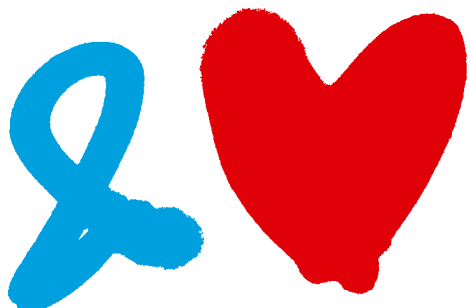




TRIO

HAB



JACOB
HOLDTS
AMERIKA

Poul Erik Tøjner **forord** 4

Erik Steffensen **where have all the flowers gone?** 7

Geoff Dyer **vagabonderen** 11

Sandra Ruffin **fra aktivisme til kunst** 17

fotografier våben, par, politi, Martha, fængsler, highways, døden, arbejde, ku klux klan, Mary, mad, landskaber, religion, John, slum, natten, gaden, amerikanere, solnedgange

Mette Marcus **manden der ikke kunne sige nej**
et interview med Jacob Holdt 131

Susan Sontag **at betragte andres lidelser**
et uddrag fra Sontags bog 139

rejserne 144

Holdts arbejde som fotograf 146

Holdts politiske engagement 148

Holdts rolle som formidler 150

forord

Tro, håb & kærlighed - Jacob Holdts Amerika er en skæbnefortælling om menneske og samfund. Det er billeder fra de sidste 40 år af Holdts liv - billeder af storbymennesker i de rå ghettoer, narkomaner på gaden, fattige i deres apatiske ensomhed, rigdommens mismod, syge uden penge til lægehjælp, hvide, sorte og sultne. Men også kærligheden, håbet og troen på fremtiden bliver skildret - hjertet er vandmærket i Holdts fotografiske projekt. Det handler om amerikanerne, men det handler også om dig og mig. Om mennesker, om det at være menneske og om det at se på de andre og være sammen med de andre.

Den sociale impuls gør Holdts værk til en stor humanistisk suite allerede inden den får politisk adresse. Holdt er fotograf og fortæller - langt mere i slægt med den litterære realisme og det dokumentariske blik end med fotografihistoriens mere formelle eksperimenter. Billederne er for ham intet uden fortællingen, uden de mennesker, hvis liv vi som beskuerer ser på.

I dette katalog har vi samlet tre skribenter, der er blevet ramt af Jacob Holdts mangefacetterede Amerikabilleder. De tre essays tager forskellige ruter ind til kernen af værket. Kunstneren Erik Steffensen, som gav Louisiana ideen til udstillingen og med begejstret veneration for billederne har været fødselshjælper for den undervejs, gør det klart for os, hvad der specielt gælder Holdts værk anskuet som kunst; den prisbelønnede engelske romanforfatter og fotografiexpert Geoff Dyer kaster lys på Holdts billeder som fotografier til forskel fra og i lighed med andre fotografers arbejde og placerer den danske fotograf et fremtrædende sted i fotografihistorien, mens den amerikanske juraprofessor Sandra Ruffin, der som ung studerende på Harvard mødte Holdt på en turne i USA, fortæller, hvordan værket har spillet og stadig spiller en rolle som social og politisk motiverende faktor for sorte amerikanere.

Holdts billeder er ikke reklameæstetisk lækre, de lever måske knap nok op til dagens standard for teknisk perfektion. Grundlaget for, at billederne ikke desto mindre er fremragende fotografier - at de er væsentlige vidnesbyrd med social og dermed politisk kraft, og at de for en stund kan hensætte den, der ser dem, til det refleksionsrum, der kaldes kunst - er en bestemt praksis, der for Jacob Holdt næppe begyndte som en fotografisk praksis, men i realiteten blev det. På sin første USA-rejse i begyndelsen af halvfjerdserne lærte den unge provstesøn fra Ribe sig at komme på hold, ikke bare *af* sine motiver, men *med* sine motiver. Overalt hvor Holdt i de tidlige år som vagabonderende aktivist og nysgerrig verdensrobrer blev budt ind, kom han til sine værter og deres verden - og dermed motiverne i den fotosaga, han snart påbegyndte - som en ven af huset, én, der ser sympatisk og så at sige indforstået på mennesker og forhold.

Som man vil kunne læse i det store interview, Holdt har givet til denne bog, er den særlige objektive sårbarhed, man finder i hans billeder, et resultat af kulturelle og sociale forskelle, der var så åbenlyse, at selv ikke den bedste vilje

kunne sætte dem ud af drift. Forskellene producerer altså erkendelse. De er ikke en hindring, de er en bro, følelsesmæssigt, for Holdt.

Det står beskueren frit for at betræde denne bro - og så alligevel ikke helt frit, måske. For er det ikke sådan, at netop Holdts billeder virker på os på en særlig måde? De er svære at kigge væk fra, man kan føle sig næsten forpligtet til at se på dem - også selv om de, med Holdts stærke ønske om at vise det menneskelige og personlige liv i alle dets former og nuancer, nogle gange viser os ting, vi decideret ikke kan lide at se på. Om dette forhold skrev den nu afdøde amerikanske forfatter Susan Sontag så rammende i bogen *At betragte andres lidelser*, at vi har fundet det væsentligt endnu en gang at gøre opmærksom på dette essay ved at optrykke et uddrag.

Holdt videregiver via kameraet alle de omstændigheder, som præger de skæbner vi ser, og han gør det med indlevelsens lavmælte og fintmærkende skildring. Det er udstillingens ambition at lede beskueren ind i Jacob Holdts univers - skabt som det er af indignation, empati og det sikre kunstneriske blik for det gode billede, uden hvilket det hele ville fortabe sig i velmenende trivialitet.

For Louisiana ligger en udstilling af Jacob Holdts værk i klar forlængelse af det omverdensforhold, museet i det hele taget forfølger i sine aktiviteter: kulturelt, æstetisk, samfundsmæssigt, hvad enten det udtrykker sig i kunst, arkitektur, musik eller det levende ord. Et museum for moderne kunst må have et permanent stofskifte, ikke bare med kunstens discipliner (for så vidt de overhovedet eksisterer i ren form) men tillige med verden omkring os. Jacob Holdt - som vi takker hjerteligt for engagement, billeder og for viljen til at lægge sit amerikanske (livs)projekt i hænderne på netop Louisiana og dermed de mange mennesker, der gæster museet - er et vældig godt eksempel herpå.

Poul Erik Tøjner
Direktør



Graffiti væg. Baltimore, MD. 1972



Barn ramt af strejfkugler under bandeskyderi. Harlem, NY. 1972



Barnegrav. New Bern, NC. 1974

ERIK STEFFENSEN

where have all the flowers gone?

Blomster er fraværende i Jacob Holdts billedverden. Der er i hvert fald en påfaldende mangel på blomstermotiver i kunstnerens fotografiske produktion, der strækker sig over et halvt århundrede, og hvis antal kan tælles i tusinder. *Amerikanske Billeder - en personlig rejse gennem det sorte Amerika* hed gennembrudsfortællingen, der udkom som bog og multimedieforestilling i 1970'erne. Hippie-tiden og flower power-bevægelsen havde åbenbart ikke efterladt sig synlige spor i det Amerika, fotografen mødte blot et par år efter Woodstock - eller er det Jacob Holdt, der bevidst har fravalgt en hel generations billede af sig selv?

Et menneskes selvopfattelse er ikke nødvendigvis det samme som et helt lands. Jacob Holdt ligner en lang tynd hippie med vildvoksende hår og lang flettet skægspisk. Men hans billeder er af en anden verden. Spørgsmålet er hvis? Er det billeder af de sorte amerikaneres verden? Et lands billede af sig selv, en nations selv billede, hvem tegner egentligt det? Medierne, individerne? Amerika er et stort land med mangfoldige forskelle repræsenteret blandt indbyggerne. På Museum of The American Indian i Washington D.C., der åbnede i 2003 og repræsenterer de oprindelige folks historie, fortæller en indiansk speaker på videoskærmen, at man kun skal stole på sit hjerte, når man lytter. For hvem fortæller historien? De amerikanske indianeres historie er blevet fortalt gennem mundtlige overleveringer, men mediebilledet er den hvide mands. Fra de tidlige fotografier af et stolt folkefærd på prærien, der lever i pagt med naturen, til de mere krigeriske og alkoholiserede versioner i Hollywood-westerns. Jacob Holdt er en hvid mand, der har sat sig for at fortælle om sin til tider smertefulde rejse gennem det sorte Amerika. Kan vi stole på det vi ser? Kan vi have tillid til

hans fascinerende low-budget-fotografier, skabt på lige dele engagement i menneskerettigheder, retfærdighed og et bibelsk drive mod næstekærligheden? Det er op til beskueren at bedømme. Jacob Holdts billeder dømmes ingen. De blotlægger noget. De er åbne, slørede, vilde, smukke, stumme, grumme, mørke, farvede, sårbare, vulgære og mest af alt håndholdte. De er dogme-fotografier fra et liv, der tør at gå op mod andres liv uden at tabe fokus eller integritet. Jacob Holdt fotograferer med hjertet. Han er en mester i neutral iagttagelse. Han er sjælelivets æstetiker, et nærværs menneske, en kunstner uden filter. Og hans billeder lader os beskue om resten - fortolkningen.

Blomster er fraværende i Jacob Holdts billedverden. Det vil sige ikke helt. Kistepynten og buketterne findes ved barnegraven og hos den nyligt afdøde. Sorgens blomster. Blomsterne indgår også ved et par andre ceremonielle begivenheder. Men uanset bryllup eller begravelse: blomsterne er mistrøstige snarere end glædelige og håbefulde meddelelser. Som knækkede små liljer i et ølkrus på en bardisk. Grønt er både godt for øjet og håbets farve. Alligevel synes Jacob Holdts verden at undgå den livfulde kulør til fordel for de brune, grå, grumsede gule og støvede blå. Fotografierne har en instamatic/feriebillede-kulør og -aura over sig. Selv storbygraffiti på rå mure i pangfarver synes at været oplevet gennem plasticlinsens bedøvede blik. Det uskarpe skyldes selvfølgelig kameraets kvalitet eller mangel på samme. Men den hvermandseje-fornemmelse der knytter sig til optagelserne, giver projektet dets virkelige potentiale. Jacob Holdt har udtalt, at han er "god til at komme ind i hjem, hvor ingen andre kunne komme, men hvor enhver idiot kunne tage et godt billede." Man kunne tilføje, at hvis nogen

andre overhovedet kastede sig ud i denne form for intuitiv dokumentarisme, ville de måske ikke overleve ret længe. Der er mange håndvåben i det Amerika, 'vagabonden' opsøger.

Jacob Holdt er en ener på sit felt. Hans værk er ikke skabt for kunstinstitutionen eller nogen politisk overbevisnings skyld. At Jacob Holdts værk hen ad vejen er blevet interessant i begge lejre, er der ikke noget forunderligt i. Han har været *on the road* længe. Vil man finde skønheden er den tilgængelig. Vil man finde budskaber er der ligeledes ubegrænsede muligheder. Der kan drages paralleller mellem det arbejde, Jacob Holdt utrætteligt har udført som visuel storyteller, og de muligheder, Amerika ser efter jordskredssejren for den første sorte demokratisk valgte præsident Barack Obama. Fortællingen om Amerika er en bærende konstruktion i samfundet. Identitet er myter. Og myten bor i den enkelte amerikaner.

