



## Dagliglivsfotografier og verdensgjøring i Inuuteq Storchs *Porcelain Souls*

Hanne Hammer Stien

*Førsteamanuensis, Kunstakademiet, UiT Norges arktiske universitet*

Hanne Hammer Stien har en ph.d.-grad i kunstvitenskap (UiT, 2017). Hennes forskningsinteresser er fotografi og fototeori, museologi og kuratorisk praksis, samtidskunst og kunstteori, samt samisk og grønlandsk kunst. Bant hennes siste artikler er «Photographic Portraits as Dialogical Contact Zones: The Portrait Gallery in Sápmi – Becoming a Nation at The Arctic University Museum of Norway», i *Adjusting the Lens. Indigenous Activism, Colonial Legacies, and Photographic Heritage* (University of British Columbia Press, 2021) og «Exhibiting the Arctic: A humanities-based analysis of climate change exhibitions at the Polar Museum in Tromsø», i *Library and Information Studies for Arctic Social Sciences and Humanities* (Routledge, 2021).

[Hanne.hammer.stien@uit.no](mailto:Hanne.hammer.stien@uit.no)

### Sammendrag

Inuuteq Storchs fotobok *Porcelain Souls* (2018) baserer seg på hans foreldres dagliglivsfotografier fra Kalaallit Nunaat (Grønland) mellom slutten av 1960- og begynnelsen av 1980-tallet. Artikkelen beskriver motivene og montasjene i fotoboken og spør på bakgrunn av nymaterialistisk teori hvordan fotografiene skaper en grønlandsk verden innenfra. Videre argumenter artikkelen for at fotoboken på en særlig måte former en verden av forbindelser mellom mennesker, dyr, landskap og ting, samtidig som den skaper gjenkjennelseeffekt og følelsesmessige virkninger som påkaller en engasjert, refleksiv og empatisk betrakter. Ved å appellere til egenmobilisering og alliansebygging forbinder *Porcelain Souls* seg til de viktige selvstendigjøringsprosessene som for tiden foregår i Grønland.

Nøkkelord:

Inuuteq Storch, Kalaallit Nunaat, Grønland, dagliglivsfotografi, verdensgjøring, materialistisk fotografi

### English summary

Inuuteq Storch's photobook *Porcelain Souls* (2018) is based on his parents' vernacular photographs from Kalaallit Nunaat (Greenland) recorded in a period between the late 1960s and early 1980s. This article describes the book's motifs and montages and asks based on new materialist theories how these photographs create a Greenlandic world from within. Further, the author argues that the photobook in its special way creates a world of entanglements between people, animals, landscapes, and things, and creates recognition and emotional effects that call for a committed, reflective, and empathetic viewer. Henceforth, *Porcelain Souls* intervenes in the important independence processes that are currently taking place in Greenland by creating empowerment and build new alliances.

Keywords:

Inuuteq Storch, Kalaallit Nunaat, Greenland, vernacular photography, worlding, materialist photography

Jeg sitter i Nuuk i mai 2021 og blar gjennom fotoboken *Porcelain Souls* (2018). Det matte papiret gir fotografiene i boken et taktilt uttrykk. Dette er den første fotoboken til Inuuteq Storch (f. 1989).<sup>1</sup> Den er i et horisontalt, albumlignende format og baserer seg på hans foreldres private fotografier fra dagliglivet, tatt i en periode mellom slutten av 1960- og begynnelsen av 1980-tallet.<sup>2</sup> Fotografiene er valgt ut fra et langt større materiale, digitalisert og fargekorrigert. Mange av dem er tatt i Sisimiut, den nest største byen i Kalaallit Nunaat

(Grønland) og boken skriver seg inn i Inuuteqs overordnede prosjekt, som handler om å presentere Grønlandsk historie fra et grønlandsk perspektiv.<sup>3</sup> Det er første gang jeg er i Grønland, og boken var med i kofferten. Jeg ble kjent med Inuuteqs kunstnerskap da jeg hadde en digital samtale med han på tvers av tidssoner mellom Tromsø og Sisimiut, under Arctic Art Book Fair rett før jul i 2020.<sup>4</sup> Siden har vi opprettholdt kontakt og gjennom hans arbeidet ble jeg presentert for Grønland før jeg selv reiste hit.

Kanskje kommer gjenkjennelseeffekten jeg kjenner når jeg ser på fotografiene i boken – og erfaringen jeg har av å føle meg hjemme i Nuuk – av at jeg kommer fra en mindre by i Finnmark, preget av lignende landskap, klima, geografi og arkitektur. Samtidig er denne verdenen en helt annen. Den dominerende motivkretsen i fotoboken er bilder som viser mennesker, dyr og ting i ulike miljøer og situasjoner. Forskjellige innendørs- og utendørsmiljøer trer frem, i landskap og i byscener. Tidstypiske klær, frisyre, arkitektur og interiørdetaljer gjør at bildene kan minne om dagliglivsfotografier fra andre steder i verden i samme tidsperiode, det bidrar til at fotografiene fremkaller erindringer og minnebilder fra min egen barndom på 1970- og 1980-tallet. Den gjenkjennelige snapshotestetikken og bokens måte å blande motivene på gjør at den kan påminne om et familiealbum, til tross for at det mangler tekst som forankrer fotografiene til tid og sted, og som navngir menneskene og dyrene. Når formalestetiske forbindelser skapes ved hjelp av sammenstilling av fotografier i konsentrerte oppslag, enten basert på form- eller innholdsmessige elementer, gir boken parallelt resonans i kunsthistorisk collage- og montage-tenkning som har preget fotoboktradisjonen.<sup>5</sup>

En kort introduksjonstekst til boken, skrevet av den grønlandske performancekunstneren Jessie Kleemann, er plassert fremst sammen med to kjærlighetsbrev skrevet av Inuuteqs foreldre en gang på 1980-tallet.<sup>6</sup> Den begeistrede og håpefulle, men også utopiske tonen i brevene, fungerer sammen med Kleemanns beskrivelse av 1980-tallets Grønland som en historisk kontekst fotoboken kan ses opp mot.<sup>7</sup> Opprettelsen av Hjemmestyre i 1979, de følelsesmessige erfaringene av begeistring og håpefullhet som Kleemann opplevde fulgte i kjølvannet og som hun gjenkjenner i fotografiene, vektlegges her. Nedturene var heller ikke langt unna.

