finde noget, jeg kan arbejde med, noget jeg kan vise frem til et planlagt 'Open Studio'-arrangement i næste uge. Jeg er afklaret med, at jeg ikke når at lave et egentligt værk, snarere måske en slags forstudie, en kile der kan åbne materialet op for andre. Jeg vil forsøge at lave et koncentrat af det, jeg synes, er allermest interessant: Carls splittelse, hans helt personlige tvivl om, hvorfor det, han ser, ikke passer med det, han ved. Det dobbelte blik, der som en blå/rød 3D-brille viser to forskellige farvninger af landet på samme tid.

Kuratoren Anthony beskrev billederne som en bred palet. Jeg forsøger at dele dem op i toner af brugbarhed. I én gruppe anbringer jeg billeder af personer, som står stille og kigger lige ind i kameraet. Stilmæssigt minder de så meget om kolonialantropologiens billeder, at jeg vurderer dem ubrugelige. I en anden gruppe placerer jeg billeder af helligdomme, også den gruppe er helt udelukket at arbejde med. I en tredje er billederne af Carl samt et par af Inga. De er interessante for mig som familiefotografier, men jeg frygter, at de kan læses som Den Hvide Mand, der troner i nogle andres land. Også dem dømmer jeg uanvendelige. I en sidste gruppe placerer jeg motiver, der kunne være taget hvor som helst i verden: en klippe, en sandstrand, kampestensmurer, nogle heste, en eng. Jeg forsøger at danne mig et overblik. Den brede palet er svundet ind; i virkeligheden er der kun to binære hovedkategorier: den problematiske og den selvudslettende anonyme.

En håndfuld billeder falder udenfor. Primært er det landskabsbilleder med varierende befolkning. Nogle er helt mennesketomme, andre portrætterer bønder eller karavaner på vej gennem landskabet, enkelte er fulde af mennesker. Jeg vurderer det udelukket at arbejde med billeder, hvor landet fremstår tomt, fordi det vil understøtte den anvendte israelske påstand, at der næsten ikke boede nogen i de områder, staten Israel siden har inddraget. Det, jeg står tilbage med, er altså en lille gruppe landskabsbilleder med små, sporadiske mennesker, som rider, fisker, pløjer marker, henter vand eller slapper af i skyggen fra et træ. Jeg prøver dem af i Photoshop, forvrænger dem, deler dem op og sætter dem sammen på kryds og tværs, så linjer fra et udsnit glider over i linjer fra et andet. Men igen og igen opstår det samme grundproblem: Hvad stiller jeg op med menneskene i billederne? Jeg kan ikke udelade dem, og jeg kan ikke tage dem med. Jeg sidder lidt og tænker over det. De er nødt til at indgå, men at det må være i en mere nedtonet form. Jeg trawler billederne igennem igen, og denne gang finder jeg noget, jeg kan bruge. Spejlinger. I ti-tolv af fotografierne befinder personer sig i eller omkring vand, sådan at deres silhuet spejles i overfladen. De dobbelte figurer taler godt sammen med dét dobbelte blik, som jeg gerne vil behandle, og visuelt åbner de op for metaforer om dobbeltgængere og spøgelse. Jeg vender dem rundt, så spejlingen vender opad, og pludseligt bliver det synligt, hvor meget spejl-billederne egentlig afviger fra motiverne i stemning og betydning. Konturerne er de samme, men udtrykket er helt forskelligt: To kvinder sidder ved bredden af en sø og snakker, men i deres spejl-billeder ligner det, at de længselsfuldt rækker ud efter noget uden for billedets beskæring. En mand med en kamel er ved at pakke

en sadeltaske, men i spejlingen ligner det, at han allerede rider væk. Det er, som om det konkrete i fotografiet modsvarer af noget større og mere mytisk i spejlingen. Her er der noget at arbejde med.

*

22. JULI

I værkstedet lægger jeg an til at trykke spejl-billederne som fotolitografier. Jeg har omhyggeligt udvalgt de bedste og sat dem op i to kompositioner á to billeder. I en sidste ængstelig indskydelse har jeg på to af billederne valgt helt at skære figuren væk, så det alene er spejl-billedet, der er tilbage.