Men der kan også drages paralleller mellem almengyldigheden i fotografiet i den kunstneriske praksis hos eksempelvis Andy Warhol, Nobuyoshi Araki og Jacob Holdt. Netop hos disse tre kunstnere rummes nærvær og livsudfoldelse i mediets glidende billedstrøm. Andy Warhol fotograferede *celebrities*. Andy Warhols bog *AMERICA* fra 1985 rummer som *Amerikanske Billeder* en samling originaler eller menneskelige unika'er, skæbner, kendisser eller individer i kunstnerens omgivelser, der synes neutralt gengivet og sidestillet andre *items* så som massekulturens udbud af junk, fødevarer og *odd designs*. Frihedsgudinden synes at være det samlende princip bag alt mellem himmel og jord - alt amerikansk vel at mærke - en blomst er en blomst, men også Mick Jagger er en blomst eller en vare *if you like ...* Japanske Nobuyoshi Araki har ligeledes appetit på fotografiet som fællesnævner

for det store alt eller intet, vore omgivelser udgør. Hans fotografier virker iscenesatte, men tag ikke fejl. Han gennemlever sin iscenesættelse blandt prostituerede, orkideer, katte, snegle, plasticdinosaurer, med landskaber, skilteskove og urnaturen såvel som det unaturlige som et spraglet baggrundstapet. Som Jacob Holdt tager også Araki hele verden ind gennem linsen som en kaotisk og ustruktureret bunke snapshots, der horribelt nok ender med at være gode fotos alle som et. I hvert fald vedkommende og oftest meget smukke. Den tyske maler Gerhard Richter, der med sin bog *Atlas* også er på sporet af fotografiets grå strøm har med Karl Valentin sagt: "Kunst er skøn, men kræver meget arbejde. Det er altså lige meget om vi maler himmel eller helvede - hovedsagen er, at de er godt malet."

Warhol. Araki og Holdt bruger kameraet både i himlen og i helvede - når bare de kan observeres på jord. Hos førstnævnte finder man store serier af dekorative, opulente blomster, hos sidstnævnte så godt som ingen. I Jacob Holdts billedverden findes derimod meget skrald. Ikke den indbydende emballage fra en suppedåse, som hos Warhol, eller den sirligt arrangerede, kontrollerede natur i form af en bagbundet kvinde som hos Araki. Bonsai, *ikebana* og bondage er, set med vestlige øjne, udtryk for en outreret og dekadent indpakkingskultur når det kommer til stykket. Det er overflader, vi observerer. Jacob Holdts fokus er europæisk, samvittighedsfuldt, moralsk, indre. Han fotograferer ikke blot omgivelsernes nye tilbud, men tager efterladenskaberne, lort og skidt og møg, der flyder rundt i gaderne, med. Alt det, der har været åbnet og brugt. Fra menneskeliv til mad og bilvrag. Billeder af uhumske lokaler og mennesker, der måske ufrivilligt er endt i rendestenen. Fotografier af stor skønhed og værdi. Himmel og helvede er *godt* fotograferet. Godheden ligger i hjertet hos Holdt, men hans praksis kan synes neutral, for nogle

endda følelseskold. "Hvordan kan han overhovedet finde på at tage sådan et ydmygende billede?" Kendetegnen for store kunstnere er netop dette at de udtrykker sig meget lidt. Til gengæld holder de sig til sagen, motivet, værket, verden uden for dem selv, den, beskueren kan deltage i uden at blive påduttet en bestemt holdning. Jacob Holdts fotografi vækker følelser, empati, sorg og glæde, men i udgangspunktet er de rimeligt neutrale.

Roland Barthes har engang kommenteret et foto af et traditionelt fransk landsbyhus med ordene: "Her ville jeg gerne bo ...". Det almindelige og oversete er ofte det, der vækker vore dybeste længsler mod en livsændring. Man bliver heller ikke stresset af at se Jacob Holdts fotografier fra lejekasernernes Harlem eller bomuldsplukkernes forfaldne skure i Syden. Tværtimod bliver man taget ind i den osteklokke af apati, der udgår fra billederne. Og hvad så? Hvad kan det nytte? Kan jeg gøre en forskel? Man er dog sikker på at befinde sig i den samme verden som de afbildede personer og deres trøstesløse omgivelser, selv om fotografiet illuderer *en anden verden*. Præsident Obama har skrevet om den politiske tradition, at "det som binder os sammen, er større end det, som driver os fra hinanden." Når vi ser Jacob Holdts billeder ser vi altså ikke bare ulighed i verden og forskelle, men de grundvilkår, vi alle eksisterer på. Klodens udsatte eksistenser findes. Og fotografiet minder os om at de er fælleseje på samme måde som global opvarmning, demokrati og nazisme. Det er muligt at verdens problemer virker uoverskuelige. Men det enkelte individ kan sagtens fornemme det meningsfulde fællesskab, der rummes i en bedre verden. Kun få kan sige: "Her vil jeg gerne bo", når de ser de afrevne tapetstumper, papvægge i dårligt opvarmede bølgebliksskure og mugne kaffeslatter på Jacob Holdts fotografier. Men man kan være sikker på at de afbildede

personer bor netop dér, og ovenikøbet betaler for det.

Præstesønnen Jacob Holdts *Amerikanske Billeder* er både fysisk og psykisk krævende konstruktioner. De er en bøn til det enkelte menneske om håb. Er der en Gud, er han for alle. Hans motiv er enkelt og direkte: klodens udsatte eksistenser, fra alle samfundslag vel at mærke - og i det regi stiller han sig ved siden af traditionens store fra Goya til Richter, fra Picasso til vores hjemlige Palle Nielsen, der også i deres arbejde har fikseret *lidelsen* til brug for evighedens øjne. Jacob Holdt filosoferer med kameraet som værktøj uden at dømme det udsatte menneske. Indlevelse og empati er oevvrets vandmærke. Jacob Holdt afkoder virkelighedens dybder uden at give afkald på kunstnerisk integritet og æstetisk frihed. Det er en svær balance, der kræver mod og uafhængighed. Måske er det hans lod i tilværelsen og adgangsbilletten til hans suveræne og tidløse billeder. At fotograferer er bare noget han *gør*.

"Har du magt til det?" Sådan kan Jacob Holdt stille et direkte spørgsmål. Jacob Holdt small-talker kun få minutter ad gangen, så er han tilbage på sporet af sit livsværk. I Jacob Holdts sprogbrug findes millionærer og fattige. Skellet er skarpt optrukket og afgrunden mellem klasserne dyb. Men alle beskrives fordomsfrit som venner, næsten som på facebook. Jacob Holdt kommunikerer sit livsværk, og hans livsværk er kommunikation. Og fotografiet er det centrale omdrejningspunkt, for uden det, ingen fortælling. Eller uden det, ingen kunst. Det er altså æstetikken der driver det politiske. Jacob Holdts kamp foregår ikke mellem minoriteter og majoriteten, mellem sorte og hvide, mellem rige og fattige. Han vælger den side, der vælger ham. Sådan lyder mantraet vel for en fotograferende vagabond? Måske derfor er der ingen blomster på hans billeder. Han har ikke fravalgt dem. Men han har valgt ikke at forevige dem.

Erik Steffensen (f. 1961)

Har fungeret som konsulent på udstillingen *Tro, håb & kærlighed - Jacob Holdts Amerika*. Steffensen virker som både billedkunstner, kurator og forfatter. Han er uddannet billedkunstner fra Det Kongelige Danske Kunstakademi 1986-92 og hans værker er bl.a. repræsenteret på Fotomuseum Winterthur i Schweiz og på Louisiana. Steffensen var professor ved Det Kongelige Danske Kunstakademi 1998-2007. Han er 2008-2010 formand for Statens Kunstfond.

Not I - not anyone else, can travel that road for you / You must travel it for yourself.

Ikke jeg, og heller ingen anden, kan rejse denne strækning for dig. Den må du tilbagelægge selv.

Walt Whitman



Wilma i hendes gamle et-rums shack uden vand og el. Cecil, AL. 1990



Status-opdateringer på Jacob Holdts Facebook-profil, 2009

Jacob Holdt:
Falling asleep from U.S. jetlag in my car during my show at Viborg Seminarium. As in a nightmare, the school was locked and my audience gone, when I woke up. Will be awake, though, during today's confirmation for my niece and Facebook friend Marie Holm....since family is more important than work (my family keeps telling me!)
May 21, 10:26 a.m.

Jacob Holdt:
Looking forward to be "kicking off" the New York Photo Festival as their opening "historical figure" ... I sure will show them that I am still alive and kicking! But especially to tonight's VIP party and later opening parties. Please come all New York friends!
May 13, 9:09 p.m.

Måltid hos en gammel kone i hendes shack. Washington, NC. 1974



S ELL. Virginia. 1974

GEOFF DYER

vagabonderen

Kunstnere er del af en tradition, også selv om de kan finde på at glemme det, ikke betragter sig selv som kunstnere eller aktivt modarbejder at blive betragtet på den måde. Fotografi er i denne henseende en særlig omfattende og åben kirke. Du diskvalificerer ikke dig selv ved at hævde, at du kun er interesseret i mediet som et redskab for lobbyvirksomhed eller som led i en bredere dagsorden. Ved at fremsætte denne anmodning om fritagelse, indruller du dig i virkeligheden i et regiment med en særlig fornem og stolt fotografisk historie. Forpligt dig selv til den bredere, ikke-ideologiske rolle at afgive synligt vidnesbyrd, og du kommer stadig tættere på hovedstrømmen i den historie. Men hvad nu, hvis du er en selvudnævnt vagabond, hvis du ikke alene afviser at betragte dig selv som kunstner, men også står stejlt på, at du "ikke er fotograf"?¹ Så træd venligst indenfor - du vil møde mange beslægtede ånder og systemkritikere, som du har meget til fælles med.

I 1975 stødte Jacob Holdt i en boghandel i San Francisco tilfældigt på - og stjal - et eksemplar af *How the Other Half Lives* af Jacob Riis. Holdt var uvidende om - eller i hvert fald ligeglad med - at han trådte i tidligere fotografers fodspor, men for enhver med grundlæggende fotohistorisk viden er deres aftryk lette at finde. Det er fx muligt, at Holdt temperamentsmæssigt og teknisk ikke har det mindste til fælles med Robert Frank, men uanset om han bryder sig om det eller ej, så indgår de begge i den minitradition af europæere, der krydsede Atlanten og med et lån fra titlen på Richard Poiriers essaysamling "gik efter det i Amerika".²

En del af fascinationen ved det, Holdt fandt og fotograferede i Amerika, ligger i dets ubevidste relation til ting, der er gået forud eller blev lavet på stort set samme tid. En tavs dialog insisterer på at være ikke blot overhørt, men også oversat. Det sorte og hvide tegn over benzintankene i Franks *The Americans* opfordrede os indstændigt til at S P A R E; det rød-gullige, hos Holdt, opfordrer os lige så indstændigt til at S Æ L G E.

Holdt delte ikke Franks hengivenhed for eller gæld til Walker Evans, men elementer af det Amerika, der er registreret af Evans, udgør et uomgængeligt bagtæppe for Holdts projekt. Når det gælder spørgsmålet om, hvad de søgte at opnå, og hvordan de ønskede deres værk anskuet, kunne de to mænd ikke være mere forskellige. Evans ønskede, at hans fotografier skulle ses uden noget ideologisk filter. "INGEN POLITIK overhovedet", insisterede han,³ selv om denne afvisning af en politisk hensigt naturligvis ikke betød, at der ikke var noget politisk indhold. Der kan have været noget postulerende ved Evans' afvisning (han var endnu mere hårdnakket modstander af den 'skrigende æstet' Stieglitz), men beskrivelsen af, hvordan han 'beholdt sine hvide handsker på', mens han fotograferede slumkvarterer, har præg af såvel kritisk som anekdotisk sandhed.⁴

Uanset hvor krast og usentimentalt han indfangede de fattige farmere i Alabama, har hans billeder med tiden opnået en helt

egen forslidt glans. Befriet for den moderne fattigdoms vulgære stads ser disse skure fra 1930'erne hyggelige og rene ud. Som et højeffektivt rensmiddel fikser de sorthvide billeder stederne op, skaffer sig af med skidt i et fejende flash. I sin bekymring for, at der kunne ske noget lignende med hans billeder, insisterede Holdt stædigt på, at hans oplevelse af skurene hos den fattige afroamerikanske landbefolkning "var langt, langt værre, end de ser ud på fotografier. På de billeder kan man ikke se vinden, der hyler gennem de mange spækker og gør det umuligt at holde varmen om vinteren. Man kan ikke se de nedslidte, rådne gulve med revner så brede, at slanger og andre skadedyr kan kravle lige ind i dagligstuen."⁵ Det kan være sandt nok, men kun få fotografer har fået den daglige fattigdom i et overflodssamfund - masser af tv-apparater, et enormt køleskab, møgbeskidt og proppet med uspiselige ting - til at se mere *forarmet* ud. Så meget, at hans fotografier af mennesker og deres hjem ser ud, som om de var lavet for 70 år siden og ikke i 1970'erne, som om de var en nylig opgravet del af det skjulte lager af farvebilleder, taget under FSA's (Federal Security Agency's) auspicer - minus de lyse, opmuntrende imperativer fra organisationens leder Roy Stryker. Som mange appellerende fotografier bygger Holdts styrke på en umiddelbar utilbøjelighed til at acceptere det, de viser, til at forkaste det, de søger at bevise: Nej, folk kunne da ikke leve sådan i 1970'ernes Amerika? På det tidspunkt, i 1970'erne, havde Evans' billeder opnået en stofflighed og glød, der med tilbagevirkende karft opgraderede de liv, han havde skildret. Der er allerede gået stort set den samme tid, siden Holdt lavede mange af sine bedst kendte billeder, men det virker usandsynligt, at de nogensinde vil undergå en lignende form for forbedring. Det ser ud, som om det kunne være helt rart at sidde på verandaen af et af Evans' skure og nedsvælge en pilsner med Floyd Burroughs, men man vil aldrig få lyst til at sidde i en af Holdts sofaer, for ikke at tale om at sove i en af sengene. Ok, det lyder allerede for højtideligt og højrøvet. Lad os i stedet sige: Hvis Holdt viste os disse billeder som ferienapshots (hvad de i en vis forstand er), ville vi være nødt til at sige: "Hold kæft, mand, du boede godt nok i nogle lokummer!"

