

## ***Det upassende***

Af Louise Wolthers

I midten af 1990'erne begyndte jeg at læse kunsthistorie på Aarhus Universitet, og selvom det retfærdigvis skal nævnes, at vi både fik besøg af den feministiske kunsthistoriker Griselda Pollock og havde Linda Nochlins klassiske kritiske tekst *Why Have There Been No Great Women Artists?* på pensumlisten, så var de første år på studiet domineret af den patriarkalske kunstkanon, der sluttede med ekspressionismen. Og på museer og gallerier mødte vi stort set den samme fortælling: Det store kunstneriske geni var som oftest en mand, og rigtig 'Kunst' kunne klassificeres som maleri eller skulptur. Men så kom der undervisning i fotografi, videokunst og visuel kultur – og Sherman og Schneemann og Rosler. Desuden behøvede man ikke altid tage til København for at suge samtidskunst til sig – i Aarhus var der steder som rum46, Rhizom og Aarhus Kunstbygning. Og en dag så jeg det mærkelige videoværk *Gokker* – eller var det mon *Afrivning af løg?* – af Hanne Nielsen og Birgit Johnsen. Kunsten var nu kommet tættere på i mere end én betydning: geografisk, fysisk og socialt såvel som politisk og kunsthistorisk. Hanne Nielsen og Birgit Johnsen var begge uddannet på Det Jyske Kunstakademi. De begyndte at samarbejde i 1993, hvilket der ikke var så mange, der gjorde dengang, og det har de som bekendt gjort lige siden. Johnsen & Nielsens udforskende tilgang til videomediet var også banebrydende på den danske kunstscene. Endelig har deres forfriskende fokus på køn og magt altid haft en umiskendelig uhøjtidelig og overbevisende effekt. Kendetegnende for kunstnernes arbejde er, at de sætter det velkendte ind i skæve og uventede sammenhænge. Johnsen & Nielsens gennemgående strategi er parodien, hvilket i øvrigt også er et effektivt redskab i feministisk kunst- og kulturkritik til at påpege og dekonstruere normative subjektskonstruktioner og virkelighedsbilleder. Et samlende begreb for deres praksis fra midten af 1990'erne og frem til i dag kunne være *det upassende*.

Ser man lidt nærmere på værkernes tematikker, er det især kønsnormer og mediernes magt, der ses som symptomer på samfundets inklusions- og eksklusionsmekanismer. Johnsen & Nielsen bruger parodien og udfordrer tiltroen til sprog, medier, konventioner og autoriteter, og man kan hævde, at deres værker på forskellig vis gør op med, hvad man kunne kalde et *transparensparadigme*: vor tids ideal om objektiv gennemsigtighed

og overfladisk synlighed. Transparensparadigmet kommer bl.a. til udtryk i kameraets allestedsnærværelse, den intensiverede overvågning og kortlægning, trangen til at registrere og klassificere subjekter samt endelig forestillingen om, at flere medier, flere visuelle platforme og mere udførlig dokumentation skaber en stadigt mere præcis og 'demokratisk' tilgang til verden. Johnsen & Nielsen anvender elementer fra hverdagens små normative vaner og udtryk til at udforske forskellige former for autoritær gennemsigtighed, som i værkerne dekonstrueres ved at blive taget *for* alvorligt, *for* bogstaveligt eller ved at gentages, forstyrres og sammensættes, så de snarere slører end afslører, forvirrer frem for at afklare.

Transparensidealet kan betegnes som *visualitet*, hvilket handler om mere end fysisk perception (at se noget), for det er snarere en kompleks sammensætning af information og forestillinger, som former, hvordan man opfatter geografiske, sociale og ideologiske rum.<sup>1</sup> Transparens og visualitet kan i denne forstand sammenlignes med en magtudøvende *penetrering* af et genstandsfelt – at indtage og overtage det med et erobrende blik på f.eks. et videnskabsteoretisk plan ved at foregive universel objektivitet.<sup>2</sup> Transparensparadigmet omfatter også overvågning. Overvågning er her ikke bare forstået som en konkret kameraovervågning, men også som reguleringer af levevis via normer for kroppe og adfærd (f.eks. i såkaldt biopolitik<sup>3</sup>) eller som myndigheders registreringer og kategoriseringer af individer (i bl.a. 'kvindeligt' vs. 'mandligt' eller 'gode medborgere' vs. 'illegale migranter') eller som den daglige selvovervågning, f.eks. på sociale medier. Samtidig kan overvågningsblikket naturligvis også vendes om mod den overvågende autoritet i en afvæbnende og kritisk undersøgelse af magtens normative midler og medier. Man kan kalde dette en

---

<sup>1</sup> Denne form for visualitet er først og fremmest blevet beskrevet af visuel kulturteoretikeren Nicholas Mirzoeff. Se f.eks. artiklen: The Right to Look, *Critical Inquiry*, 37:3, 2011.