Tekstene setter opp viktige kontekster og er svært interessante i seg selv, men det er bildene som utgjør bokens hoveddel. Tekstpartiene og fotografiene griper ikke inn i hverandre, men presenteres hver for seg. Oppskaleringen av de opprinnelig dagligfotografiernes formater, slik at de i stor grad fyller boksidene, den rytmiske måten bildene presenteres i oppslag på – to og to, eller ett alene – og fraværet av forankrende tekst, gjør at det zoomes inn på fotografiernes motiver. Når jeg i denne artikkelen har valgt å gjøre en nærlesning av boken, er det derfor motivene jeg legger vekt på. Med bakgrunn i Inuuteqs egen motivasjon om å skape en grønlandsk historie sett innenifra, tar jeg i bruk nymaterialistisk teori og spør hvilken verden det er disse motivene presenterer. Hva skjer når motiver settes i sirkulasjon, og når det personlige gjennom boken gjøres offentlig? Hvordan forbinder *Porcelain Souls* seg til de viktige selvstendigjøringsprosessene som for tiden foregår i Grønland?

## Porselenssjeler

Det er særlig to sider fremst i boken jeg først fester meg ved. På høyre side av oppslaget vises en gutt i barneskolealder som sitter i baugen på en trebåt og myser drømmende ut over ripa. Gutten er kledd i dongeribukse og en blå- og hvitmønstret skjorte. Et solfylt, vindstille og steinete kystlandskap danner bakgrunnen i bildet, og ned mot havet kommer et belte av tang til syne. På motsatt side vises detaljer fra et hjemlig interiør. Flere porselensfigurer, isbjørner og det som kan se ut som traner, er plassert utover en mønstret løper i ulike blånyanser, rødt, oransje og hvitt. Det glinser i den glaserte overflaten til isbjørnfiguren som utgjør sentrum i komposisjonen. Isbjørnen gaper vidt og lener seg over en sel som ligger på rygg og ser skrekkslagen ut. Et søk på nett bekrefter at isbjørnfiguren er produsert av Royal Copenhagen.<sup>8</sup>



III. 1 Inuuteq Storch: *Porcelain Souls*, 2018. Foto: Hanne Hammer Stien © Inuuteq Storch.

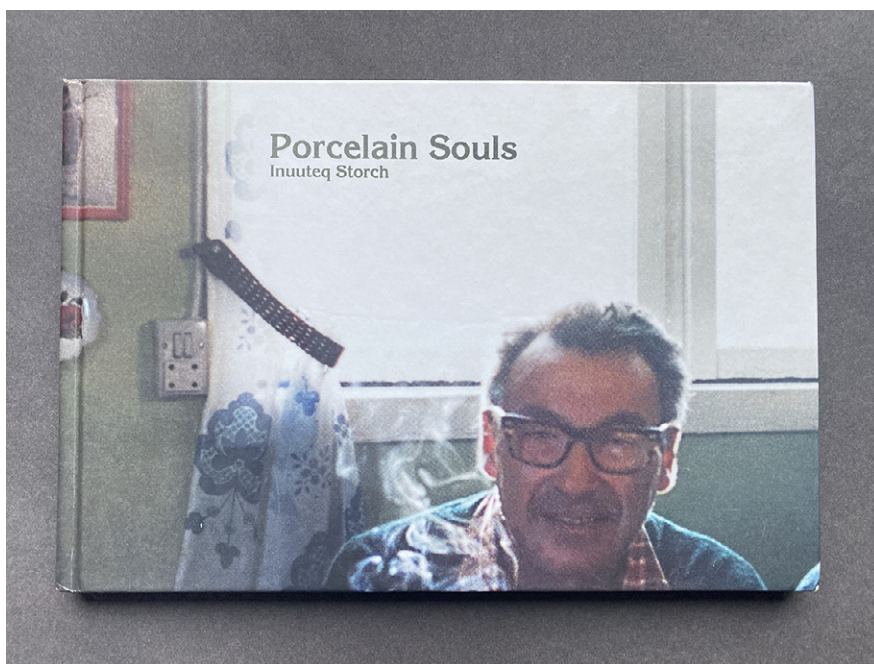
Basert på vanen med å forstå fotografi som representasjon, er det umiddelbart dette jeg søker etter når jeg første gang blar gjennom boken med tanke på å skrive en tekst om Inuuteqs bilder.<sup>9</sup> Ved å zoome inn på porselensfigurene forstår jeg at interiørbildet representerer en kolonial tilstedeværelse i dagliglivet og gjør forbindelsene til Danmark og dansk kolonihistorie eksplisitt. Porselensproduksjon og -distribusjon til selskaper som Royal Copenhagen kan ikke forstås uavhengig av denne kolonihistorien og handler både om utbytting av menneskelige ressurser og råvarer, ekspansjon av dansk kultur og utvikling av nye kulturelle praksiser.<sup>10</sup>

Når de sammenstilte motivene ses mot dette historiske bakteppet, kan de sies å representere to svært forskjellige natur- og landskapsforståelser. Det intime portrettet av gutten kan på den ene siden fungere som en representasjon for et gjestmildt og familiært landskap der mennesker og det menneskeskapte inngår. På den andre siden kan dramatikken i den avfotograferte isbjørnfiguren fungere som en representasjon for stereotypiske fremstillinger av Grønland og Arktis i europeisk kulturhistorie, der landskapet forstås som fremmed for mennesker, noe som må erobres og tas kontroll over. Det samsvarer med det litteraturviterne Anka Ryall, Johan Schimanski og Henning Howlid Wærp inspirert av Edward Said

kaller «arcticism», der en slik natur- og landskapsforståelse oppfattes å henge tett sammen med både imperialistiske og kolonialistiske diskurser og reelle maktstrukturer.<sup>11</sup>

Etter å ha bladd meg frem og tilbake i boken, opplever jeg likevel at jeg mister en viktig dimensjon ved *Porcelain Souls* dersom motivene alene forstås som representasjoner. Når bildene ses i forhold til hverandre og den parvise sammenstillingen av motivene vektlegges, underbygges slektskapet mellom det form- og innholdsmessige. I samspillet mellom disse to bildene gir mønstrene i guttens skjorte gjenklang i løperen på bordet. Sammen med de kalde blåtonene i motivene, taktiliteten i porselenet og det steinete landskapet, forsterket av det grove papiret i boken, veves bildet av gutten sammen med interiøret og skaper en drømmeaktig og poetisk scene. Forstått slik er ikke porselensfigurene og miljøet de er en del av, fremmed for gutten og landskapet han inngår i, men flettes eller filtres inn i samme verden i all sin kompleksitet og usymmetri.