Der er også en kvalitativ teknisk forskel mellem Holdt og Evans. Evans' værk var skabt af en mand, der var sikker på sit kald og sigtede mod lang holdbarhed. Hans aftryk er strålende klare. Holdts fotografier, der er taget med en billig film, var notiser på rejsen, "en slags dagbog" eller visuel journal, og han selv en mand, der afsvor al følelse af kald og formål og alene var ude på at blive taget op af en bil og finde et sted at sove. Der er minimal afstand mellem det, han fotograferede, og de midler, hvormed han gjorde det.

Og som det gælder med hensyn til hjem og møblering, således også med hensyn til mennesker. Fotografi i FSA-stil, især autoritative billeder af Dorothea Lange, indebar, at landarbejderne, selv når de var ribbet for alt, bevarede deres værdighed. I så høj grad,



Nancy, KKK-leders første af 4 koner, som han deler shack med sammen med hendes mexicanske elsker. Lexington, NC. 2005



Fattigt hvidt par, som underholdte mig (JH) mens min sorte værtinde begik mord. Jacksonville, FL. 1974



87-årig kvinde, som jeg (JH) kørte til Arizona, hvor hun ønskede at dø. Men hele vejen sad hun med pistolen i hånden af angst for mig. Tuskegee, AL. 1975

at depressionen i 1930'erne blev en form for visuel nedslidning, der skrabede alt væk og lod den essentielle værdighed stå tilbage. Der er lejlighedsvis spor af dette i Holdts værk. Den kvinde, han finder i Florida - har vi ikke set dette dybt furede, udtørrede, hærgede ansigt før? Det har vi naturligvis; det er Den Store Depressions stoisk udfordrende ansigt, men hvor Langes *Migrant Mother* (Omstrejfende mor) vuggede sine børn, nurser denne kvinde en cigaret over nogle dåser med Budweiser i en bar; og det er ikke hendes hjælpeløse børn, men en ægtefælle eller kæreste, som beruset kanter sig op mod hende. Hans hals kunne være rød [hentyder til ordet *redneck*, der betegner en fattig hvid farmer fra sydstaterne, o.a.], men ansigtet hos den fyr, Holdt møder i en bar i Mississippi har samme ramponerede karisma som en sang af Johnny Cash - og hans skjorte ligeså. Omkring de yngre kvinder, Holdt har fotograferet, lurur sommetider muligheden ikke blot for at finde et opholdssted, men også for den farlige tiltrækning ved en romance på tværs af racerne.

Det afsavn, der bevidnes af Holdt, berøvede ofte folk alt, også deres værdighed - med junkfoodens ankomst tenderede fattigdommen snarere mod at svulme op end at erodere - men dette opvejes af, at hans billeder mangler den målbevidste stolthed, hvormed Evans, Lange og andre omfattede deres medium og deres egen status som dets ypperste udøvere. Den manglende forbindelse mellem det, der skildres, og måden, det skildres på, er skarpest og mest pågående til stede i Richard Avedons foto, *William Caseby, født slave, 1963*. Det er et storslået billede, en kompromisløs afbildning ikke blot af en mands ansigt, men af selve det, der også besatte Holdt: den psykologiske og historiske rest af slaveriet, den internaliserede i afmagt. I modsætning til Caseby selv er billedet af ham absolut overbevist om sin kraft, om sin selvindlysende placering blandt mesterværkerne i den samlede kunsthistories portrætkunst. Mens Avedon så at sige navngav optagelserne, adresserede Holdt sine motiver - som "Charles Smith, en tidligere slave" - mere beskedent, på deres egne betingelser og i deres egne hjem. Som vagabond og fotograf er han afhængig af og modtager taknemmeligt folks gæstfrihed. Det er fordelene ved vagabond-kunstner-metoden: Alle - sorte, hvide, rige, fattige, racister, junkier, ludere, alfonser, medlemmer af Ku Klux Klan, skydegale, bondeknoled - udstrækker deres venlighed og tillid til Holdt og ses følgelig på toppen, når de er mest *amerikanske*.

På trods af deres skabers erklærede intentioner er Holdts fotografier - som vi har set - stiltfærdigt, nærmest tilfældigt, havnet på et museum. Det var først for nylig, efter et kvart århundrede, de fandt deres plads ved siden af hans samtidiges og efterfølgeres værk. Så snart de gjorde det, var visse ligheder så iøjnefaldende, fornemmelsen af slægtskab så stærk, at det var som en længe udsat familiesammenkomst. Den unge sticker- og badge-smykkede republikaner, der blev fotograferet af Holdt ved et konvent i Florida tilbage i 1972, genforenes med drengen i stråhat og *Bomb Hanoi*-badget (som set af Diane Arbus) på en parade til støtte for krigen i 1967. Den 87-årige kvinde, Holdt kørte hele vejen fra Alabama til Arizona, hende, der svingede bøssen på tærsklen til sit skur, møder den gamle fyr, der sidder på en seng med sin bøsse (fotograferet af William Eggleston) i Morton, Mississippi. Med lidt variationer på paletten kan man faktisk se forbindelser mellem Holdt og Eggleston gennem en hel generation, især hvis vi husker sidstnævntes erklærede intention om at fotografere "demokratisk".

'Eggleston' er blevet en slags kendeord, indbegrebet af farvefotografi i almindelighed, og hos Holdt er der glimt af den slags stof, der fascinerede en anden renegat-kolorist, Stephen Shore, i *American Surfaces*. Hvad Luc Sante sagde om Nan Goldin - at hun var i stand til at "tage det mest usle hjørne i det værste hul og finde farver og stofflige virkninger i det, som ingen andre så" - gælder næsten også om Holdt.⁶ Mens hun finder 'oceaniske' blå og 'tusmørke'-orange farver, ser Holdt de samme almindelige farver som os andre, men lokker - ligesom Helen Levitt gør i sine farveværker - en underdrevet harmoni frem af det dæmpede rødbrune, bleggrønne og (i et af hans bedste billeder, af en pige på en seng, der ser tv) det mat-violette, gråilla. Det, han deler med Goldin, er en absolut mangel på hævning, afstand mellem fotograf og motiv. I Goldins *The Ballad of Sexual Dependency* (der som Holdts *Amerikanske billeder* i første omgang var et lysbilledshow), får vi en hermetisk beretning om et samfund med en helt fastlagt rollebesætning i en by i et bestemt historisk øjeblik. Det samme gælder om den grå rus i Larry Clark's *Tulsa* (1971). Hos Goldin er der tale om bohemer og narkomaner på Lower East Side, hos Clark om bevæbnede teenagere, der æder amfetamin og terroriserer Oklahoma med deres skyderier. Holdts projekt er i sagens natur mindre begrænset. Hans parathed til at gå med på hvad som helst, der sker, og at komme ud af det med hvem som helst, han tilfældigvis støder ind i, bidrager til at skabe en vildtvoksende odysse af venskaber og tilfældig nærhed. Undervejs kommer han ind imellem til at se en del tv (der er fjernsyn over alt) eller se mennesker, der gør det (eller - ved en enkelt lejlighed - se dem stjæle et). I billedet af Baggie, der mader sin baby, mens Nixon stråler ud i rummet, er den politiske ironi diskret. I andre finder man hvad der også (i fotografier) er iagttaget af Lee Friedlander og senere bekræftet i ord af Jean Baudrillard, at et fjernsyn kunne sende fra "en anden planet" eller vise "en video fra en anden verden".⁷ I denne verden ser Holdt tilfældigvis den slags scener med voldsom død, man møder hos mexicaneren Enrique Metinides, endnu en fotograf, der først for nylig har opnået galleristatus.

Den omstændighed, at Holdts billeder ikke ligefrem bankede på museernes døre, ikke tiggede om institutionel anerkendelse eller kunstkritikernes bifald, har sin væsentlige andel i, at de fortjener at komme indenfor. Efterhånden som flere og flere mennesker bruger kameraer som en vej til at opnå anerkendelse som kunstnere og ikke som fotografer, er dette surrogatmediums status i fare for at blive lidt vel hårdt pumpet. Bogstavelig talt. Det spørgsmål, man ustandselig stiller ved galleriudstillinger med fotos på 6 x 10 (fod, ikke tommer!) er: Fortjener dette værk nu også sin størrelse? Ville dette fotografi være i stand til at nå frem som kunstværk, hvis ikke det havde været pumpet med væksthormonerne fra kunstnerens enorme aspirationer og ambitioner? Paradokset er, at nogle af de kunstnerisk mest værdifulde nutidige fotografier er tilfredse med blot at være fotografier, og ikke behøver at udgive sig for - eller prostituere sig som - kunst. Den enkle sandhed er, at de bedste eksponenter for kunsten i det nutidige fotografi fortsætter med at skabe værker, der stort set passer ind i den tradition, Evans kaldte "dokumentarisk stil".⁸

Det var tydeligvis ikke ment på denne måde, men Holdts fotografi af den skæggede sorte fyr, der i shorts og t-shirt slår en græsplæne i Saratoga, kan ses som et fordringsløst profetisk korrektiv til Paul Graham og de storslåede ambitioner, der udtrykkes i billederne af

en sort fyr, der slår en græsplæne i Pittsburgh (2004), fra serien *A Shimmer of Possibility* (En flimren af mulighed). I al sin almindelighed - og det i beundringsværdig grad - er Holdts billede en overbevisende påvisning af, hvordan fotografi som genre kunne overleve og give sig selv den plads, der tilkommer det.

Transporten af Holdt fra det fotografiske udkantsområde til et museums væg - og den tilsvarende accentforskydning i enhver vurdering af hans karriere, fra aktivist til fotograf - er ikke bare fortjent, men også historisk uundgåelig. Som gengivelser af øjeblikke i tid er disse fotografier overlevet på en måde, som de ord, der omgiver dem i bogen *Amerikanske billeder*, ikke har. Måske dette stemmer overens med en mere generel sandhed om den relative levedygtighed af ord og billeder, når de på denne måde parres med hinanden, for det samme skete med *Let Us Now Praise Famous Men*, 1941 (Lad os nu hylde berømte mænd) af Evans og James Agee. Gore Vidal hånede vittigt de "godhjertede og tomhjernede beundrere af den hellige James' (Agee) udgave af fattigdom i Amerika", en tekst, som med tiden er kommet helt ud af trit med den blivende værdi i Evans' 'strengt' fotografier. Holdts engagerende naivitet redder ham fra den form for skandinavisk selvgodhed, der bliver trættende i Sven Lindqvists senere, polemiske skrivelser, men teksten i *Amerikanske billeder* ville i dag kun kunne genoptrykkes som et historisk dokument eller udstilles som et af de pattedyr, der er fundet bevaret i en gletsjer. På den anden side er fotografiernes blivende liv indlysende på to, tilsyneladende modstridende, måder.