<sup>2</sup> Videnskabsteoretikeren Donna Haraway anvender begrebet 'gudetricket' ('the God trick') i sin kritik af det vestlige objektivitetsideal, som jo aldrig har været upartisk eller universelt. Se f.eks. hendes tekst: Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of the Partial Perspective, *Feminist Studies*, 14:3, 1988.

<sup>3</sup> Biopolitik betegner magtens 'forbedringer' af det biologiske individ i form af administration af befolkningens levevis gennem f.eks. love, analyser og statistiske anbefalinger. Michel Foucault: *Biopolitikens fødsel* (1979, da. oversættelse 2009).

'modvisualitet' eller en 'undervågning' ('sousveillance' i stedet for 'surveillance').<sup>4</sup> Johnsen & Nielsens værker producerer en sådan modvisualitet gennem en selektiv undersøgelse og anvendelse af videomediets mange teknikker og kameraets mange blikformer. I det følgende gives eksempler på, hvordan de udfordrer transparensparadigmet og andre hårdføre normer gennem parodien og 'det upassende' som metode. Kunstnernes omfattende produktion gennem de sidste to årtier vil blive summarisk grupperet under overskrifterne: Dyrefabler og hverdagsakter, Kønsrekvisitter, Kameraets krop og sprog samt Øjet i det høje.

### Dyrefabler og hverdagsakter

Nielsens og Johnsens tidligste værker fra midten af 1990'erne satte hurtigt tonen for kunstnernes særlige tilgang til generelle forestillinger om, hvad der er naturligt, uskyldigt eller universelt – hvad enten det gælder natur, dyr eller mennesker. Og værkerne benytter sig netop af den *upassende* tone til at generere undren, mistro og tvetydighed.

En af 'dyrefablerne' er *Rabbitsuit* (1996), en fortælling om Miss Longears, en lille, hvid, forfængelig kanin, som pynter sig med grøntsager i stedet for at spise dem, og som modellerer ører og krop i kunstfærdige opstillinger. Hun perfektionerer omdannelsen af sin krop til kunstneriske geometriske former, og hendes optrin intensiveres, hvilket illustreres med, at billedflowet accelererer i den ene groteske 'kaninform' efter den anden. Den døde, manipulerede kanin er en 'bold', der kan rulle, en 'kegle', der kan rokke, en 'cylinder', et 'rektangel' osv. På et sprogligt plan har historien en morale i stil med Æsop<sup>5</sup>: Da ræven kommer gennem skoven, gemmer de andre dyr sig, men lille frøken kanin er alt for travlt optaget af sit eget udseende. Ræven kan uset stå bag et træ og beundre det forventede måltid af kanin med opsætninger af kål i ørerne. Men mod alle odds formår hun at flygte i sidste øjeblik og nå hjem i sikkerhed. Billedsiden, der helt basalt er opbygget af døde dyr og et lille haveudsnit, bliver mere og mere absurd i forhold til historien, og flugten skildres f.eks. ved ganske enkelt at trille 'kaninbolden'

Kommentar [LP1]: Billede

<sup>4</sup> Steve Mann og Joseph Ferenbok: New Media and the Power Politics of Sousveillance in a Surveillance-Dominated World, *Surveillance and Society*, 11 (1/2), 2013.

<sup>5</sup> Æsops fabler er en række små fortællinger med tydelige moraler (som menes at være skrevet af den græske, antikke forfatter Æsop) om dyr med menneskelige egenskaber, dyder og dårskaber.

eller 'cylinderen' over græsset, som udgør fortællingens hovedscene. Dette forstærker den verfremdungseffekt, som allerede er etableret med fortællerstemmen, der er konstant grinende i en teatralisk, forceret og malplaceret latter. En kontinuerlig falsk latter er ganske urovækkende, ikke mindst når det drejer sig om det potentielle drab på en lille, hvid kanin. Men kaninen er allerede på upassende vis repræsenteret af et konkret, dødt dyr, som er blevet mast, trukket og forvrænget i den visuelle præsentation, der således fremstår malplaceret i forhold til den ellers tilforladelige fortælling. Som strategi bliver det upassende derfor også en måde at undersøge spændinger på mellem udtryk og indhold – visualitet og betydningsdannelse.