Selv sier Inuuteq at tittelen på boken, *porselenssjeler*, kan knyttes til sammenstillingen mellom disse to fotografiene, uten at jeg får ham til å forklare dette ytterligere. Metaforen er kanskje opplagt; porselenet er et sterkt materiale som har svært gode formingsegenskaper, men kan også fort krakelere eller knuses. Knyttet til den danske kolonialiseringens gjennomgripende virkninger i Grønland, gis porselenet ytterligere meningslag. Sammen med et begrep om sjel veves de ulike forståelsene av porselen som materiale og kulturhistorie sammen i et uensartet billedlig uttrykk av det materielle og det-mer-enn-materielle, det som fysisk kan gripes og det som ikke kan det.<sup>12</sup> Også måten Inuuteq snakker om dagliglivsfotografiens skjørhet på og ytrer et behov for at både bildene og den verden de skaper gis omsorg og ivaretas, gir en større dimensjon til bokens tittel og tema.<sup>13</sup>



III. 2 Inuuteq Storch: *Porcelain Souls*, 2018. Foto: Hanne Hammer Stien © Inuuteq Storch.

### Fotografi som verdensgjøring

Selv er Inuuteq altså opptatt av at boken og hans overordnede kunstneriske prosjekt har et innenifra-perspektiv. «På et tidspunkt i mit liv slog det mig, at historien om os – og derved også historien om mig selv – mere eller mindre er skrevet af folk, som har været på besøg», slik

han uttrykker det.<sup>14</sup> «Mit arbejde fortæller en moderne grønlandshistorie fra 'vores' perspektiv.» Inuuteq viser her til historieskriving og fortelling mer generelt, men han er også opptatt av fotografi spesielt, som har blitt og blir benyttet av folk utenfra for å beskrive, kartlegge, identifisere, definere og kolonialisere Grønland og grønlandere, enten det er snakk om vitenskapsfolk, kolonibestyrelsens byråkrater eller kunstnere.<sup>15</sup> Gjennom 1800- og store deler av 1900-tallet var fotografi også en av hovedkildene for overhodet å få kunnskap om landet for mennesker utenfra.<sup>16</sup> Det gjør det maktpåliggende å gripe til fotografi når man som Inuuteq ønsker å skape nye bilder fra et grønlandsk perspektiv og slik forme verden i sitt eget bilde.

En klangbunn i Inuuteqs kunstnerskap er blikket utenfra, men i stedet for å gjen-isce-nesette eller re-aktivere bilder som har et utenfra-perspektiv, re-aktiverer han i *Porcelain Souls* familiære dagliglivsfotografier. Kunsthistorikerne Karen Cross og Julia Peck beskriver hvordan det som på engelsk benevnes som *vernacular photography*, det jeg her kaller *dagliglivsfotografi*, har vært viktig for kunstnere som er opptatt av marginaliserte historier: «As forms of personal history, they [dagliglivsfotografiene] offer a way of testifying to the voices previously marginalized in history and have become important archives of cultural knowledge».<sup>17</sup> Feministisk motiverte kunstnere har for eksempel vist hvordan familiefotografier reproducerer heteronormative og stereotypiske ideer om hva en familie er og pekt på hvordan det politiske kommer til uttrykk i det personlige.

En bred kritikk av relasjonen mellom fotografi og institusjonelle arkiver ble formulert på 1980-tallet og tok utgangspunkt i Michael Foucaults kobling mellom det visuelle feltet og kontrollen av den sosiale kroppen.<sup>18</sup> Gjennom å utforske fotografiets rolle i sosiale og institusjonelle settinger, argumenterte teoretikere inspirert av Foucault for at mekanismer knyttet til fotografi og arkiv sammen har bidratt til å støtte opp om positivistiske og vitenskapelige diskurser som dominerte på 1800-tallet i Europa.<sup>19</sup> Arkiver ble også tidligere benyttet av kunstnere til å informere, strukturere og skape kunst, men i kjølvannet av denne kritikken skjedde det en «arkivvending», eller det kunsthistoriker Hal Foster har kalt en «arkivimpuls».<sup>20</sup> I senere tid har denne vendingen tatt mange ulike retninger.

Også grønlandske kunstnere og kunstnere som tematiserer Grønland og Grønlands kolonihistorie arbeider med arkiv som materiale og tematikk. I flere artikler om fotobøker med grønlandsk tematikk har kunsthistoriker Mette Sandbye for eksempel vist hvordan den dansk-grønlandske kunstneren Pia Arke (1958–2007) i *Scorebysundshistorier* (2010), gjennom å forhandle med de historiske, koloniale arkivene, bygger opp et nytt arkiv som forteller en marginalisert historie om tvangsflytting og nasjonalisme.<sup>21</sup> Mot-arkiver, mot-narrativer og mot-minner er begreper som her brukes for å beskrive hvordan kunsten skaper alternativer til etablerte historiefremstillinger.

*Porcelain Souls*, så vel som flere av Inuuteqs nyere prosjekter, kan ses i sammenheng med arkivkunst-tendensen.<sup>22</sup> I denne artikkelen har jeg likevel valgt å legge vekt på bruken av dagliglivsfotografi for å få frem hvordan prosjektet – i stedet for å forhandle med den autoritative historiens monumentale form og arbeide med *representasjon* som kunstnerisk metode – insisterer på å *presentere* det som *er*, det antropolog Elizabeth Edwards kaller «the 'thereness of the world'».<sup>23</sup>