*

23. JULI

Vognene skramler, bremsene hviner, og lydniveauet er intenst. Jeg putter AirPods i ørene. De afspiller ikke noget, men i en by hvor 'white noise' siver ind og ud fra alle riste og sprækker, hvor en generator i en park kan generere motorsavslignende decibel, hvor metrovogne skriger, hvor en mand står og råber, at han har et sværd, hvor biler, aircondition og benzindrevne foodtrucks bare larmer, og hvor der er mennesker, mennesker, mennesker overalt, i sådan en by har jeg vænnet mig til denne lille glatte snegl: Som små sødyr af plastik smyger de sig ind i alle menneskernes ører og hvisker alle de modsatte ting. Alle de omvendte lyde siver fra sødyrene ind i ørene, som til gengæld lukker byen ude. Og byen hører ikke denne stille, trolddomsagtige hvisken, men den mærker, at den ikke længere har kontakt til os, som vi sidder der på rad og række i metrovognen og belejligt ignorerer en hjemløs mand, der spørger, om vi kan "spare a quarter".

*

ARTIST TALK

På et galleri med en udstilling af drømmeagtige malerier af en kinesisk-amerikansk kunstner er der organiseret en panelsamtale mellem udstillingens kurator, kunstneren og en kollega til kunstneren. De sidder på klapstole midt i rummet, mens vi, som lytter, sidder på gulvet og slubrer 'vodka-wa-termelon' i gennemsigtige plastikkopper. Det er for det meste kunstneren og kuratoren, som taler, mens kollegaen, der en gang imellem forsøger sig, har svært ved at komme til. Samtaleemnerne knopskyder i forskellige retninger: Interspecial kinship, rhizomes, the Anthropocene, decolonialism, white privilege, diasporas, the male gaze, Palestine, a seat at the table, the Map is not the Terrain, Edward Said, Donna Haraway, Judith Butler. Jeg prøver at forstå, hvor det egentlig er, de vil hen. Skelettet i samtalen kender jeg godt. For det er den samme kanon af begreber, referencer, filosofier og teoretikere, man støder på alle steder i kunstverdenen i disse år. En sympatisk kanon, der med sit fokus på minoritetsforhold og repræsentation har bragt store nødvendige forandringer med sig. Men paneldebatten kører rundt i en forudsigelig rille. Kunne de ikke være lidt mere risikovillige? Finde på en ny vinkel? tænker jeg, mens jeg tegner en krusedulle af min drink. Men måske er det netop pointen. Måske er ambitionen med samtalen, med udstillingerne, biennalerne og institutionskritikken, først og fremmest at signalere et politisk og kanonisk tilhørsforhold. En kanon er en velkendt sti, et tilflugtssted inden for hvis referencer, man kan være i

sikkerhed. At tale kanonens sprog er et signal til ligesindede om, at man befinder sig på den rigtige side, at man har moralen med sig. Men herfra er der ikke langt til intolerance over for det, der ligger uden for det kanoniserede. "People should just read more," siger kuratoren. Samtalen er ved at blive decideret selvretfærdig. "You know what?" siger kollegaen, "I should put that on a t-shirt!" med reference til noget, hun selv lige har sagt om, at "people with privileges" skal holde sig fra at lave kunst. Pludselig sker der noget i den anden ende af rummet. En kvinde har rejst sig op og nærmest råber: "What do you know about people?" Jeg vågner op og forsøger at forstå, hvad der sker. Hun gentager: "What do you even know about people?" Der bliver stille, både publikum og paneledeltagere virker paffe. Jeg forstår heller ikke, hvad hun mener. Det er ikke klart, hvem det er, hun refererer til. Men som samtalen genoptages i panelet, der mumler noget om klassekamp og ulighed, bilder jeg mig ind, at hun og jeg måske reagerer på det samme: At den normkritiske retorik er så slagkraftig, at den føles som en ny dominansform.

*

Efter samtalen møder jeg May, der viste os rundt i atelierbygningen i begyndelsen af opholdet. Hun spørger, om jeg stadig arbejder med "The Palestinian Photographs". Jeg nikker, forklarer lidt om materialet og nævner, at vi skal vise noget frem til 'Open-Studio'-arrangementet om et par dage. Hun sipper af sin drink, mens hun nikker: "Har du egentlig overvejet at finde nogle palæstinensere og lade dem fortælle deres historie gennem billederne?" "Ja", siger jeg, "men jeg er ikke sikker på, at jeg er den rigtige til at formidle deres historie. Jeg er faktisk heller ikke sikker på, at det er deres historie, billederne bedst fortæller." – "Hvad mener du?" siger hun. "Fotografierne skildrer ikke kun ét folk, det er en rodet samling af turistbilleder, der skildrer både muslimer, jøder, koptere og katolikker. Hvem skulle jeg vælge? De er jo ofte ret uenige om, hvordan historien skal fortolkes." – "True," siger hun langsomt, "men der er vel ikke nogen grund til slet ikke at inkludere andre perspektiver?" – "Selvfølgelig vil jeg gerne høre andres perspektiver på billederne, men jeg har et forbehold mod direkte at bruge dem i et værk. Når jeg laver kunst, er jeg interesseret i at undersøge det, der er muligt at undersøge fra min vinkel. Hvis jeg videreformidler andres perspektiver, gør jeg vel mig selv til kurator for, hvad der er relevant, og hvad der ikke er? Det føler jeg mig ikke kompetent til, så jeg fokuserer på det, jeg faktisk kan undersøge fra min vinkel – i det her tilfælde min tipoldefar." – "Men måske skulle du slet ikke arbejde med noget, der har med andre kulturer at gøre? Det er jo et valg, du tager." Der er stille et øjeblik. May vifter åndfraværende med udstillingsbrochuren. "Må jeg spørge dig om noget?", siger jeg. Hun nikker. "Som du ser det, spiller det så slet ikke nogen rolle, hvordan jeg har tænkt mig at arbejde med det?" Hun tøver lidt. "Jeg føler mig ikke i stand til at vurdere værker, der berører andre menneskers kulturhistorie. Så nej, det gør det nok ikke."