Andre små på én gang afromantiserende og antropomorfiserende dyrefortællinger af Johnsen & Nielsen inkluderer *Attributes* (1996-1997) og *Wake Up, Charlie* (1996-1997). I disse to værker, hvor en død kanin flås for siden nænsomt at blive ikklædt dukketøj, og en død solsort forsøges genoplivet, er fortælleren også en vigtig del af verfremdungseffekten: En nøgtern røst beskriver nøje hvert trin i flåningen af kaninen, og solsorten Charlie bliver tiltalt med en lettere manisk-mekanisk stemme, som savner den empati, man kunne forvente hos en person, som forsøger at massere liv ind i et lille dyr. Handlingens absurditet forstærkes altså af de fortælletekniske lag. Det samme gælder i det tidligste af hverdagsakterne, nemlig *Gokker* (1994). Her anvendes en klassisk tælleremse på et grid af flødeboller, som nok for mange af os, som er opvokset i 1970'erne og 80'erne, står som indbegrebet af dansk børnefødselsdag. Mens en lettere forvrænget stemme messer remsen *Okker gokker ...*, smadres flødebollerne én efter én, og det upassende i, at en voksen person/kunstner ubønhørligt og mekanisk kreerer dette klamme kaos, kan også overføres til konteksten for værket selv og de forventninger, der traditionelt er til et kunstnerisk produkt i form af aura, ophøjethed, lidenskab og seriøsitet.

Johnsen & Nielsens klassiker *Afrivning af løg* (1995) indeholder en lignende metakunstnerisk kommentar. Værket, hvor de to kunstnere helt enkelt ses siddende foran kameraet, mens de river løg, så tårerne løber, bliver med rette ofte fremhævet som en præcis og original reference til konventionelt kønsspecifikke rum og handlinger: køkkenet/kunstverdenen – at lave mad/at skabe kunst. Figurerne 'den opofrende kvinde' og 'den lidende kunstner' forenes her i et lille hverdagsmartyrium, som også kan

Kommentar [LP2]: Billede

ses som en parodisk spørger til forventningerne om en bestemt form for patos i kunsten.

Et par år efter *Afrivning af løg* skabtes en anden simpel hverdagsperformance foran et kamera, *Monkey Wrench and Other Tools* (1994). Videoen viser et closeup af kunstneren stående foran et udsnit af en værktøjsvæg med skruenøgler (der på amerikansk engelsk hedder monkey wrench), som hun nu begynder at tage ind i munden én efter én og spænde ud i bredden, så hele munden forvrænges. Hendes 'abeansigt' bliver langsomt mere og mere grotesk, efterhånden som hun arbejder sig frem til de større skruenøgler, og vittigheden bliver gradvist næsten ubehagelig at overvære. Man kan vælge at betragte skruenøglen som en typisk maskulin kønsrekvisit, som den kvindelige figur her approprierer på – igen – upassende vis. Hun approprierer også navnet eller betegnelsen for værktøjet i værkets overdrevne bogstavelighed og står således ikke tilbage for at fremvise sig som et uskønt 'monster'.<sup>6</sup>

Et par af Johnsen & Nielsens senere værker kan også betegnes som hverdagsakter: små iscenesættelser af dagligdags hændelser, som enten udføres eller gengives på en rationelt uhensigtsmæssig vis. Det gælder f.eks. *Keeping It Simple* (2008), hvor det umiddelbart enkle at poppe ét popcorn ad gangen i en ske bliver omstændeligt, hvilket gør, at en uventet kompleksitet opstår. Handlingen bliver langtrukken, men levner så til gengæld tid og rum til, at andre detaljer og refleksioner kan opstå. Selve tiden anvendes som materiale både i fortællingens form og indhold. Tid bliver ligeledes et dominerende fortælleteknisk greb i værket *Snemænd og damer* (2010), som gengiver, hvordan en 'snemandsfamilie' langsomt smelter. Med anvendelse af en overdrevent omhyggelig kinematografi skabes en hel lille tragedie, som kan symbolisere en irreversibel udvikling – hvad enten det er en families sammenbrud eller klimaforandringer på et større, globalt plan.

Endelig skal *A Matter of Strategy* (2007) nævnes som en hverdagsakt, der forstyrrer forventningerne til motiv og figurer – her faldskærmsudspringere og militærøvelser.

Kommentar [LP3]: Billede

---

<sup>6</sup> Den førnævnte Donna Haraway anvender netop 'monsteret' som positiv figur og betegnelse for de 'upassende andre', som kan gøre op med de dominerende videnssystemer skabt af og for det hvide, vestlige patriarkat.