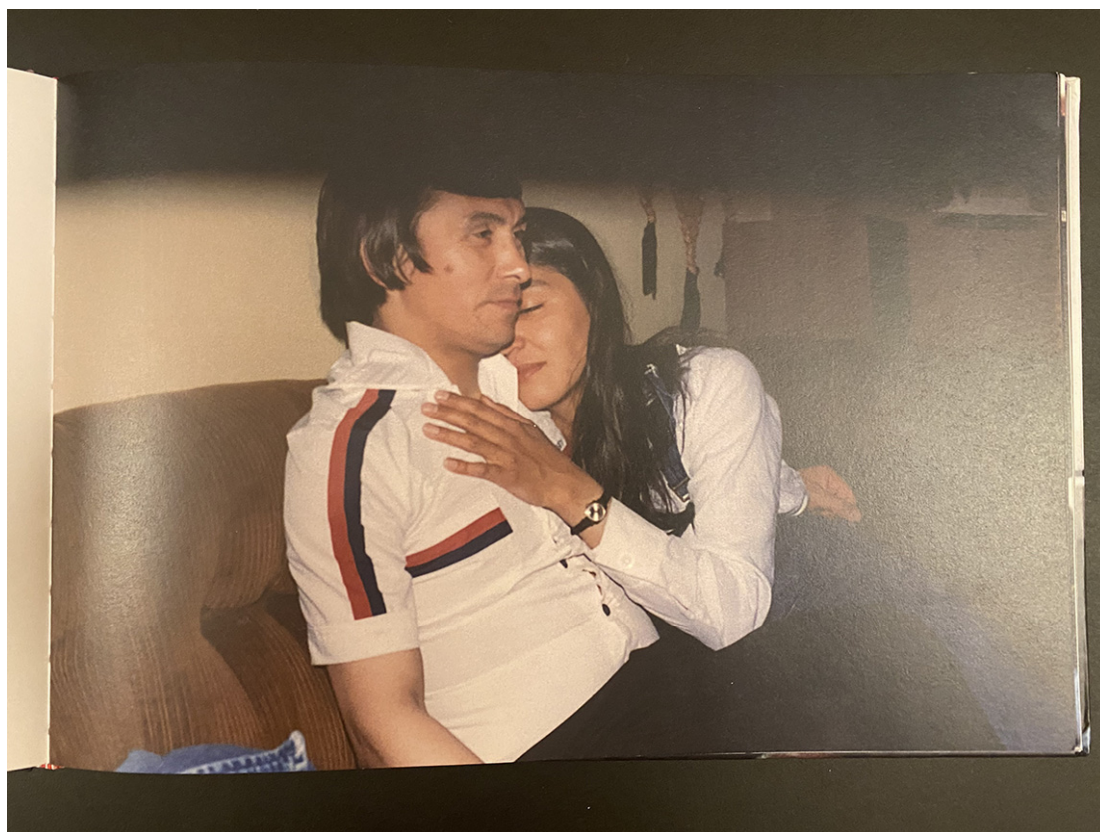
Familiealbumet er et sted der verden ordnes og gis symbolsk mening ved hjelp av dagliglivsfotografi, argumenterer Sandbye et annet sted.<sup>24</sup> Selv om hun ikke anvender *worlding*, eller verdensgjøring, har jeg latt meg inspirere av hennes bruk av verden som begrep. Slik jeg bruker verdensgjøring og «verden» i artikkelen kan det ses i sammenheng med nymaterialistisk teori.<sup>25</sup> Det materielle og tegnmessige blandes i denne tenkningen for å unngå et teoretisk skille mellom menneske og miljø som for eksempel har preget strukturalistisk teori, og, som det argumenteres, gjør oss blind for at mennesket inngår i og er en del av en materiell verden.

Forstått performativt er verdensgjøring noe som gjøres når «[...] a particular 'world' emerges for the individual through their engagement with a number of interrelated phenomena».<sup>26</sup>

### En relasjonell og bebodd verden

På forsiden av *Porcelain Souls* presenteres utsnittet av et fotografi av et eldre par tatt i det som ser ut som deres egen stue (ill. 2). Den grovkornede strukturen i bildet, tvunget frem blant annet av lyset fra et vindu bak paret, kommer tydelig til syne på bokens omslag og gjør at røyken fra sigaretten mannen holder i hånda er til å ta på og føle. Slik fremvises materialiteten både til den analoge teknologien som ligger til grunn for dagliglivsfotografiene i boken og til dagliglivet som her presenteres.

Også andre motiver i *Porcelain Souls* er preget av motlys, noen av bildene er helt eller delvis uskarpe, og utsnittene gir flere av dem en fragmentert karakter. I tillegg bærer en del av bildene spor av den fotografiske prosessen, mørke eller helt sorte flekker som skyldes utilsiktede hendelser som enten har skjedd i opptaks- eller kopieringsprosessen, og som har gjort at lyset ikke har avtegnet detaljer på negativet eller fotopapiret.



III. 3 Inuuteq Storch: *Porcelain Souls*, 2018. Foto: Hanne Hammer Stien © Inuuteq Storch.

Dette er særtrekk som også kjennetegner snapshotestetikken, slik det ble tatt opp i fotokunsten i siste del av 1900-tallet. Begrepet ble først tatt i bruk for å vise til kjennetegn på amatør fotografi, der fotografen gjerne agerer i øyeblikket og så å si «skyter fra hoften». I *Porcelain Souls* skaper den bevisste bruken av snapshotestetikk en tvetydighet. På den ene siden plasserer den boken i en nyere fotonhistorisk tradisjon.<sup>27</sup> På den andre siden viser den til at fotografiene har en personlig, umiddelbar og fragmentert karakter.



III. 4 Inuuteq Storch: *Porcelain Souls*, 2018. Foto: Hanne Hammer Stien © Inuuteq Storch.



III. 5 Inuuteq Storch: *Porcelain Souls*, 2018. Foto: Hanne Hammer Stien © Inuuteq Storch.

Blikket beveger seg fra det ene bildet til det andre når jeg blar gjennom boken. Tre personer har stilt seg opp foran et isflak som ligger og dupper i havoverflaten en godværsdag.

De har ikke på seg yttertøy, så jeg antar at det må være varmt i luften. En hundevalp sitter i gresset og speider, kanskje etter småkryp som beveger seg nede på bakken. På det som ser ut som et kontor eller et arbeidsværelse sitter en kvinne og leser. Bak henne henger det et kart over Grønland og på den andre siden en plakate som viser en etnografisk tegning av to grønlandere. En undulat kikker nysgjerrig på meg fra sitt utkikkspunkt på noe som likner et møbel. I en vinduskarm har en mann satt seg. Han drikker melk rett fra kartongen og har på seg en grønn joggedress og fotballsko. Enten har han nettopp kommet hjem fra fotballtrening eller han er på vei dit. Polarreven med sitt åpne blikk går nesten i ett med bakken som er dekket av et tynt snølag.