For det første ville de ikke se malplacerede ud i Claude Browns *Manchild in the Promised Land*, 1965 (Menneskebarn i det forjættede land), et førstehånds-vidnesbyrd om problemerne med narko, fattigdom og afsavn, der går forud for Holdts ankomst til Amerika. For det andet ville de let kunne føjes ind i nyere beretninger om den narkobefængte amerikanske ghetto, fx Richard Prices roman *Clockers* (1992) eller David Simon og Ed Burns' mesterstykke i 'hæng-ud-og iagttag'-reportage, *The Corner* (1997).⁹ Holdt fotograferede Ronald Reagan i 1972, "længe før han blev præsident";¹⁰ Simon og Burns citerer ham flere år efter for at sige, at "vi udkæmpede en krig mod fattigdommen, og fattigdommen vandt", en sætning, der kunne fungere som titel på snart sagt alle billederne på denne udstilling.¹¹ Den såkaldte krig mod stoffer, minder forfatterne os hele tiden om, blev i virkeligheden en krig mod de fattige. Holdt var i den forstand en kampfotograf, gravet ned ved frontlinien. Hans erfaring gør ham mere, ikke mindre medfølelse over for dem, der er fanget - eller aktivt engageret - i konflikten, og bekræfter visuelt Simon og Burns' påstand, at hvis tro og spiritualitet og mystik er enhver stor kirkes kendetegn, så er stofmisbrug tæt på at tælle som en religion for den amerikanske underklasse."¹² Problemet er som altid præcisering og detaljer, som billederne leverer i bevidst og tilfældig overflod. Mærkeligt nok: hårstilen og tøjet daterer billederne, identificerer dem med en periode - han arbejdede tydeligvis på samme tidspunkt som Garry Winogrand - men uden at begrænse deres relevans til den tid. Der er en hel del retorik i Holdts skrivelser, næsten ingen i billederne. Dette skyldes delvis, at nogle af billederne ikke handler om noget, bestemte øjeblikke eller begivenheder, men bare tilfældigvis ramte hans øje - studenter på forårsferie, der frygtsomt springer ned i hotellets svømmebassin fra deres altan. Og delvis skyldes, at nogle af dem handler om så meget mere, end de faktisk viser.



Skønheden og udyret. Baggie giver sin baby mad mens Nixon taler på TV. Greensboro, NC. 1974

Af en fotograf, der primært har en dokumentarisk eller polemisk interesse, er Holdts værk overraskende rigt psykologisk set. Menneskene i hans billeder er aldrig bare repræsentanter for de elendige forhold, de befinder sig under. De historier, der fremgår af fotografierne, er ofte mere fint individualiseret end dem, der fortælles i teksten til *Amerikanske billeder*. Som hos Eggleston - igen - synes en tavs fortælling parat til at folde sig ud *inden i* hvert billede. Nogle er fyldt af forventning, som Jeff Walls tableauer næsten frosset i tid. Men også de improviserede fortætter en uventet mængde tid i fotografiets splitsekund.

Tag billedet af kvinden i den grønne kjole uden skulderstropper, der spiser en hummer og samtidig ryger en cigaret ved en overdådig middag i Palm Beach. Fotografiet er hverken sarkastisk eller fordømmende - hvordan kunne det være det, når manden, der sidder mellem kvinden i grønt og vennen i den beslægtede grønne blazer, bærer en af de sjoveste jakker, der nogensinde er



Min (JH) millionærvæn Bill Gandalls superrige venner. Palm Beach, FL. 1973

set? - men det åbenlyse budskab eller den sociale betydning har at gøre med grådigheden eller vulgariteten hos en, der spiser og ryger på samme tid (sært nok, det eneste, hun ikke synes at gøre, er at *trække vejret*). Den omstændighed, at disse to aktiviteter - spisning og rygning - normalt finder sted efter hinanden snarere end samtidig, antyder, at eksponeringen har taget tyve minutter (dvs. den tid, det ville tage at guffe hummeren i sig og *derefter* ryge en cigaret), mens fyren, der i løbet af et øjeblik tyller champagne i sig, viser den tid, der faktisk er gået. Det er måske grunden til, at man har en fornemmelse af, at hun er gledet bort fra den fælles tid ved bordet og ind i en eller anden privat trance (teknisk set en konsekvens af Holdts blitz?), som om hun i virkeligheden kunne være en af de udøde, de uåndende eller et væsen fra en anden planet i menneskelig udgave, en slags *Stepford Wife*, som opdagede, at de to baner kokain før middagen virkelig, *virkelig* havde gjort det af med hendes appetit. Da Deckard underkaster Rachel Voight-Kampff-testen i *Blade Runner*, tager det meget længere end sædvanlig at afgøre, at hun i virkeligheden er en replikant - fordi hun nærer den illusion, at hun er et menneske. Holdt fotograferer eller antyder her en person i et øjeblik, hvor hun får færten af, at alle de ting, der gør hendes liv menneskeligt meningsfuldt, kunne være illusoriske, falske. Eller måske er vi igen for højtidelige: Det kunne være, at hun bare mærker den coke, lytter til hvad som helst af, hvad den (usete) fyr på den anden side af bordet vrøvler om, uden at hun har hørt et eneste forbandet ord, selv om det ser ud, som om han har talt til hende siden tidernes morgen (og ingen pointe endnu er i sigte). Uanset hvad, fortættningen af tiden i billedet indebærer, at dette øjeblik varer i både en hundrededel af et sekund (lukker og blitz, slurk af champagne), tyve minutter (spisning og rygning) og et helt liv.

¹ J.H., citeret i *Deutsche Borse Photography Prize 2008*, redigeret af Stefanie Braun, The Photographers Gallery, London, 2008, p.72.

² Farrar, Straus, Giroux, New York, 1999.

³ Citeret i *Walker Evans at Work*, London, Thames and Hudson, London, 1984, p.112.

⁴ Citeret i Belinda Rathbone: *Walker Evans: A Biography*, Thames and Hudson, London 1995, p.114.

⁵ *American Pictures*, American Pictures Foundation, København, 1985, p. 64.

⁶ 'All Yesterday's Parties', i Nan Goldin, *I'll Be your Mirror*, Whitney Museum of Art/Scalo, New York, 1996, p.101.

⁷ *America*, Verso, London, 1988, p.50.

⁸ Citeret i *The Camera Viewed: Writings on Twentieth Century Photography Volume 1*, redigeret af Peninah R. Petruck, Dutton, New York 1979, p.127.

⁹ Quoted in *United States: Essays 1952-1992*, André Deutsch, London, 1993, p. 632.

¹⁰ Ny udgave, Canongate, Edinburgh, 2009, p. 611.

¹¹ *United States 1970-1975 Steidl*, Gottingen, 2007, p.187.

¹² *The Corner*, p.99.

¹³ *The Corner*, p.81.

Geoff Dyer (f. 1958)

Forfatter til flere bøger, heriblandt *But Beautiful* (vinder af Somerset Maugham-prisen), *The Ongoing Moment* (som vandt en ICP Infinity Award for litteratur om fotografi) og senest romanen *Jeff in Venice, Death in Varanasi*. Dyer bidrog med et essay til Louisianas store Avedon-katalog i 2007.



Ronald Reagan inden han blev præsident. Miami Beach, FL. 1972.

**Henry får
besøg af sin
kone.**
Washington,
GA, 1974



SANDRA RUFFIN

fra aktivisme til kunst

JEG ER. Jeg er Kvinde. Jeg er Afro-Amerikaner. Jeg er Mor/Datter/Søster/Ven. Selv om det ikke er hele MIG, ser jeg i dette øjeblik gennem det objektive og taler fra det hjerte. I denne tekst reflekterer jeg over og kommenterer Jacobs Holdts præsentation og brug af Sorthed, især den Nøgne Sorte i *Amerikanske Billeder*. Hans samlede værk er bredere og mere ekspansivt, men ligesom Jacobs livsopgave blev anvist for ham i *Amerikanske Billeder*, således er hele hensigten med det - åbenbart i de sjælfulte refleksioner over de "Mindste af Os" (og derfor de mindste inden i os) - indfanget og repræsenteret i hans billeder af Sorthed i Amerika.

AT VÆRE ELLER IKKE AT VÆRE? Dette spørgsmål handler om magt - magten TIL AT VÆRE - TO BE. Lige her og lige nu. Det handler ikke om be-coming, be-having, be-stowing (at blive, at opføre sig, at anvende). Det handler om Be-ing (at Være) den og det, du er, dér, hvor du er i hvert eneste øjeblik. Amerika har aldrig været særlig ANERKENDEDE, når det drejer sig om de Sortes VÆREN - for så vidt alle Farvede Folks, undtagen Hvide Menneskers. Hvidhed fandtes ikke på det kulturelle farvekort; den var i stedet neutral og blev præsenteret som den norm, alle andre skulle efterstræbe. I 1970'ernes Amerika var Sorthed dens modsætning. Også i den grad.

Amerikanske Billeders Amerika var affødt af 1960ernes magtfulde bevægelser. Disse bevægelser handlede om at gøre krav på magt; de handlede om at se og blive set, tale højt og blive hørt, at elske og blive elsket. Især var Black Power-bevægelsen en integreret del af og måske stødet til andre og større frigørelsesbevægelser og uden for Amerika. Historiske magtstrukturer var ved at gå i opløsning og gendanne sig. Tidspunktet for tilblivelsen af *Amerikanske Billeder* var heldigt valgt. Jacob kom til det Sorte og Hvide Amerika på et tidspunkt, hvor folk-af-farve, kvinder og mænd, rige og fattige, begyndte at forlade den egocentrerede identitet, at samle sig om deres fælles interesser og hengive sig til gruppe-identitetens relative tryk. Gruppen blev en kilde til magt, og gruppe-magten blev en uomgængelig kraft i Amerikas sociale og politiske liv. Solidaritet blev mantraet; den var en kraft, der måtte regnes med. De forskellige magtbevægelser byggede på succeserne og drog den bitre lære af fiaskoerne i hver eneste bestræbelse på at udstille udnyttelse, kræve medbestemmelse og omdefinere identitet. Som objektive, neutral norm var mainstream-hvidhed privilegeret af usynlighed. Hvide, som i kraft af deres egen multidimensionale erfaring, afdækkede privilegiets realitet og illusoriske karakter, gav afkald på retten og sluttede sig til forskellige græsrodsbevægelser for forandring. Dér, på dette nye sted, genvandt de det multidimensionale Selv.

Jeg mødte Jacob i 1983, da han kom til Harvards juridiske

fakultet for at vise *Amerikanske Billeder*. Jeg var studerende og formand for de Sorte Jurastuderendes Forening. Bare ved at være mig inkarnerede jeg på en særlig måde et u håndgribeligt noget, der blev fortolket som symbolsk for den sorte revolutionære kvinde. Det var ikke min hensigt, men jeg var bevidst om det. Som symbol havde mine valg betydning for det progressive studentersamfund ved det juridiske fakultet; i og med jeg mødte Jacob og blev introduceret til *Amerikanske Billeder* som workshop og lysbilledshow, stod jeg derfor over for det interessante spørgsmål, om showet burde støttes eller ej. Trods drøvtyggerier i den akademiske verden om det stedløse, multidimensionale Selv, er dette prøvestenen for den postmoderne fortolkning af selvet og verden; da jeg mødte Jacob, herskede det moderne. Mennesker var fast knyttet til bestemte steder og blev identificeret i forhold til og af grupper. Den bipolare bevidsthed kategoriserede og ekskluderede. Man var enten del af problemet eller af løsningen. Hvad var *Amerikanske Billeder*?

På den ene side præsenterede showet grafisk og virkningsfuldt klasseproblemer i Amerika. Det viste fattigdommen, håbløsheden, umyndiggørelsen, den internationale ligestyldighed og den amerikanske underklasses fortvivlelse. Det udstillede de amerikanske institutioners tvetydige holdning og deres medansvar for, at denne underklasse fortsat blev udnyttet og eksisterede. Det tilbød muligheden for at udstille og demontere den falske gud, som Amerika var blevet. STEM JA.