Videoens første minut består af fem simultane optagelser fra luften: Hvert af de fem kamerablikke er i bevægelse og roterer over det samme afgrænsede område nede på jorden. Marker, veje og skov danner et kalejdoskopisk mønster, som næsten kan give betragterkroppen en vægtløs fornemmelse af at svæve i luften. I næste scene er kameraet placeret stabilt på jorden, og det brede landskabsformat (med et bål som stemningsgivende lyskilde) viser fem faldskærmsudspringere, der lander i skumringen. Luftoptagelserne, hvis visuelle kode er domineret af videnskabelig objektivitet, bliver her udfordret af et suggestivt, filmisk format med en drømmeagtig stemning, der danner rammen om en højst uventet danseperformance udført af de fem udspringere. Det er en slags krigsdans med geværer som rekvisitter og en koreografi, som låner fra militærøvelser, og den afspejler den rituelle performance af magt og erobring, som krig er. Man kan således fortolke værket som en udfordring af visualitetens ideal om at overskue et område objektivt og at 'indtage det' ved hjælp af symbolske våben som kamerateknikker (f.eks. luftfotografiet), droner og andre synsmaskiner.

### Kønsrekvisitter

Det upassende og det parodiske er som nævnt effektive til at kritisere normative subjektskonstruktioner som f.eks. dikotomier og hierarkier baseret på naturaliserede kønsopfattelser. Det handler ikke så meget om det biologiske køn, men snarere om, hvordan vi gør køn ved at gentage eller opføre forskellige kulturelt producerede normative opfattelser af kønnet.<sup>7</sup> Med andre ord er det kønnet som performance, der kommenteres i Johnsen & Nielsens værker, og det er i forlængelse deraf, man kan anvende begrebet 'rekvisitter', for det er kønnenes konventionelle attributter eller symbolske markører, der leges med på upassende vis. Værker som *Attributes*, *Monkey Wrench* og *Car Wash* kan derfor fortolkes i denne tematik, der behandles endnu mere udførligt i det tidlige hovedværk *Constructions in Space* (1996). Videoen af den nøgne mand, som liggende på et bord på en mark har et cirkulende svævefly bundet til sit lem, fungerer som en fin afvæbnende parodi på, hvordan den vestlige historie har været etableret omkring maskulin magt og begær. Det enkle motiv åbner for det væld af

---

<sup>7</sup> Denne performative, poststrukturalistiske forståelse af køn er især baseret på forskeren Judith Butlers teorier, hvis banebrydende værker blev skabt i 1990'erne. Læs (eller genlæs) f.eks. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* fra 1990.

potens-, dominans-, erobnings- og magtsymboler, som man gennem tiden har knyttet til fallossen – fra obelisker og tårne til våben og kameralinser. Her er manden og hans lem så at sige handlingslammede og fanget af denne selvbekræftende symbolik i et nu autonomt (men potentielt autoerotisk) rum. Den patriarkalske samfundskonstruktion fremstår om ikke amputeret, så dog latterlig og uden betydning for virkeligheden omkring manden. Værket har desuden en eksplicit kunsthistorisk reference til Leonardo da Vincis Homo Vitruvianus, tegningen af mennesket (symboliseret ved den hvide mand), der er guddommeligt perfekt proportioneret i en firkant og en cirkel. Da Vinci, som selv er indbegrebet af myten om det guddommelige geni, var multikunstner, ingeniør og videnskabsmand og designede som bekendt også diverse flyvemaskiner. Da mennesket senere rent faktisk kunne flyve, blev flyvemaskinen bl.a. et middel for moderne videnskabeligt og militært overblik og uundværlig for at kunne underlægge sig et territorium. I Johnsen & Nielsens video er mennesket/manden så at sige blevet offer for sit hovmodige begær og selv underlagt det lille svævefly både konkret og symbolsk; han er fanget i den ubønhørlige cirkel, som hans lem er tvunget til at tegne igen og igen i et desperat forsøg på udstrækning af hans potens.

Det todelte værk *Inflated Constructions* (2000) benytter et lignende afvæbnende greb til at satirisere over det konventionelle mandlige begær som centrum for normative konstruktioner. Her handler det om fallos som fokuspunkt i den seksuelle relation mellem de to køn og om de kønsroller, som produceres i repræsentationen af sex. *Inflated Constructions I* viser en mand med bukserne nede om anklerne og en fuldt påklædt kvinde/kunstner på knæ foran hans skridt med munden mod et dildolignende rør, som han holder. Opstillingens umiddelbare associationer til et blowjob bliver komiske, efterhånden som den lille performance udspiller sig: Via en håndholdt luftpumpe, der leder op til røret mellem mandens ben, puster kvinden en aflang ballon op, som hun derefter går frem til kameraet med og former et ballondyr af. Resultatet fremvises i closeup, mens hendes stemme halvhjertet mimer dyrets lyde. Dette gentages flere gange, og ballonfallossen formes bl.a. til en kat, en bi og en mus. Performancen parodierer ikke bare en seksuel akt som heteronormativ stereotypi, men produktionen af ballondyr leder også tanken hen på forestillingen om den mandlige penis og sæd som definerende magt og frugtbar, skabende kraft – både i psykosymbolsk og i kunsthistorisk forstand – som imidlertid her overtages af kvinden. *Inflated Constructions*