*

Jeg følges med nogle af de andre, jeg kender ned på en bar for at drikke en øl. Da jeg går hjem i kanten af mørket i Central Park, fuld af dyreløse og knitrende blade, tænker jeg på samtalen med May. Jeg spekulerer over det, hun svarede til mit sidste spørgsmål. For lige dér, på det spørgsmål, kan jeg

mærke en afklaret ro. Jeg er uenig. For mig betyder det noget, hvad man gør med sit materiale, også i de tilfælde hvor det berører andre steder og mennesker i verden. At arbejde med kompliceret materiale kræver forudsætninger, men forudsætninger kan opnås af mange forskellige veje og komme til udtryk på mange forskellige måder. Når et værk er færdigt, skal det kunne kritiseres og helst af så bred en repræsentation af mennesker som muligt. Men kritikken må gå på de valg, der er truffet i værket, og man må føre den for sig selv, ikke som stedfortræder for andre. Kun på den måde kan kritikken blive troværdig og brugbar for modtageren. Hvis man på forhånd gør sig til dommer over, hvad andres blikke er i stand til at se, risikerer man også at udelukke perspektiver, man ikke selv havde fantasi til at forestille sig. Og netop det at kultivere nye forestillinger om verden, synes jeg, er billedkunstens altovervejende styrke.

*

27. JULI

Jeg affotograferer de to litografier fra forskellige vinkler, lægger kameraet fra mig og begynder at pakke atelieret ned; ruller papirstykker sammen i paprør, putter farver, linealer og værktøj ned i en taske. Nico ringer, og jeg sætter mig ud på den lille svalegang udenfor vinduet for at få bedre signal. Mørket er faldet på, men det er stadig buldrende varmt. Vi aftaler, at han kommer forbi for at sige farvel. I nogle minutter bliver jeg siddende og kigger op mod den smalle stribe af mørk himmel. Over mig sender et prustende airconditionanlæg tung, varm luft ud i baggårdsskakten. Jeg tænker over, hvor det kommer fra; alle hjemmene, kontorerne og restauranterne. Luft der er mættet af liv, af bevægelser og samtaler; fuld af madlavning, brusebade, skænderier og sex, fitness og åndedrætsøvelser, stearinlys og rengøringsmidler. Luft, der har stået stille i vape-dampende teenageværelser, og soM har smøget sig rundt om parfumeduftende tøjkollektioner. Hele det menneskelige spektrum er reduceret til denne tunge, ensartede luftstrøm.

Nico ringer igen, og jeg henter ham i lobbyen. Han har taget tacos med. Da vi har spist, sidder han og kigger lidt på litografierne i tavshed. "Jeg kan godt se det. De er godt nok ret subtile, men det var ikke Grand Canyon, jeg ville have gættet på." Han tager en slurk af sin øl, jeg åbner min. "På en måde," siger jeg, "er jeg faktisk glad for, at det var lige præcis Grand Canyon, hun nævnte og ikke alt mulig andet." – "Hvorfor?" spørger Nico overrasket, "jeg troede, du var irriteret over det?" – "Det var jeg også," siger jeg og hælder øllen op i et glas. "Men min arbejdsproces har været så opsplittet af tvivl, at tvivlen på en måde er blevet en del af mit materiale. Hvis der er en vej videre herfra, tror jeg, det er ved at undersøge kløfterne i min egen proces. I det lys er Grand Canyon et smukt billede."



Alle fotos: Marie Louise Taarnskov.

Art Hub : www.arthubcopenhagen.net : info@arthubcopenhagen.dk : Thoravej 29, 2400 DK-Cph NV

Art Hub