III. 6 Inuuteq Storch: *Porcelain Souls*, 2018. Foto: Inuuteq Storch © Inuuteq Storch.



Slik kan jeg fortsette. Mennesker og dyr i forskjellige innendørs- og utendørsmiljøer presenteres om hverandre. Med kun ett bilde på hver side, og innimellom blanke sider som pause, skaper boken en rytme som gir betrakterne rom til å dvele ved alle detaljene i bildene. Innimellom dukker det opp enkelte skildringer som viser utsnitt av interiører og naturkulturlandskap, som det litt usentrerte motivet av et middagsbord med en stor blomsteropp-sats i sollys, havnemotivet fra en by med båter frosset inn i isen eller vinterlandskapet med fotspor og en veltet sykkel.

Montasjen skaper noe nytt gjennom å sidestille elementer, argumenterer regissør og filmteoretiker Sergei Eisenstein i et klassisk essay der han snakker om filmatiske grep, som siden er brukt for å forklare fotobokens egenart.<sup>28</sup> Det han kaller «a third something» binder sammen alle detaljene til et hele – til noe som er større enn de enkelte elementene.<sup>29</sup> Fotoboken som genre kan i forlengelsen av montasjen forstås som et nettverk med mange ulike muligheter for forbindelsespunkter og sammenstillinger. Dette kan eksemplifiseres ved at man kan slå opp midt i boken og bla bakover, eller begynne bakfra og bla fremover. Bildene kan på denne måten forbindes på nye og ikke-lineære måter for hver gang, og kunsthistoriker Heidi Bale Amundsen mener det gjør at betrakteren inviteres til å stadig vende tilbake for å gjøre nye og dynamiske gjenlesninger.<sup>30</sup>

Sett i lys av montasje-begrepet og en dynamisk lesning av fotoboken, er landskapet i den verden som trer frem i og mellom motivene i *Porcelain Souls* innfiltrert av det bebodde og menneskeskapte. Til sammen utgjør dyr, mennesker, landskap og ting her et miljø der melkekartonger, kropper, snø, røyk, pappesker, vann, blomstrede stoffer, porselensfigurer, hår og is hører hjemme ved siden av hverandre. Sammenstillingen av bilder, der gester eller materielle og formalestetiske kvaliteter i motivene siterer hverandre og vever dem sammen, gir oppmerksomhet til dette samspillet eller sammenfiltringen – som montasjen av mønstrede stoffer i de to fotografiene jeg innledet artikkelen med.



III. 7 Inuuteq Storch: *Porcelain Souls*, 2018. Foto: Hanne Hammer Stien © Inuuteq Storch.

En liknende sammenstilling peker på kroppene og gestene til de som er fotografert. På en side vises en person som ligger på ryggen i et snødekt kulturnaturlandskap og kikker opp mot himmelen, og på motstående side et bilde av en person som har tippet hodet bakover og med lukkede øyne vender ansiktet opp i luften.

En tredje montasje vender oppmerksomheten mot håret til de som er fotografert, når hodet og hårskillen som danner sentrum av det ene motivet så å si peker på den ekstravagante frisyren til personen som er portrettert i det andre bildet, lik prinsesse Dianas frisyre fra samme periode.



III. 8 Inuuteq Storch: *Porcelain Souls*, 2018. Foto: Hanne Hammer Stien © Inuuteq Storch.

I *Staying with the Trouble* (2016) tar Donna J. Haraway i bruk begrepet *sympoiesis* – som på engelsk kan oversettes til *staying with* – for å gjøre et poeng av at ingenting gjør seg selv, men er avhengig av andre ting.<sup>31</sup> Selv om Haraway først og fremst sikter til levende organismers avhengighet, i det hun blant annet karakteriserer som en økologisk assemblage, fungerer Haraways metafor bra for å beskrive de menneske-verden-relasjonene som *Porcelain Souls* demonstrerer med sin sammenstilling av kropp og materialiteter i en form for relasjonsestetikk. Det er samtidig viktig å poengtere at *sympoiesis* slik Haraway beskriver det, ikke sikter til noe som nødvendigvis er gjensidig formålstjenlig. Økologien betegnes i stedet av ulike relasjoner og varierende grad av åpenhet overfor tilknytninger og sammenstillinger. Det er på samme måte med de menneske-verden-relasjonene som *Porcelain Souls* synliggjør, der både mennesker og mer-enn-mennesker fremstår i en relasjon til hverandre, uten at det betyr at disse relasjonene er basert på jamlighet.

Også perspektivene boken legger til rette for er komplekse. I mange av bildene i boken zoomes det tett på gjenstander, kropp og miljøer, samtidig som landskap vises fra et luft og på avstand, slik som i bildet av en fjellformasjon badet i lys og skygge.



III. 9 Inuuteq Storch: *Porcelain Souls*, 2018. Foto: Hanne Hammer Stien © Inuuteq Storch.

Dette dynamiske perspektivet muliggjør nærhet parallelt med avstand, subjektivering parallelt med objektivering og menneskelig tilstedeværelse parallelt med landskapsscener. Prosjektet motsier slik en todelt verdensgjøring der tingene holdes fra hverandre.

### Følelsmessig gjenkjenning

I tillegg til at dagliglivsfotografiene slik de er sammenstilt i *Porcelain Souls* skaper en verden der forbindelsene og sammenfiltringen vektlegges, som mellom mennesker og landskap, vil jeg argumentere for at det finnes en følelsmessig nerve i dagliglivsfotografiene som er betydningsfull for hvordan prosjektet kan forstås. Det følelsmessige tematiseres også av Klemann, når hun i introduksjonsteksten til boken skriver om opprettelsen av Hjemmestyre i 1979, perioden fotografiene ble til i. Hjemmestyre betydde at mer makt og ansvar ble overført fra danske til grønlandske, politiske myndigheter, men det ga hverken grønlenderne full selvstendighet eller befrielse fra de koloniale strukturene som samfunnet var preget av: «Det var en tid fylt med håb, og en begejstring for at høre til. En begejstring for at skape, og tage nye muligheder til sig i et politisk landskab præget af op- og nedture. Man kan sige vi oplevede mange ting, som vi tog personligt offentligt.»<sup>32</sup> Flere av bildene presenterer situasjoner og hendelser som har oppstått, og stemninger som i øyeblikket har utløst et spekter av følelser, ikke ensidig positive.