II forstærker associationen fra ballondyr til sæd og ejakulation: Her pustes ballonerne op på samme måde, men de pumpes så fuld af luft, at de springer med et knald. Den visuelle effekt af ballonens momentane aftegning i luften er som en stråle og kan derfor ses som en ejakulation. Dette mimer den hårde pornografis 'cum shot', hvor repræsentationen af den mandlige ejakulation må være synlig og derfor foregå uden for kroppen.<sup>8</sup> Hvert 'knald' repeteres flere gange til små skudsalver i videoen, som desuden er i fast motion i stil med klassiske slapstick-filmkomedier (der iøvrigt ofte har haft et lidt lummert/sjofelt indhold a la Benny Hill Show). Men modsat en pornografisk fetichering af ejakulationen som kulminationen på det heteronormative/fallocentriske samleje, der skal være synlig som et 'spor' på sexpartnerens krop, forsvinder 'spermen' her ud i den blå luft, og sprængningen af ballonen kan snarere ses som en symbolsk kastration, en dekonstruktion af mandens magtudøvelse. Fallossen som patriarkalsk magtemblem afsløres som en oppustet konstruktion eller iscenesættelse, som begge køn til en vis grad er med til at skabe og opretholde. Dette gælder også for undertrykkende heteronormative kønspositioner og koder for seksuel nydelse illustreret af opstillingen: kvinde på knæ foran mands skridt.

Rekvisitterne som biler, skruenøgler, svævefly og balloner refererer til specifikke kontekster (den konventionelt maskuline, den militære, det barnligt/legende osv.). De er ikke bare uventede, upassende og humoristiske elementer i værkerne, men anvendelsen af dem – ofte udført af en af kunstnerne selv – skaber en rummelig fortælling, som bidrager til, at værkerne aldrig virker moraliserende eller bedrøvelende. 'Feminisme er for alle' kunne være et samlende udsagn for de kønsdebatterede værker, men ønsket om inklusion er desuden et generelt træk ved Johnsen & Nielsens arbejde. Som afsendere placerer de sig heller ikke i en outsider- eller offerrolle, men vedgår, at de i store træk deler den privilegerede position (dansk, hvid, middelklasse), som de også analyserer, kritiserer og parodierer. Kun fra et situeret standpunkt kan man på etisk vis begynde at dekonstruere videnssystemer i dialog med andre positioner, som bl.a. den førnævnte Haraway pointerer.

---

<sup>8</sup> For repræsentationsanalyser af ejakulationer og andre visuelle koder i det pornografiske tableau se Rune Gade: *Staser. Teorier om det fotografiske billedes ontologiske status & Det pornografiske tableau*, 1997.

## Kameraets krop og sprog

Synspositioner forstået som kameraets tekniske muligheder er netop et andet gennemgående tema hos Johnsen & Nielsen. I en lang række værker undersøger de videomediet fra både fysisk-fænomenologiske og sprogligt-semiotiske perspektiver. Man kan se den tidlige *Beyond Reach* (1996) som et forsøg på at sammensmelte krop og kamera, men de to dele lader til at kæmpe mod hinanden: Kamerablikket er den visuelle forbindelse til omverdenen, mens den fysiske, nøgne krop selv er som lammet i en fastfrosset rystelse. Kameraet kan bevæge sig, 'se' rundt, vertikalt og horisontalt, men kroppen kan ikke flytte sig. I stedet fungerer den snarere som et kamerastativ. Kroppen er dog levende, hvilket man både kan observere, når 'kamerahovedet' tilter, og høre, når kvinden/kunstneren efterhånden stønner af anstrengelse. Forestillingen om, at kamerateknikken tilbyder et frit, neutralt udsyn, kolliderer med de konkrete og fysiske omstændigheder, hvorudfra mening og kunst produceres.

*Blindgang* (2004), *Constructions of Delay* (2005), *Getting in Synch with Nature* (2009) og *Grenåvej* (1995-1998) er andre eksempler på værker, som anvender kamerateknikken til at skabe en konkret fysisk eller materiel overlevering af motivet til betragteren. I det hele taget bliver betragterpositionen også konstant afnaturaliseret af Johnsen & Nielsen, bl.a. i en serie værker, som netop har titlen *Position of the Spectator* (2013). Et af disse, *Adonis / Positions of the Spectator III*, handler både om synspositioner og om at få værkets motiv og den kunstneriske genstand ind i betragterens mentale rum. Thorvaldsens ellers så idealiserede Adonis-figur, som museumsgæsten via trappen kan stige op i øjenhøjde med, bringes omvendt ned på jorden, forstået som kroppens og sansernes rum. Dette sker helt enkelt, ved at repræsentationen af hans fødder fordobles med en monitor, der viser et par 'rigtige' fødder, som bryder ud af Adonis' positur, idet den ene fods tå begynder at kradse og klø på den anden fod. Ikke bare er Adonis' fødder blevet kødelige – de må også give efter for kroppens mindre guddommelige sanser og tilbøjeligheder.