Og omvendt: På grund af en historie, der hvilede på racebaseret slaveri og racismens dominans i amerikansk tænkning, var sammenfaldet af Sorthed og Kvindelighed med Fattigdom og Seksuel Udnyttelse så altgennemtrængende, at disse reducerede eksistensmåder var godt på vej til at blive identificeret med det at være Sort Kvinde. Sammenfaldet af Sorthed og Mandlighed med Narkomani, Alkoholisme og Indespærring var så gennemtrængende, at disse reducerede eksistensmåder var godt på vej til at blive identificeret med det at være Sort Mand. Billeder er tolkning. Desuden udnyttede Jacob, en hvid mand, der ligner Jesus, billeder af kvinder i almindelighed og fattige sorte kvinder i særdeleshed, for berømmelsens og pengenes skyld. Selv om en sådan udnyttelse ikke er det primære formål med værket, er den næppe tilfældig. Underkuelse af kvinder, eksotisering af sorte kvinder, fastholden ved anti-sorte stereotyper, klassisk Sort-udnyttelse (Blaxploitation). STEM NEJ.

I sin moderne form opstod Blaxploitation som teori og praksis i filmindustrien i begyndelsen af 1970'erne, de samme år, hvor Jacob tog de 15.000 fotos, som *Amerikanske Billeder* bygger på. Ordet er en sammentrækning af ordene *black* og *exploitation* (Wikipedia 2009). Noget af den magt, der blev fravristet syste-

met af 1960'ernes frigørelsesbevægelser, løb ind i filmindustrien, hvor Sorte repræsenterede sig selv som agenter i deres eget liv og i deres egne samfund. For størstedelens vedkommende var Sorte ikke de endelige industrielle beslutningstagere, men genren prøvede at appellere til det sorte bypublikum og beskæftigede adskillige sorte forfattere, komponister, musikere, skuespillere og instruktører. De herskende opskrifter på filmproduktion i 1970'erne var ikke særlig forskellige fra de vante: vold, action, sex og kærlighed. *Blaxploitation*-filmene gentog opskrifterne - politi og røvere, alfonser og ludere, hurtige biler og hurtige liv. Det vrimlede med stereotyper; seksuel overlegenhed, kvindelig underkuelse og gadeliv. Det var ganske vist ikke hele genren der tegnede sig, men billedet var dominerende nok til at udløse protester fra det Sorte samfund.

I tilbageblik lærte vi af debatten om *Blaxploitation* at spørge: (1) Hvad får vi (Sorte) ud af det? Og (2) hvad koster det os? Det var disse spørgsmål, der måtte besvares i afgørelsen af, om *Amerikanske Billeder* skulle støttes eller ej.

Hvad koster det os?

Afro-Amerikanske kvinders fokus og reaktion på de Nøgne Sorte og afbildninger af dem i showet skyldes ikke et eller andet abstrakt begreb om anstændighed, men Afro-Amerikanske kvinders særlige erfaringer i Amerika. Det er arven fra slaveriet, kommercialiseringen af Sorthed og overseksualiseringen af den, der er kernen i den Afro-Amerikanske reaktion på brugen af Nøgne Sorte i showet. Den sex-på-forlangende-status, vi finder hos slaver, fattige kvinder og kvinder i almindelighed, er nødvendigvis til stede og del af oplevelsen af de Nøgne Sorte. Husk, at *Amerikanske Billeder* oprindeligt blev præsenteret og oplevet som en workshop. *Amerikanske Billeder* var proces - deltagerne blev indbudt til og bedt om at "afdække", "omlejre" og "gennemarbejde" deres sanseiagttagelser. Som workshop var formidlerens rolle om ikke absolut nødvendig, så funktionelt vigtig, og som formidler skabte Jacob nye betænkkeligheder.

Der var kulturelle og sproglige forskelle, som hæmmede effektiv kommunikation mellem Jacob og deltagerne i workshoppen. Med de sensitive problemer, der især var forbundet med de Nøgne Sorte, var effektiv kulturelt-smidig kommunikation afgørende, når man skulle præsentere og kommentere disse særlige fotos. Jacobs evne til at opsamle deltagerens tilbagemeldinger og til strategisk at styre deres blik var afgørende. Evnen, både til at præsentere og til at opfatte de Nøgne Sortes skønhed og naturlighed, ville uvægerligt blive kompromitteret, hvis blikket ikke blev effektivt styret. Det mulige resultat: eksotisering, krænkelser, vrede. Eksotisering af de Sorte Kvinder er naturligvis problematisk af flere grunde; hvis vi ser bort fra afgrænsningsproblemer, var og er den seksuelle udnyttelse og voldtægt af Sorte Kvinder et globalt problem. Spørgsmålet om magt og det potentielle misbrug af den blev uundgåeligt og iøjnefaldende stillet af showet, ganske uanset at vi som iagttagere og deltagere på en eller anden måde vidste, at hverken fotograf eller motiv i det specifikke øjeblik, der blev etableret en relation, var bevidste agenter eller ofre for et sådant misbrug. Ikke desto mindre bringer Jacobs

status som hvid mand og motivets status som Sort øjeblikkelig dette magtforhold i spil. Afro-Amerikanske iagttagere er især følsomme over for denne dynamik. Ofte er det den åbenbare offerrolle, der er kilden til magt i billedet. På paradoksalt vis bliver mangel på magt i denne kontekst en kilde til magt.

Selv i nutidens verden, nutidens Amerika, er vi nødt til at spørge, som vi gjorde i *blaxploitation*-perioden, om der er et forandringspotentiale i billedet, og i bekræftende fald om dette potentiale opvejer risikoen for at forstærke åben eller ambivalent sexism, racisme eller klassefordomme. Af samme vigtighed og interesse er det ikke-Afro-Afrikanske samfunds reaktion på de nøgne Sorte og afbildninger af dem i showet. Med hensyn til den hvide iagttager kan showets forvandlende indvirkning forøges af den potentielle race- og kønsmæssige identifikation med Jacob og den mulige antagelse om objektivitet, formidlet af hans status som 'fremmed'. Som begunstigede af den magt og de privilegier, der udspringer af *status quo ante*, den gamle orden, er hvide imidlertid tilbøjelige til kun at ændre sig meget langsomt, om overhovedet.

Og hvad får vi så ud af det?

Selv om det har taget 35 år, før Jacobs fotografier kunne smykke Louisianas vægge, var det fra det første øjeblik Kunsten, der gjorde kritikken tavs. Der er intet skønnere, mere kunstnerisk end Livet selv, og kun få er tilstrækkeligt tilstedeværende til at indfange og bevare det i et medium, uanset hvilket. Et hvilket som helst autentisk stykke liv er et hologram over hele livet, og Jacob giver os mange holografiske billeder. Mens han rejste gennem Amerika, praktiserede han den kunst, der består i øjebliks-bevidsthed. For nylig lo vi, da han gav Attention Deficit Disorder (psykiatrisk diagnose for forstyrrelser i opmærksomhedsreguleringen) æren for denne ubevidste evne. I lange perioder var der ingen fortolkning-af-øjeblikket på basis af tidligere erfaringer eller fremtidige forventninger. Det, der var, var. Måske kunne han ikke have nået denne tilstand uden være rejst meget langt fra sit hjem, have kastet fortøjningen til verdslige forpligtelser og landet i fremmede omgivelser. Mens han var i Amerika, bevægede hans villighed til at leve uden bånd eller grænser ham fra Bevidsthed til Øjeblik. Bevidstheden bruger tid til at bedømme og sammenligne, hvad der er; uden tid (fortid eller fremtid) forsvinder bedømmelsen af, hvad der er, og man reagerer simpelthen i øjeblikket kreativt på øjeblikket. Det var i kraft af denne praksis, at Jacob var i stand til at VÆRE hos sine motiver uden mærkbart at indvirke på deres VÆREN. Og i disse fotografier, hvor også motiverne praktiserer øjebliks-bevidsthed, frembringes den dybeste Kunst:

I SCREEN DOOR ser den lille dreng ikke bare ud på verden; han ser ind på sig selv; han ser ud og ind i iagttageren. Hans tilstand af Væren og Skønhed er uimodsigelig. Vi SER ham; vi ELSKER ham; vi ER ham.

THE RETURN HOME, et af de smukkeste og dybeste af nøgenbillederne i showet, skubber iagttageren uden for sig selv ved at trække iagttageren ind. Jo længere blik, jo mere bliver DU trukket ud og ind. Så tæt, indtil billedet er DIG. Denne form for intimitet er ikke intimiteten mellem fotograf og motiv eller bare

mellem fotografiets motiver. Den afslører intimiteten mellem det Selv, som du i autentisk forstand ER, og det selv, som du i det øjeblik MULIGGØR.

THE KISS. I det får vi et glimt af Guddommelig Længsel - Skabelsens gnist. Det finder sted mellem tremmer, som om Skaberen rækker ud over det TOMME og erklærer: lad der VÆRE lys, og der ER lys, indesluttet og dog omfavnet, selv under de mest forarmede sociale vilkår; THE KISS rummer al vores virkelighed og potentialitet.

I maj 2007 rejste jeg til København for sammen med familie, venner og landsmænd at deltage i fejringen af Jacob Holdts 60-årsdag. Det var en åndelig genforening. Jeg så, følte, rørte ved nogle mennesker, som jeg kun havde oplevet via Jacobs fotos, genetablerede kontakten med andre, som jeg kun havde mødt en gang eller to i de sidste 25 år og deltog i fejringen med nogle, som jeg aldrig tidligere på nogen måde havde kendt. Alligevel var vi forenet i glæden over at fejre Jacob og i vores fælles oplevelse af ham. I forbindelse med festen steg Jacob op på en udstillet genstand med titlen "Ghettoen i vore hjerter". Genstanden repræsenterede de åndelige, menneskelige og sociale omkostninger ved underkuelse, dominans og fremmedgørelse. Dengang spekulerede jeg over genstandens titel - tænkte på, at den måske var en smule svag, endda blød i betragtning af problemets omfang i almindelighed og de særlige problemer, Danmark stod over for. I tilbageblik synes jeg, at titlen så koncist som muligt udtrykte selve den dybde og det vingefang, der var kilden til min oprindelige interesse. I sidste instans kan der ikke være nogen ghetto i verden, med mindre der er en ghetto i verdens kollektive hjerte. Som medskabere er vi kollektivt kilden til ALT, hvad vi ser omkring os. Det ydre afspejler det indre, har sin oprindelse og begyndelse i det indre; det afspejler det, som usynligt findes i vores skælven, vores kollektive tanke. På den måde bliver jeg nænsomt mindet om, hvorfor jeg for over 25 år siden sagde JA til *Amerikanske Billeder* og JA til Jacob Holdts karisma.

I tilgift personificerer Jacob, bare ved at være Jacob, arketypen det tomme skib. Det tomme skib muliggør simpelthen. Det følger med strømmen; det øver ikke modstand. I dets modstandsløshed ligger dets Magt. Det tomme skib behøver ingen fortælling; Dets TILSTAND AF VÆREN fortæller sin egen historie. Ingen af os er tomme hele tiden, men det er meget få af os, der er tomme på et hvilket som helst tidspunkt. Historien om *Amerikanske Billeder* er også historien om det Tomme Skib.

Som protest og støtte fungerer *Amerikanske Billeder* i verden, og man kan diskutere showets effektivitet. Som Kunst bevæger *Amerikanske Billeder* sig i Åndens element, og det står ikke til diskussion.



Ungt par i Philadelphias ghetto.