Noen ganger har de som blir fotografert, stilt seg opp eller oppdaget kameraet og fotografen, og mer eller mindre intime ansiktsuttrykk og gester hos de portretterte speiler dette nærværet. Andre ganger virker den som er fotografert helt oppslukt i sin egen verden, som i bildet av en mann som ligger på rygg på et bord dekket av en rød og hvittruet duk. Han

skjærer en grimase som jeg umiddelbart gjenkjenner som fysisk smerte, dyp sorg eller fortvilelse.



III. 10 Inuuteq Storch: *Porcelain Souls*, 2018. Foto: Inuuteq Storch © Inuuteq Storch.

Et annet bilde viser en jente som ser rett på betrakteren. Fotografen er tett på, og ansiktet fyller hele billedflaten. Munnen hennes er halvåpen, og de blanke øynene gjør at det ser ut som om hun er i ferd med å bryte ut i stille gråt. Andre fotografier uttrykker følelser av glede og tilfredshet, som i bildet der en gjeng festglade mennesker stikker hodene sammen og titter nysgjerrig på fotografen, eller fotografiet som viser et par som sitter tett sammen i en sofa, oppslukt i all sin sammenfiltring.

Ut over at det følelsesmessige som kommer til uttrykk i disse bildene må ses i lys av den historiske situasjonen som Kleemanns tekst viser til, aktualiser det også forholdet mellom det generelle og det individuelle, et tema som har blitt diskutert av flere fotoforskere som er opptatt av dagliglivsfotografi og fotoalbum. Sandbye snakker for eksempel om at familiefotografier og familiealbum fungerer som lokale arkiver som forhandler med globale sirkulasjonsformer.<sup>33</sup> Hun eksemplifiserer dette ved at vi kjenner igjen måltidet som en situasjon, men vi kjenner ikke igjen maten som serveres. Vi kjenner igjen de tidstypiske klærne og frisyrene, men vi kjenner ikke igjen menneskene og de spesifikke stedene.

Gjenkjennelseeffekten *Porcelain Souls* skaper får en særlig betydning når prosjektet betraktes av utenforstående som har vokst opp i en europeisk og nordisk kontekst, sånn som meg. Gjenkjennelsen gjør den utenforstående oppmerksom på sin egen kulturelle forutinntatthet. Det handler på den ene siden om at utenifra-blikkene på Grønland og grønlendere gjennom fotografi har vært preget av en romantisk landskapstradisjon som forherliger ideer om uberørt, vill og sublim natur. På den andre siden har en etnografisk portrett-tradisjon vært virksom.<sup>34</sup> Denne tradisjonen knytter seg blant annet til ideer om rase og skaper distanse i tid og rom, det som kalles etnografisk presens, ved å presentere de som portretteres som generelle typer uten å navngi dem eller angi når og hvor fotografiene er tatt.<sup>35</sup> For at

dette skulle fungere, ble ofte bakgrunnen for portrettene, miljøene de portretterte inngikk i, nøytraliserte – for eksempel ved at lerreter ble hengt opp, eller at klær, gjenstander og infrastruktur som ikke passet inn ble fjernet før fotograferingen fant sted.

I sin refleksjon omkring forholdet mellom det generelle og det individuelle i fotoalbumet trekker kunsthistoriker og fotograf Christine Hansen også inn en ide om *verden*:

Bildene i fotoalbumet skapes ved å sette søkelys på enkeltsituasjoner, og dermed holdes store deler av det levde livet borte. For dem som betrakter albumet i en intimsfære, er resten av verdens implisitte tilstedeværelse en helt essensiell del av det å betrakte slike bilder. For en som ikke kjenner albumet, vil det ikke være vanskelig å forestille seg at bildene er fragmenter av en verden som er større. Men det vil være langt vanskeligere å forestille seg det konkrete innholdet til denne.<sup>36</sup>

Selv om betrakteren ikke har tilgang til «det levde livet», den større verden som fotografiene er innfiltrert i, om Hansens resonnement følges, er de følelsesmessige virkningene som fotografiene aktiverer uavhengig av en slik individuell gjenkjennelse. Heri ligger det ikke bare et potensial for gjenkjennelse, men også en mulighet for identifikasjon.

Ideer om fotografiers sosio-relasjonelle side blir av flere fototeoretikere brukt for å argumentere for en betrakterposisjon som er aktiv, engasjert, refleksiv og empatisk.<sup>37</sup> Denne argumentasjonen utfordrer et syn som har dominert fototeorien i siste halvdel av 1900-tallet, der distanse og objektivering forstås innlemmet i fotografiets ideelle betrakterposisjon.<sup>38</sup> Tid, og betrakterens mulighet for å vende tilbake til fotografiske bilder, nevnes som utslagsgivende for å skape refleksjon og engasjement. Når *Porcelain Souls* kan holdes i hånden, blas i og boksiden strykes på, medvirker det til at betrakteren kan engasjere seg aktivt. Bokens vektlegging av de motiviske montasjene legger til rette for gjenlesninger som ikke følger et gitt mønster. Sammen med de følelsesmessige virkningene og gjenkjennelseeffekten *Porcelain Souls* skaper, gjør dette at boken kaller på en engasjert, refleksiv og empatisk betrakter.

## Fotografi som sammenfiltrering

Ideen om en engasjert betrakter må ses i sammenheng med tanker om distribuert, eller post-humanistisk fotografi. Det vil på den ene siden si forståelser som forestiller seg hva fotografiet er og kan gjøre etter at mennesket har sluttet å eksistere.<sup>39</sup> På den andre siden desentreres fotografen og det menneskelige aspektet ved fotografi ved at en argumenterer for at en rekke aktører og agenser, herunder forskjellige teknologier, virker sammen i en utstrakt sosio-relasjonell, fotografisk hendelse. *Porcelain Souls* egner seg nettopp til å diskutere denne tenkningen, fordi det sosio-relasjonelle vektlegges så sterkt. Ved å desentrere fotografen og føre oppmerksomheten over på fotografi som en uavsluttet begivenhet som strekker seg ut i tid og rom, gir boken oss et radikalt bud på hva fotografi kan være. En teori om materialistisk fotografi, slik den er formulert av Lee Mackinnon, kommer til nytte for å utdype hva jeg legger i dette.