I den modsatte ende af spektret, hvor kameraet tilsyneladende er helt uafhængigt af en kropslig synsposition og i stedet fremstår som et overmenneskeligt og altoverskuende blik, finder vi et værk som *Camaraderies* (2007). Det er et af Johnsen & Nielsens teknisk mest udfordrende værker med komplicerede optagelser og en yderst omfattende

Kommentar [LP4]: Billede

Kommentar [LP5]: Billede

koreografi. *Camaraderies* er et levende panoramabillede af en større plads i Aarhus, hvor adskillige afgrænsede optrin af folk afløser og overlapper hinanden. Det bliver hurtigt klart, at de mange tableauer er nøje instrueret i en kompleks scenografi.

Panoramaformen tilbyder traditionelt et informativt overblik over et større rum, end det menneskelige øje selv kan registrere, og filmen indfanger tilsyneladende også på pædagogisk vis hele byens demografiske spredning. Men visse små, mere absurde hændelser punkterer det realistiske indtryk, som f.eks. manden, der bøjet over en bänk bliver sparket rytmisk og gentagne gange bagi af en kvinde. Ikke blot bliver byen en scene i dette værk, men filmmediet selv fremstår efterhånden som udspekuleret iscenesættelse, og idealet om det neutrale, altregistrerende billede bliver således afnaturaliseret.

Filmmediets omfattende tekniske vokabularium bliver også undersøgt i værket *Territorielle udsagn* (2002), hvor en række kvinder fortæller hver sin sande historie fra deres dagligliv. Den simple hverdagserfaring tilføjes imidlertid flere komplekse benspænd og visuelle lag: Kvinderne er blevet bedt om at fortælle den samme anekdote flere gange, hvorved små skred opstår i både indhold og fremførelse, som bl.a. tonefald og pauser. Dette understreges i optageteknikkerne, hvor Johnsen & Nielsen har anvendt lys og kameravinkler, som associerer til scener i forskellige filmgenrer, f.eks. krimi eller drama. Det er dog afgørende, at historierne i sig selv er ganske nedtonede og udramatiske uden store pointer eller forløsninger. De handler alle om rum – geografisk, fysisk og mentalt – og om ikke at få plads, om ufrivilligt at blive gennet ind i et rum eller presset til at gøre noget, som kvinderne først senere kan reflektere over. På den måde bliver den fortælletekniske manipulation spejlet i forskellige indholdsmæssige manipulationer, som i øvrigt viser sig delvist at være knyttet til kønnet.

Kommentar [LP6]: Billede

### Øjet i det høje

I denne sidste kategori af fortrinsvis nyere videoinstallationer fortsætter Johnsen & Nielsen undersøgelsen af mediets vokabularium, men fokuserer i højere grad på overvågningstematikker og relaterede emner som krig, sikkerhed, information og gennemsigtighed. Allerede værket *Replay* (2004) var baseret på private og intime situationer optaget med overvågningskameraer. En række yngre, heteroseksuelle par havde indvilget i at lade overvågningskameraer opsætte i deres hjem i et par uger.

Kommentar [LP7]: Billede

Johnsen & Nielsen gennemgår materialet og udvalgte en række enkle dialoger og hændelser, som blev nedfældet i manuskripter, der efterfølgende blev fortolket af skuespillere. Disse genopførelser (eller replays) stemmer aldrig helt overens med de originale overvågningsoptagelser, som vises i værket samtidig med de nye optagelser. Den filmiske iscenesættelse med flere kameraer, lyssætning, klipning osv. giver tværtimod de oprindelige situationer, der i sig selv stort set er blottet for drama eller narrativ fremdrift, en fiktiv karakter. Samtidig med at betragteren til en vis grad kan opfatte overvågningssekvenserne/optagelserne som autentiske og det filmiske, redigerede materiale med skuespillere som iscenesat, er det også værd – især i spørgsmål om kønsforskelle – at overveje, hvornår vi spiller roller i 'virkeligheden'. Som nævnt er kønsroller og kønsstereotyper noget, der opføres, performs, gentages i normative og naturaliserede ritualer – i det, som med bl.a. Judith Butler kan kaldes den heteroseksuelle matrice.<sup>9</sup>