Philadelphia, PA. 1974

Sandra Ruffin

Associate Professor of Law på Lincoln Memorial University, Duncan School of Law i Knoxville, Tennessee. Professor Ruffin har en B.A. fra University of Maryland og en J.D. fra Harvard. Hun er født og opvokset i Washington, D.C. og er en erfaren socialarbejder og aktivist. Professor Ruffin betragter dokumentarfotografi som centralt i den globale kamp for social retfærdighed og er en stor beundrer af Jacob Holdts bidrag til denne kamp.

våben



Min kæreste Vickys lillebror. Jackson, MI. 1972





Vickys familie: "Vi må forsvare os mod niggerne". Jackson, MI. 1972



Min første kæreste, Sharon Lee, var efter Nixons genvælg blevet terrorist og havde samlet et stort våbenlager mod regeringen Missouris skove, 1974



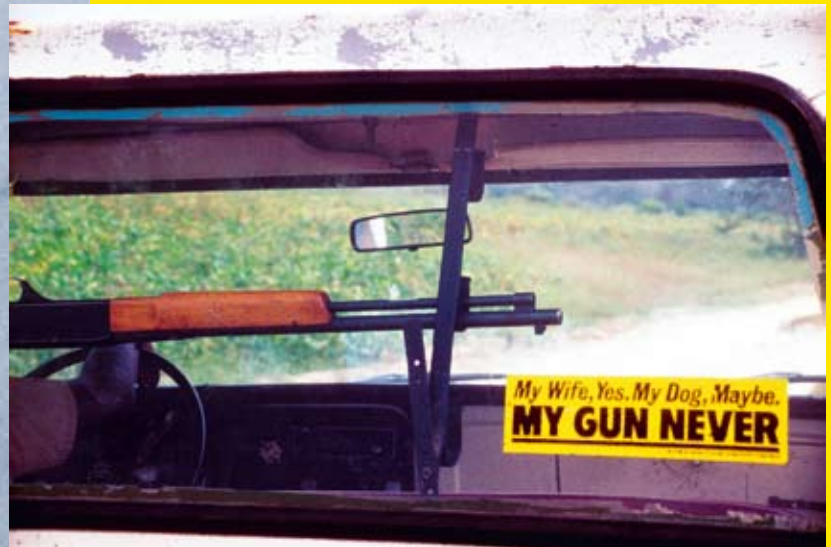
**John var gift med min
haitianske kærestes
søster, men var bange
for sorte.** Brooklyn, NY.
1973



**Da jeg kærligt lagde armen
under Gene fra den sorte
middelklasse, stødte den
ind i pistolen under puden.**
Atlanta, GA. 1978



Dræng med pistoler, San Francisco, CA, 1971



En lastbil, min 2-årige søn og jeg fik et lift med. Jeg blaffede 16.000 miles med min søn gennem ghettoerne for at give ham en positiv modvægt til den frygtbaserede racisme andre børn lammes af inden 3-4 års alderen. Amarillo, TX. 1982



Min kriminelle ven Burt, som jeg boede hos i Tenderloin-ghettoen. San Francisco, CA. 1975

Mand i min ekskones
hemby, hvor KKK hærgede
i 60'erne. Philadelphia, MS.
2003





Min ven i Ku Klux Klan, Raine, samlede våben til selvforsvar efter at klanmanden David Laceter havde voldtaget hende og forsøgt at myrde hende. Morganton, NC. 2005

par



Dansk-amerikansk kærlighed. New York, NY. 1977



Rødhåret "redneck" med sort veninde. Union Springs, AL. 1998



Kærlighed mellem et KKK-medlem og en nazist. Butler, IN. 2002



Ungt par i restaurant. New York, NY. 2005



Fødselsdag for min transvestit-ven, Tania, med hendes kæreste og kærestens søn. San Francisco, CA. 1975

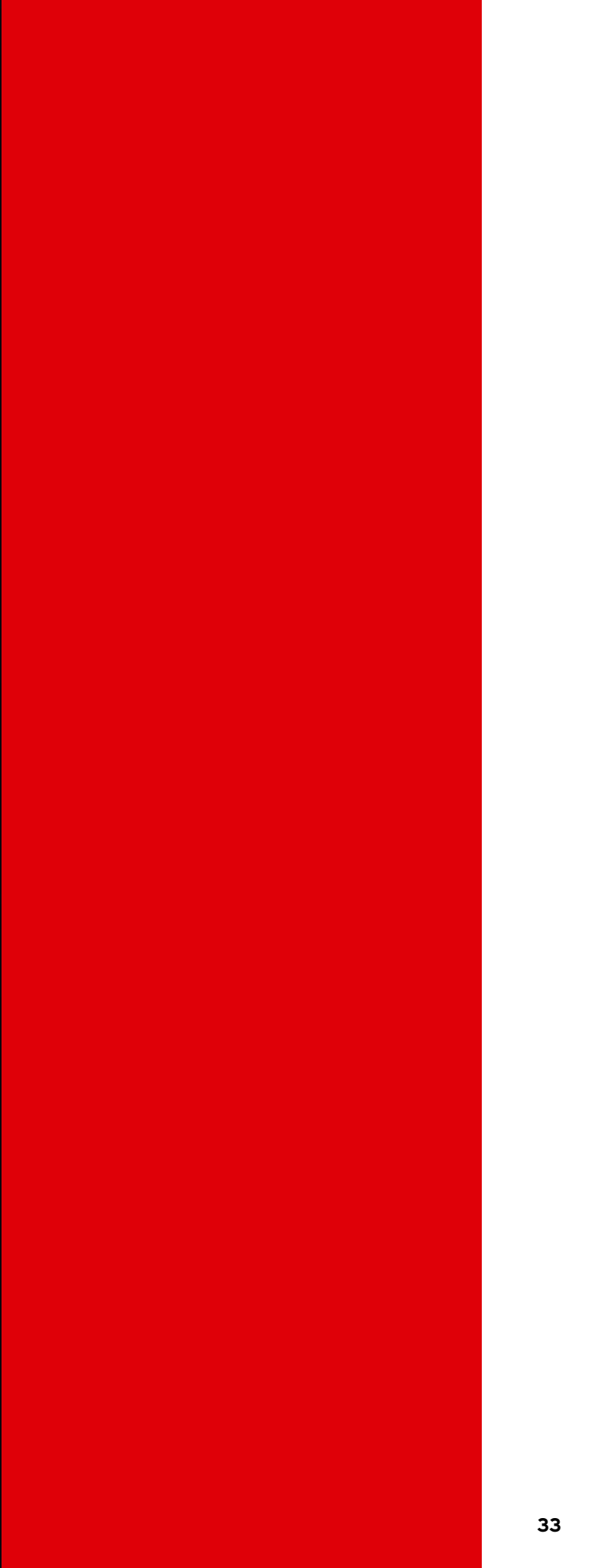




Faderkærlighed på 12. etage i slummen. Chicago, IL. 1987



Kærlighed i olielampens skær. Tarboro, NC. 1974





Fængselsbetjent med 'pap'-barnebarn. Tunica, LA. 2003



Eveleen Hall med sin baby dagen efter fødslen. Jersey City, NJ. 1974



Gadebandemedlem arresteres.
New Orleans, LA. 1973



Min meddemonstrant, da vi forsøgte at lukke
Pentagon og regeringsbyen ned i protest mod
Vietnamkrigen. Washington, DC. 1971



Politiet kommer for at arrestere mig. Cecil, AL. 1992



Mand får hjælp efter overfald. New York, NY. 2005

Martha



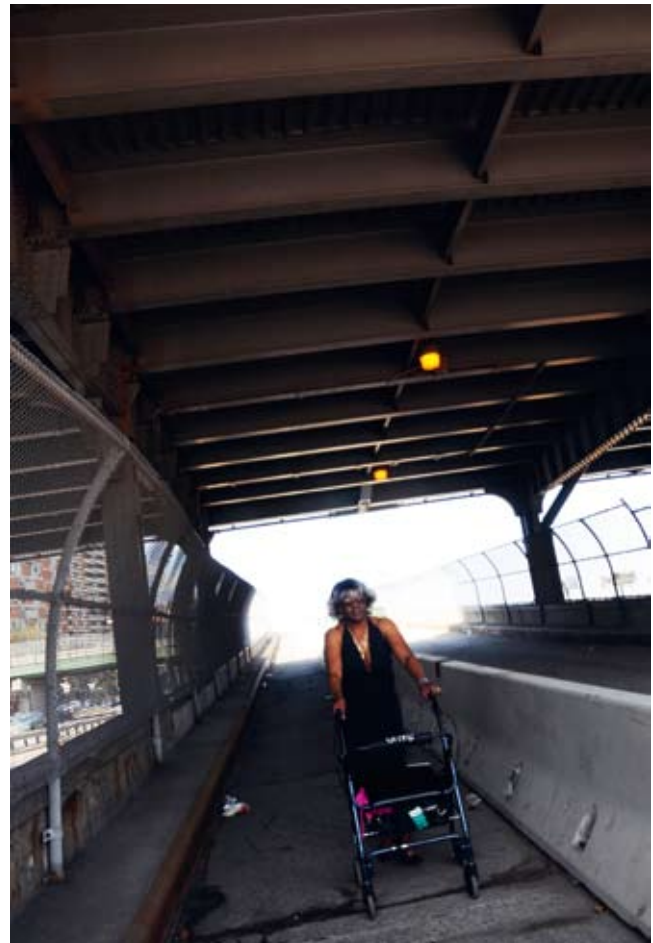
'Levekviden' Martha, da jeg første gang boede hos hende.
Harlem, NY. 1987