I sin tenkning beveger Mackinnon oppmerksomheten vekk fra en ide om en autonom fotograf og et endelig og avsluttet, fotografisk bilde. For Mackinnon handler det om å «... reconsider the act of photography in the particularity of its material event», og å tenke forbi etablerte subjekt-objekt-posisjoner som lenge har vært definerende for kritisk fototeori.<sup>40</sup> Mackinnons forståelse bygger i stedet på ideer om at fotografi henholdsvis oppfattes som en hendelse, noe som folder seg ut temporært og romlig, som en utvidet form for materialitet.<sup>41</sup> I tillegg trekker hun på en definisjon av materie der det heller enn å defineres som egenska-

per ved tingene, forstås relasjonelt, dynamisk og skiftende.<sup>42</sup> Konsekvensen av en slik definisjon er at agens hverken kan tilskrives mennesker eller noe mer-enn-menneskelig, men må forstås som en rekke muligheter som oppstår i sammenfiltrede og usymmetriske konfigurasjoner.

Det radikale i en teori om materielt fotografi er, slik jeg ser det, at den motsier ideen om at fotografen i større grad har makt over eller eierskap til bildet enn den som er fotografert eller den fotografiske teknologien som er involvert. Det handler om en form for redistribusjon. Dagliglivsfotografiene i *Porcelain Souls* flyter mellom ulike kontekster – fra fysiske forflytninger ved hjelp av kjærlighetsbrev, til digitalisering og materialisering i bokform – samtidig som de viser frem den fordelte agensen ved å synliggjøre både den fotografiske prosessen og aktørene som inngår i den fotografiske hendelsen. Slik innrømmes også aktørene et felles eierskap til den verden som trer frem i bildene, og gir et bud på hva en moderne grønlandshistorie kan være, sett fra et innenfraperspektiv.

\* \* \*

Bakerst i boken har Inuuteq skrevet en dedikasjon til foreldrene som kan minne om deres egne kjærlighetserklæringer til hverandre. Den presenteres sammen med portretter av Agathe og Jan Storch. Han skriver: «Thank you so much for everything, without you, I would have never been able to dream.»

Dedikasjonens insistering på det personlige og gjentagelsen av drømmemotivet, knytter sammen dagliglivsfotografiene med kjærlighetsbrevene og Kleemanns tekst. Slik kobles også generasjonene sammen, og det personlige gjøres politisk når selvstendighetsprosessene bildene ses i sammenheng med kan forstås som en motivasjon for, eller et opprop til unge grønlandere om å fortsette å med selvstendighetsdrømmer. Ut over egenkraftmobiliseringen *Porcelain Souls* påkaller, muliggjør den gjennom sin engasjerende betrakterposisjon til å bygge nye allianser med verden utenfor i forbindelse med de viktige avkoloniseringsprosessene som for tiden foregår i Grønland.

## Noter

- 1 Inuuteq Storch, *Porcelain Souls* (København: Konnotation, 2018). Den signerte boken er utgitt i 500 eksemplarer.
- 2 Til sammen er 65 fotografier gjengitt i boken.
- 3 Min deltagelse i forskningsprosjektet Urban Transformation in a Warming Arctic (UrbTrans) har bidratt til at jeg ble oppmerksom på Inuuteqs kunstnerskap. Leder av prosjektet, Tone Huse, fortjener en stor takk fordi hun raust har inkludert meg i prosjektet og tatt meg med på feltarbeid i Nuuk.
- 4 Inuuteq Storch er født i Sisimiut, på Vest-Grønland. Han er utdannet på Fatamorgana i København 2010–2011, og mellom 2015 og 2016 var han på et års opphold på International Center of Photography i New York. Jeg er dypt takknemlig for de mange samtalene jeg har hatt med Inuuteq i forbindelse med artikkelen. Han insisterer på at jeg bruker fornavnet hans i teksten.
- 5 For mer om collage og montasje, se David Evans, «Cut and Paste», *History of Photography* 43, nr. 2 (2019): 156–168, <https://doi.org/10.1080/03087298.2019.1695408>; Patrizia Di Bello og Shamoan Zamir, «Introduction», i *The Photo Book. From Talbot to Ruscha and Beyond*, red. Patrizia Di Bello, Colette Wilson og Shamoan Zamir (2012; London: Routledge, 2020), 1–16.