I *Replay* er det ikke overvågningskameraet eller optagelserne i sig selv, der er omdrejningspunktet, men snarere autenticiteten forbundet dermed. Med værkets tekniske udgangspunkt, overvågningskameraet, bliver *Big Brother* – både som autoriteten i George Orwells roman og som titlen på et TV-show – imidlertid en oplagt reference. Ved at gengive de personlige situationer rejser spørgsmålet om synlighed og gennemsigtighed som en allestedsnærværende mulighed i det samtidige medielandskab. *Big Brother*, den velkendte reality-TV-serie, som havde premiere i Holland i 1999 og siden blev adapteret til en lang række lande internationalt (inkl. Danmark i 2001), er af kritikere blevet set som startskuddet til eller et første symptom på en konstant intensiveret dyrkelse af selvafløringen og de moderne mediers trussel mod almen anonymitet. Nogle argumenterer for, at showet pegede direkte frem imod en efterfølgende stadig stigende internalisering af kameraovervågning, som man ser i sociale medier. Det betyder altså, at overvågning, der tidligere, jf. Orwells *1984*, blev set som noget negativt, nu ikke frygtes længere. Det, som man frygter eller foragter, er derimod anonymitet, det usynlige eller det udefinerbare. Den allestedsnærværende trang til gennemsigtighed har en pris: Vi bliver også selv synlige, registrerede og kontrollerbare. Heroverfor har andre kultur-iagttagere hævdet, at overvågnings-samfundet er kommet for at blive, og at reality-TV som *Big Brother* og alle de

---

<sup>9</sup> Se note 7.

efterfølgende variationer faktisk giver mulighed for at eksperimentere med dette vilkår, hvilket i sidste ende kan give den almene borger en agens i forhold til overvågningen. Ved at være opmærksom på et konstant registrerende øje kan de betragtede subjekter øve sig i at 'spille', ofte på en bevidst overfladiskhed, der kan fungere som en modstand mod mediers generelle trang til at penetrere, at synliggøre alt og nå ind bag alle overflader.<sup>10</sup> Som det er fremgået, har Johnsen & Nielsen løbende været involveret i at dekonstruere dominerende forestillinger om synlighed, overflade og objektivitet som korrekte gengivelser af virkeligheden – hvad enten det drejer sig om visuelle eller sproglige udsagn om verden. Værket *The Missing Darkness* (2011) kan desuden fortolkes i denne tematik: I og med at alt bliver oplyst, er det efterhånden svært at finde dunkle områder eller mørke pletter i både natur, samfund og tænkning, som også i symbolsk betydning kunne give visualiteten og transparensparadigmet modstand.

I de senere års større videoinstallationer synes Johnsen & Nielsen at have anlagt et mere udpræget politisk perspektiv, og tonen virker alvorligere. Det betyder dog ikke, at de har fraveget den parodiske og ofte absurde afvæbnende strategi. Snarere viser deres 'upassende' tilgange at åbne for nye kritiske vinkler på temaer som f.eks. krig, migration, grænser og sikkerhed. Dette gælder værker som *Drifting*, *Defense Against the Unpredictable* og *Camp Kitchen*. *Drifting* tager udgangspunkt i, hvordan den såkaldte flådemand, der blev fundet på en tømmerflåde i Skagerrak, svævede i et juridisk vakuum mellem myndigheder og presse, som alle forsøgte at fastslå hans identitet. I værket repræsenterer den tavse mand så at sige en 'mørk plet', som forvirrer og fortvivler de overvågende autoriteter og idealet om transparens. De to nyeste værker viderefører kritik af medier og sikkerhedsindustri, men med fokus på det vestlige menneskes reaktion på både virkelige og virtuelle krige og trusler. *Camp Kitchen* kan ses som en hilsen til kunstneren Martha Roslers klassiske fotomontager fra ca. 1970, *Bringing the War Home: House Beautiful*, der forenede to vidt forskellige billedformer: krigsreportage fra Vietnam og boligreportage fra amerikanske bedsteborgerlige hjem. Hos Johnsen & Nielsen forenes ligeledes to visuelle rum, når fjernsynets lyde og billeder bogstaveligt bliver levende og efterhånden trænger ind i køkkenet og blander sig med de to kvinders

Kommentar [LP8]: Billede

<sup>10</sup> Det mener f.eks. John McGrath, som i bogen *Loving Big Brother. Performance, Privacy and Surveillance Space* (2004) bl.a. også viser, hvordan samtidskunsten approprierer overvågningsteknikker og dermed selv 'ser tilbage' på de overvågende autoriteter.