Martha i dagligstuen, hvor jeg normalt sover. Harlem, NY. 2009



Martha skifter paryk. Harlem, NY. 2009



Martha på vej til sin park. Harlem, NY. 2009



Marthas køkken. Harlem, NY. 2009





Martha på rundtur til venner. Harlem, NY. 2009



Martha ved floden. Harlem, NY. 2009



Martha med en kunde/kæreste. Harlem, NY. 2009



Martha i sit soveværelse. Harlem, NY. 2009

fængsler



Popeye en uge før han bliver myrdet. San Francisco, CA. 1975



Fange spiser til middag San Bruno, CA. 1975

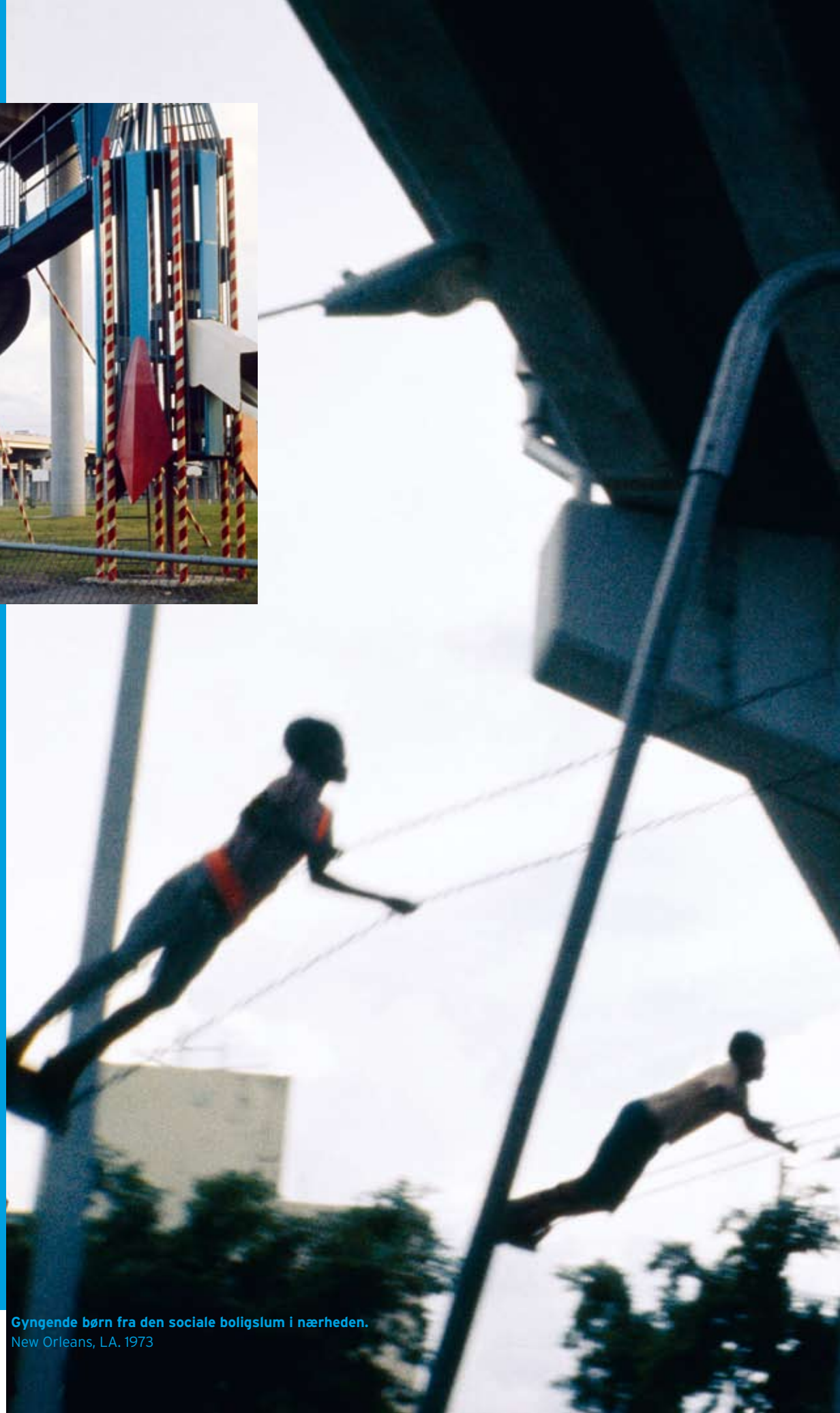


Morder uden våben. New York, NY. 1973

highways



Legeplads. Baton Rouge, LA. 1973



Gyngende børn fra den sociale boligslum i nærheden.
New Orleans, LA. 1973





Mange af de samme mennesker bor der stadig i dag. Baton Rouge, LA. 1973



Børn under highways. Miami, FL. 1974

døden





Kirkegård: Belle Glade, Fl. 2009



Barnegrav. Lisbon, NC. 1974



Et hvidt barns grav. Wilmington, NC. 1974



Barnegrav. Washington, NC. 1974



Kirkegård for sorte - efter en isstorm. Natchez, MS. 1996





Manhattan set fra kirkegård Brooklyn, NY. 1975



Min værtinde, den tidligere prostituerede Geegurtha i narkoafvænningscentret.
Greensboro, NC. 1974

ODGE

200

"I FIGHT POVERTY
— I WORK!"



Tobaksplukker.
Tarboro, NC. 1974



Plantageejer ser på sine sukkerrørsarbejdere. Houma, LA. 1996



Tomatarbejdere.
Immokalee, FL. 1996



Børn sorterer tobakshøsten. Zebulon, NC. 1974



Rigt barn med cubansk barnepike. Miami Beach, FL, 1974, 11.03.



Børnearbejde. Washington, DC. 1972



Der bliver serveret for Mrs. Barnett i hendes plantagehjem.
Washington, GA. 1974

ku klux klan



Raine og Bob kort før attentatet på hende. Morgantown, NC. 2003



Hemmelig korsafbrændingsceremoni i skovene. Gadsden, AL. 1978



Kvindelig Grand Dragon uden for sit hjem.
Goshen, IN. 2004



**Klanlederens søndagsmøde
med Illinois' grand dragon.**
Butler, IN. 2002





Klanmand. Gadsden, AL. 1978



Fattige hvide tilhørere til klanmøde. Gadsden, AL. 1978



Typiske fattige klanfolk til hvervemøde, Gadsden, AL, 1978

Mary



Mary lige før brandbombningen. Perote, AL. 1975



Eneste billede af broderen, der døde i en brand. Perote, AL. 1975



Mary i festtøj i den gamle shack. Perote, AL. 1975



**Mary ved det
udbombede hus
efter branden.**
Perote, AL. 1975



Mary på besøg hos Ida Ford. Perote, AL. 1986



Mary uden for Ida Fords shack. Perote, AL. 1986



Mary i hendes nye shack. Perote, AL. 1989



Mary stærkt syg af kræft. Union Spring, AL. 2009

mad



Skilt, som jeg stod og blaffede under en hel nat for at få et lift østpå. Bakersfield, CA. 1975

SEAT

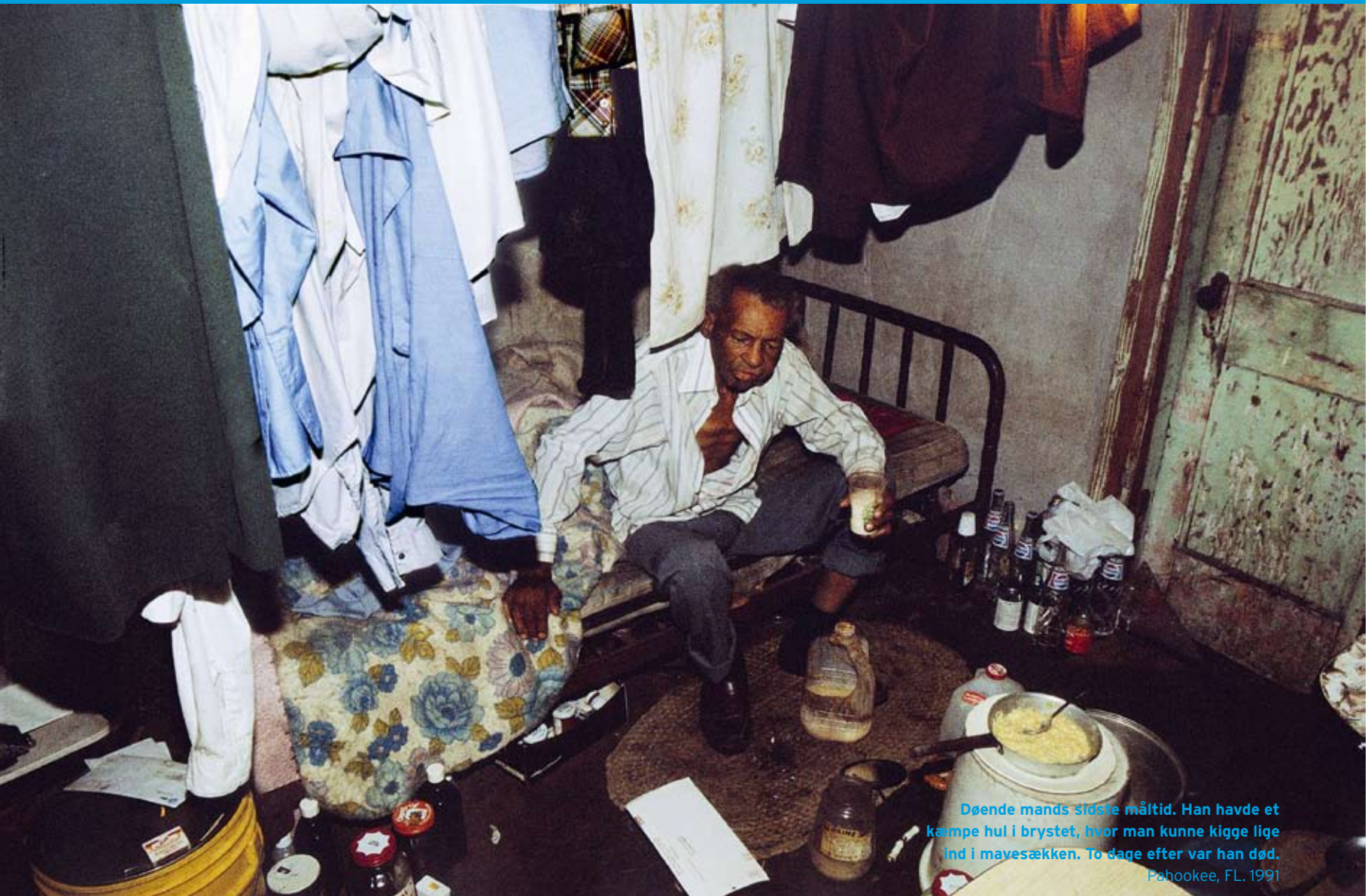


Skilt ved stationen på 125. gade. Harlem, NY. 1972



Køkkenet i en shack midt i bomuldsmarkerne. Tyler, AL. 1995

Hjemløs, som jeg serverede mad for i the Glide Church. San Francisco, CA. 1975



Døende mands sidste måltid. Han havde et kæmpe hul i brystet, hvor man kunne kigge lige ind i mavesækken. To dage efter var han død. Pahokee, FL. 1991

landskaber



Shotgun shacks hvor stor-centret
College Park nu ligger. Meridian,
MS. 1975







Blaffer gennem ørkenen. Arizona, 1975



Olieraffinaderi på min vej, da jeg kørte til Angolafængslet. Baton Rouge, LA, 1998





Sumpe. Gibson, LA. 1996

Sumpe. Louisiana. 2009

religion

**YOU ARE A FILTHY STINKING GUILTY LOST
HELL BOUND AND CHRIST MURDERING
SINNER WHO MUST BE BORN AGAIN
OH GIVE UP AND RECEIVE CHRIST NOW**

Skilt. Augusta, GA. 1975



Efterladte huse i New Orleans efter orkanen Katrina. LA. 2007

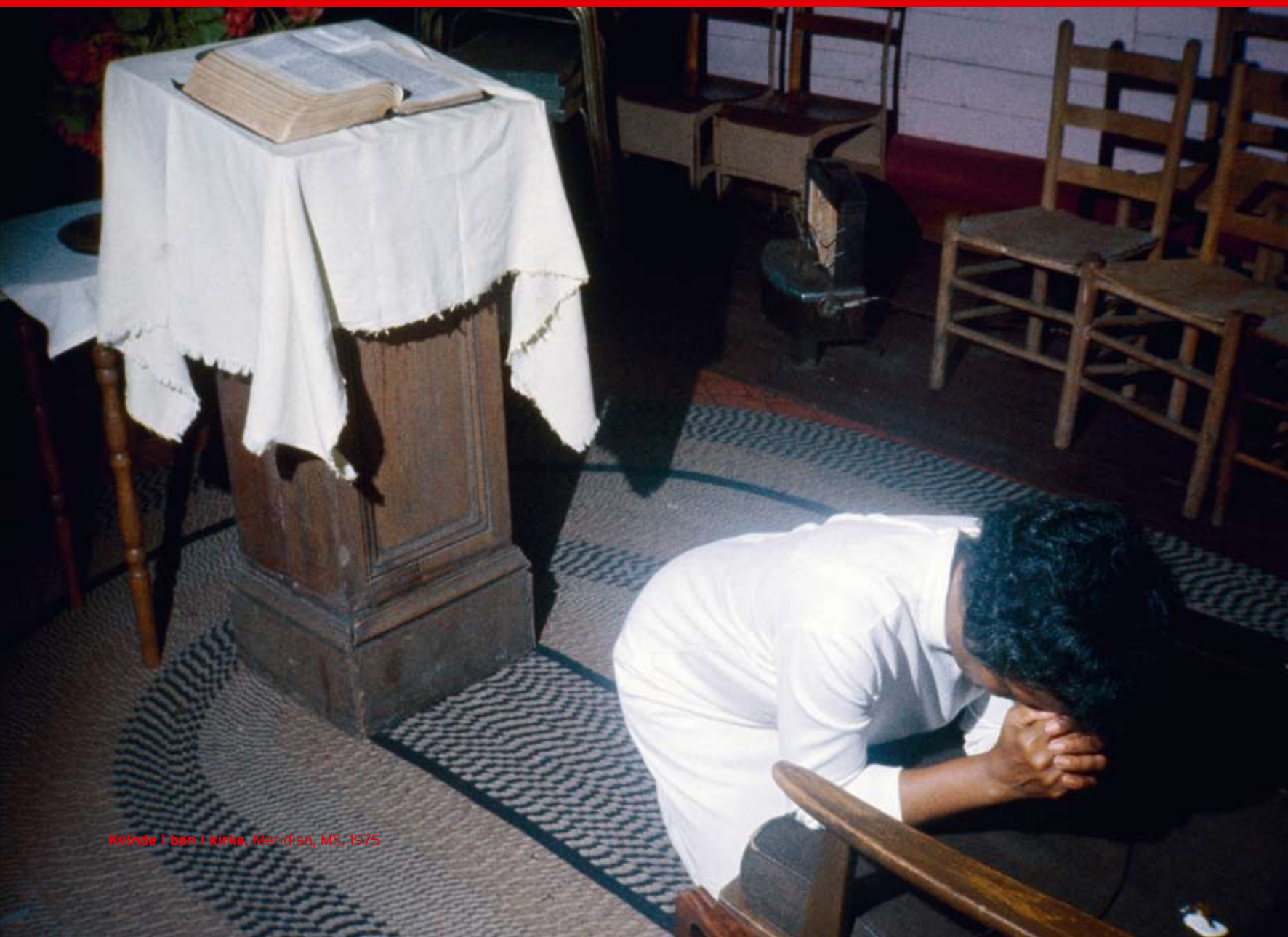


Butik i latinokvarter. Jamaica, NY. 2008



Tattoo, New Orleans, 1975

Aftenbøn for min
værtinde Baggies
børn - få dage før
hun begik bankrøveri.
Greensboro, NC. 1974