- 6 For mer om Jessie Kleemann, se David Winfield Norman, «En luktende diskurs. Jessie Kleemann og grønlandsk kunsthistorie mellom spekk og terpentinn», *Kunst og Kultur* 101, nr. 3 (2018): 149–165, <https://doi.org/10.18261/issn.1504-3029-2018-03-03>.
- 7 Moren, Agathe Storch, skriver for eksempel: «I find it amazing that we always have something to do, if we could decide the length of the day, I think days should be endless.»
- 8 Designeren er maleren og keramikeren Knud Kyhn (1880–1969), som i flere omganger jobbet for det danske selskapet. Han jobbet også for Herman A. Kähler og Bing & Grøndahl.
- 9 For en kritikk av det representative paradigmat, se Elizabeth Edwards, «Photographic Studies and Indigenous Photographies. Some Thoughts on Categories, Assumptions, and Theories», i *Adjusting the Lens. Indigenous Activism, Colonial Legacies, and Photographic Heritage*, red. Sigrid Lien og Hilde Wallem Nielssen (Vancouver: UBC Press 2021), 275.
- 10 Jessica Priebe, «Colonial Trash to Island Treasure: The Chaney of St. Croix», *British Art Studies*, nr. 21 (2021), <https://doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-21/jpriebe/000>.
- 11 Anka Ryall, Johan Schimanski og Henning Howlid Wærp, red., *Arctic Discourses* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2010), x.
- 12 Det finnes en rekke begreper som kan knyttes til et begrep om sjel i tradisjonell inuittisk religion og kosmologi. Det som er felles, er at begrepene viser til at både dyr, planter, steder, ting, mennesker og dyr har en form for livskraft, ånd eller sjel. Birgitte Sonne, *Worldviews of the Greenlanders. An Inuit Arctic Perspective* (Fairbanks: University of Alaska Press, 2017), 198–202.
- 13 Louise Wolthers, «Listening to traces», i *Displaced*, Tina Enghoff og David Samuel Naeman Josef Kristoffersen (Kivik: Ilisimatusarfik/Dogwalk Books 2021), 20.
- 14 Nuuk kunstmuseum, «Inuunitta nalaani/I vores levetid», utstillingsavis (Nuuk: Nuuk Kunstmuseum, 2019).
- 15 Se for eksempel Birna Kleivan, «Det eksotiske nord», i *Dansk Fotografihistorie*, red. Mette Sandbye (København: Gyldendal, 2004).
- 16 Mette Sandbye, «Negotiating Postcolonial Identity: Photography as Archive, Collaborative Aesthetics, and Storytelling in Contemporary Greenland», i *Adjusting the Lens*, 235.
- 17 Karen Cross og Julia Peck, «Editorial: Special Issue on Photography, Archive and Memory», *Photographies* 3, nr. 2 (2010), 129, <https://doi.org/10.1080/17540763.2010.499631>.
- 18 Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge* (New York: Pantheon Books, 1972).
- 19 Cross og Peck, «Editorial», 127–128; Allan Sekula, «The Body and the Archive», *October* 39 (1986); John Tagg, *The Burden of Representation* (London: Macmillan 1988).
- 20 Sara Callahan, *Art + Archive. Understanding the archival turn in contemporary art* (Manchester University Press: Manchester, 2022); Ernst van Alphen, *Staging the Archive. Art and Photography on the Age of New Media* (Reaction Books, 2015), 18, 21; Hal Foster, «An Archival Impulse», *October* 110 (Autumn 2004), 3–22, <https://doi.org/10.1162/0162287042379847>.
- 21 Sandbye, «Negotiating Postcolonial Identity», 248; idem., «Blasting the Language of Colonialism. Three Contemporary Photo-Books on Greenland», *KULT. Postkolonial temaserie* 14 (2016).
- 22 I Inuuteqs siste bok presenterer han portretter av dansker i Nuuk, tatt av den grønlandske fotografen John Peter Christian Møller (1867–1935), hentet fra John Møller-samlingen til Nunatta Katersugaasivia Allagaateqarfialu/Grønlands Nationalmuseum og Arkiv. Inuuteq Storch, *Mirrored. John Møller* (København: Roulette Russe 2021). For mer om Møller, se Ingeborg Høvik, «Reproducing the Indigenous: John Møller's studio portraits of Greenlanders in context», *Acta Borealia* 33, nr. 2 (2016), <https://doi.org/10.1080/08003831.2016.1238175>.
- 23 Edwards, «Photographic Studies and Indigenous Photographies», 276.
- 24 Mette Sandbye, «Looking at the family photo album: a resumed theoretical discussion of why and how», *Journal of Aesthetics & Culture* 6, nr. 1 (2014): 11, <https://doi.org/10.3402/jac.v6.25419>.
- 25 Helen Palmer og Vicky Hunter, «Worlding», *New Materialism*, 16. mars 2018, <https://newmaterialism.eu/almanac/w/worlding.html>.
- 26 Palmer og Hunter, «Worlding».
- 27 Se for eksempel Mette Sandbye, *Kedelige billeder. Fotografiets snapshotestetik* (København: Ravens sorte bibliotek, 2007), 18–23 og 231–234.
- 28 Sergei Eisenstein, «Word and Image», i *The Film Sense* (1939; London: Faber and Faber 1968), 3–10.
- 29 Eisenstein, «Word and Image», 10.
- 30 Heidi Bale Amundsen, «Perceiving structural unity in photobooks: principles of rereading and emergent patterns» (ph.d.-avhandling, Universitetet i Oslo, 2019).

- 31 Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene* (Durham og London: Duke University Press, 2016), 58–67.
- 32 Jessie Kleeman, «Udkast Siulequt /Forord – Porcelain Souls Inuuteq Storch (fotobog 2018)». I boken er forordet kun gjengitt på grønlandsk. Den danske versjonen har jeg fått låne av Inuuteq selv.
- 33 Sandbye, «Looking at the family photo album», 11.
- 34 Sandbye, «Negotiating Postcolonial Identity», 235; Ingeborg Høvik, «Negotiating meaning. John Møllers' Photographs in Early Twentieth-Century Scandinavian Literature», i *Adjusting the Lens*, 85.
- 35 Selv om etnografisk fotografi ikke er identisk med antropologisk fotografi, blir de komplekse fotografiske praksisene som inngår i disse store kategoriene ofte forenklet. Det gjør også jeg her for å få frem mitt poeng. Likefremt vil jeg gjøre oppmerksom på at Edwards i mange publikasjoner argumenterer mot en slik forenkling. Se for eksempel Edwards, «Photographic Studies and Indigenous Photographies» og idem., «Anthropology and Photography: A long history of knowledge and affect», *Photographies* 8, nr. 3 (2015), <https://doi.org/10.1080/17540763.2015.1103088>.
- 36 Hansens argumentasjon må forstås som en kritikk av Pierre Bourdieus oppfatning om familiefotografiers konvensjonalitet. Christine Hansen, «Fotografiets dagligtale», *Kunst og kultur* 104, nr. 1 (2021), 16, <https://doi.org/10.18261/issn.1504-3029-2021-01-02>; Pierre Bourdieu, *Photography. A Middle-Brow Art* (1965; Stanford: Stanford University Press 1990).
- 37 Se for eksempel Øystein Vågnes, «A day in history: Andrea Gjestvang's 22 July photographs», *Journal of European Studies* 47, nr. 4 (2017): 366–367, <https://doi.org/10.1177/0047244117733911>.
- 38 Se for eksempel Susan Sontag, *On Photography* (1973; New York: RossettaBooks LLC, 2005), 16.
- 39 Se for eksempel Joanna Zylińska, *Nonhuman Photography* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2017).
- 40 Lee Mackinnon, «Towards a Materialist Photography. The Body of Work», *Third Text* 30, nr. 3–4 (2016): 150, <https://doi.org/10.1080/09528822.2017.1290899>.
- 41 Ariella Azoulay, *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography* (London: Verso, 2015); Judith Butler, *Frames of War: When is Life Grievable?* (London: Verso, 2010).
- 42 Karen Barad, «Matters Feels, Converses, Desires, Yearns and Remembers: Interview with Karen Barad», i *New Materialism: Interviews and Cartographies*, red. Rick Dolphijn og Iris van der Turin (Ann Arbor: Open Humanities Press, 2012).