madlavning. Den hjemligt trygge og privilegerede livsstil fremstår først som kontrast til internationale krige, menneskerettighedsbrud og modstandere og aktivister, som ses i nyhedsreportager på skærmen, men tilsyneladende først ignoreres af kvinderne i køkkenet. Kvinderne begynder dog at reagere og selv gribe til 'våben', og efterhånden som den ydre verden trænger sig på, opstår også spørgsmålet om den politiske sammenhæng mellem Vestens livsstil, værdier og forbrug og vores militære engagement i globale konflikter, som ofte godtages som uundværlige led i 'krigen mod terror'. Det er netop især terrorskræk, som har bidraget til intensiveringen af overvågningspraksisser i løbet af de sidste godt ti år. Kritikere har argumenteret for, at krigen mod terror viderefører den koloniale binære tænkning i en mere diffus og subtil version. 'Fjenden' er nu den, som er svær at gennemskue og registrere, og konstrueres som en modsætning til den lydige, åbne og 'gennemsigtige' globale borger. Det er i forlængelse heraf, at man finder en ny dominerende transparensæstetik, som en logik, der sætter lighedstegn mellem sikkerhed og synlighed. Det motiverer i disse krig mod terror-tider til i stadig stigende grad at ville vende vrangen ud på alt – ikke bare bagagen, men også kroppen scannes ved hver flyrejse, politikeres og almindelige borgeres personlige kommunikation registreres af NSA, med fuld autoritet af myndighederne osv. Denne transparensæstetik opretholder en binær opposition mellem det indre og det ydre, og den privilegerer ydre synlighed over individets egne erfaringer og formuleringer.<sup>11</sup>

Johnsen & Nielsen lader endelig også betragteren selv erfare den daglige overvågning i en serie installationer i byrummet. I nogle ellers mørke og skumle passager opsatte kunstnerne for nogle år siden forskellige former for lys samt overvågningskameraer og monitorer, som lod den forbipasserende se sig selv (filmet bagfra) i uventede vinkler af 'filmisk' karakter. Betragteren bliver altså inkluderet i værket via en overvågningsoptagelse, som kan generere en følelse af paranoia, men det bliver også helt enkelt en manifestation af, at kameraet sjældent bare er en 'flue på væggen': Så snart man kan se sig selv medieret i kamerateknikken, ændres forholdet til såvel omgivelserne som til ens egen krop. Installationerne leder tanken hen til Bruce Nauman, som internationalt var en af de første kunstnere til at inddrage og eksperimentere med overvågningskameraets teknikker i slutningen af 1960'erne. Byrumsinstallationerne benytter sig som flere af

---

<sup>11</sup> Rachel Hall: Of Ziploc Bags and Black Holes: The Aesthetics of Transparency in the War on Terror, in S. Magnet & K. Gates (red.): *The New Media of Surveillance*, 2009.

Naumans projekter af closed circuit-teknik, hvor billederne, som kameraet indfanger, vises simultant på monitoren. Når man går ind i installationen, er det nærliggende at undre sig over, hvem det er, som har opsat kameraet, og som har adgang til billederne. Værket bliver således også en kommentar til dominerende forestillinger om sikkerhed og overvågningsbehov, hvilket bestemt ikke er blevet mindre aktuelt siden den første installation i Esbjerg i 2004.

Igennem årene har Birgit Johnsen og Hanne Nielsen udvidet rammerne for hvad videokunst er og kan være, hvordan man kan arbejde som kunstner- (og kurator-)duo, samt hvordan køn kan adresseres og med hvilket kunstnerisk sprog. Deres dyrefabler, hverdagsakter, iscenesættelser med kønsrekvisitter, undersøgelser af kameraets krop og sprog samt modovervågning af øjet i det høje spiller alle op imod forskellige former for transparenstækning. Fra det semiotiske og mediespecifikke niveau til sociologiske og identitetspolitiske processer. Kunstnernes værker tager udgangspunkt i, at sproget, fotografiet og filmen aldrig er gennemsigtige, passive beskrivelser eller observationer, men derimod er ordene og teknikken selv betydningsskabende og påvirker det beskrevne og observerede. Ved at anvende det upassende som dekonstruerende strategi spørger Johnsen & Nielsen til de naturaliserede mekanismer, der skaber in- og eksklusioner baseret på forestillinger om bl.a. køn, klasse og nationalitet. Og frem for alt underminerer deres selvreflekterende videoværker Vestens dominerende idealer om gennemsigtighed, hvor der ikke levnes plads til tvivl, tvetydighed, mørke pletter og sort humor.

Louise Wolthers

Ph.d. i kunsthistorie. Forsker i fotografiets æstetik, historie og teori ved Hasselblad-stiftelsen, Göteborg, hvor hun bl.a. også arrangerer udstillinger på Hasselblad Center og seminarer på Göteborgs Universitet. Hun bidrager desuden ofte til tidsskrifter og bøger om fotografi, visuel kultur og samtidskunst.