Kvinde i bøn i kirke, Meridian, MS, 1975



Min svigerfar pastor Rush beder borbøn. Philadelphia, MS. 1975



Håndspåleggelse på min ven Beverly i min svigerfars kirke påskemorgen.
Philadelphia, MS. 2003



Mary beder sammen med sin 92-årige tante. Perote, AL. 1991



Jean hjælper sit barnebarn med lektier i en shack hvor der bor 24 kvinder og børn.
Sardis, GA. 1989



Gloria beder i sin shack.
Waynesboro, GA. 1978

John



Morder underviser sin datter i våbenbrug. Mississippi. 1996



To-årige Gene, som i dag sidder i fængsel. Mississippi. 1996



Samantha ser ud på sumpen fra skurvognen. Mississippi. 1996



Tina under sin hyppige mishandling af datteren Gene. Mississippi. 1996



Blafferer Woody fortæller mig om mordene på de sorte. Mississippi. 1996



Gene fortæller om sin mors død. Mississippi. 2003



Gene med lillesøsteren. Mississippi. 2003



John viser hovedet af den ko han skød i fuldskab natten før. Mississippi. 2009



John viser hvordan han dræbte sin ko under nattens fuldskab. Mississippi. 2009



John passer den forsvundne Samanths barn. Mississippi. 2009

slum

Fattig hvid kvinde.
Elizabethtown, NC.
1974





Ida Ford i sin nye shack. Perote, AL. 1994



Wilma vasker sig uden for sin shack. Cecil, AL. 1990



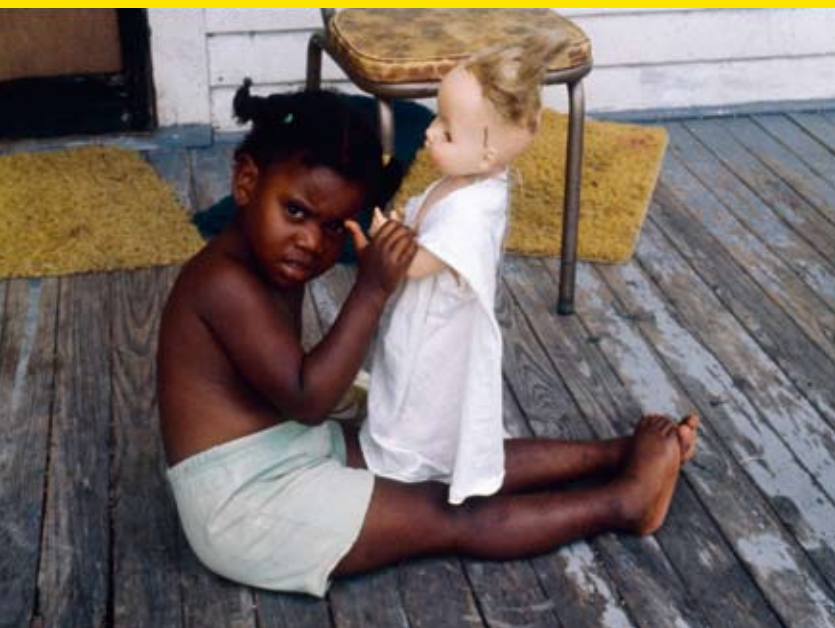
Dreng i en shack. Cedar Island, SC. 1989



Mit første af 34 års billeder af Carl Overstreets liv. Philadelphia, MS. 1975



Dreng i en shack. Thompson, AL. 1989



Pige med hvid dukke. Detroit, MI. 1972



Wilma uden for sin nye et-rums shack uden vand og el. Cecil, AL. 2009



Gammel kvinde i månelys. Union Springs, AL. 1978



Anna King kort før sin død. Tuskegee, AL. 1975



Forpagter i sin shack. Waynesboro, GA. 1974



Ida og Joe i deres shack.
Perote, AL. 1996



Med min veninde, transvestitten Tania, på jagt efter kunder.
San Francisco, CA. 1975



Willy Henry på røvertogt
med et andet gadebande-
medlem natten efter at
han havde skudt sin bror.
Richmond, VA. 1974



Transvestit i Tompkins Square Park. New York, NY. 1998



En Alfons i Tenderloin ghettoen.
San Francisco, CA. 1975



Don giver Aline et skud heroin inden vi deler madrassen om natten, hvor jeg fotograferer dem mens de boller. Jacksonville, FL. 1974



Min transvestitveninde Carla, som jeg boede hos i Tenderloin ghettoen, var heroinmisbruger. San Francisco, CA. 1975



Pushere under en handel. San Francisco, CA. 1975



Narkoman og World Trade Center. New York, NY. 1974

I årene da crack-epidemien var på det højeste, mistede jeg det største antal sorte venner.
New York, NY. 1992



Sovende løsarbejdere i voldens by. Immokale, FL. 1974



Min ekskones gamle hobo, Polly Jones' sidste samlever, inden Polly døde af druk.
Philadelphia, MS, 1996



Pool-spiller i Fillmore ghetto. San Francisco, CA. 197





Pool-spiller i Washington, NC, 1924



Dansende bryllupsgæster, San Francisco, CA, 1974



Chettoens broderlige
"handshake".
Richmond, VA: 1974

Playboy-millionæren Tommy med en af
sine mange dates i sit dertil designede
Tree house, Greenville, NC: 1974



Dansende cowboys på Bourbon Street. New Orleans, LA. 1996



Min transvestitveninde Carla, som jeg boede hos i Tenderloin ghettoen . San Francisco, CA. 1975





Første aften hos min nye kæreste, filmkritikeren
Helene Linne, Cambridge, MA, 1971



Sommerhede i ghettoen. Philadelphia, PA. 1971





Murmaleri: "Lad os holde op med at myrde hinanden", Harlem, NY, 2004

Deprimeret kvinde
i sydghettoen.
Philadelphia, PA. 1971



Pige i rødt i en opgang hvor en mand blev dræbt af politiet dagen før. Bronx, NY. 1972



Unge i ghettoen. Baltimore, MD. 1971



Tickertape parade på Broadway. New York, NY. 1973



Børn omkring rådhuset. San Francisco, CA. 1975



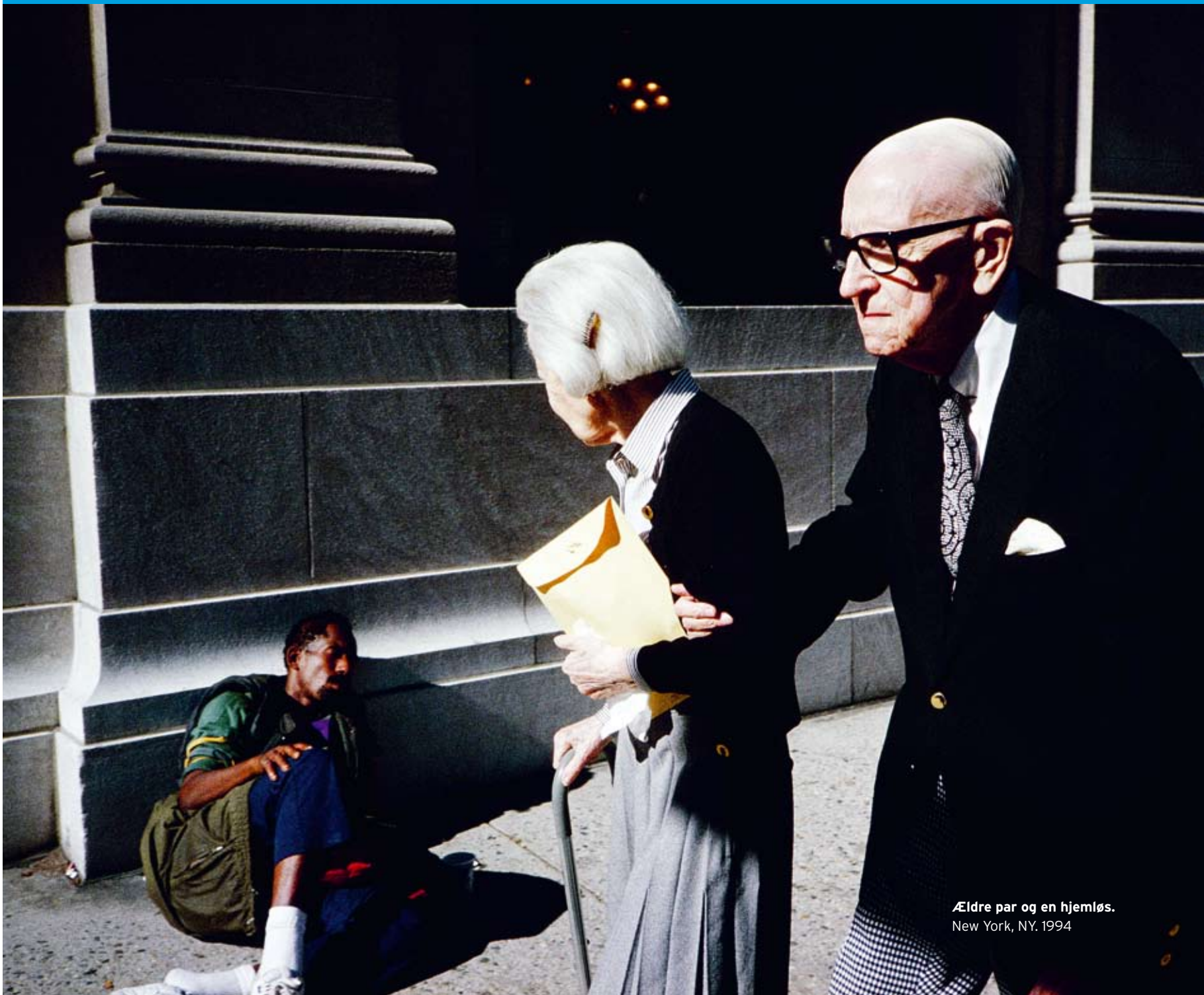
Demonstration mod Vietnamkrigen. Washington, DC. 1971



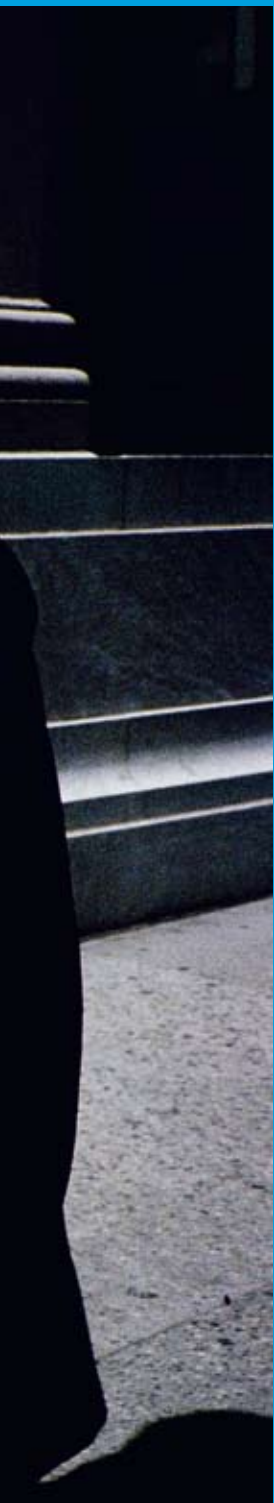
Kvinde skudt uden for mit vindue.
New York, NY. 1972



Død mand på 1st Ave.
New York, NY. 1971



Ældre par og en hjemløs.
New York, NY. 1994



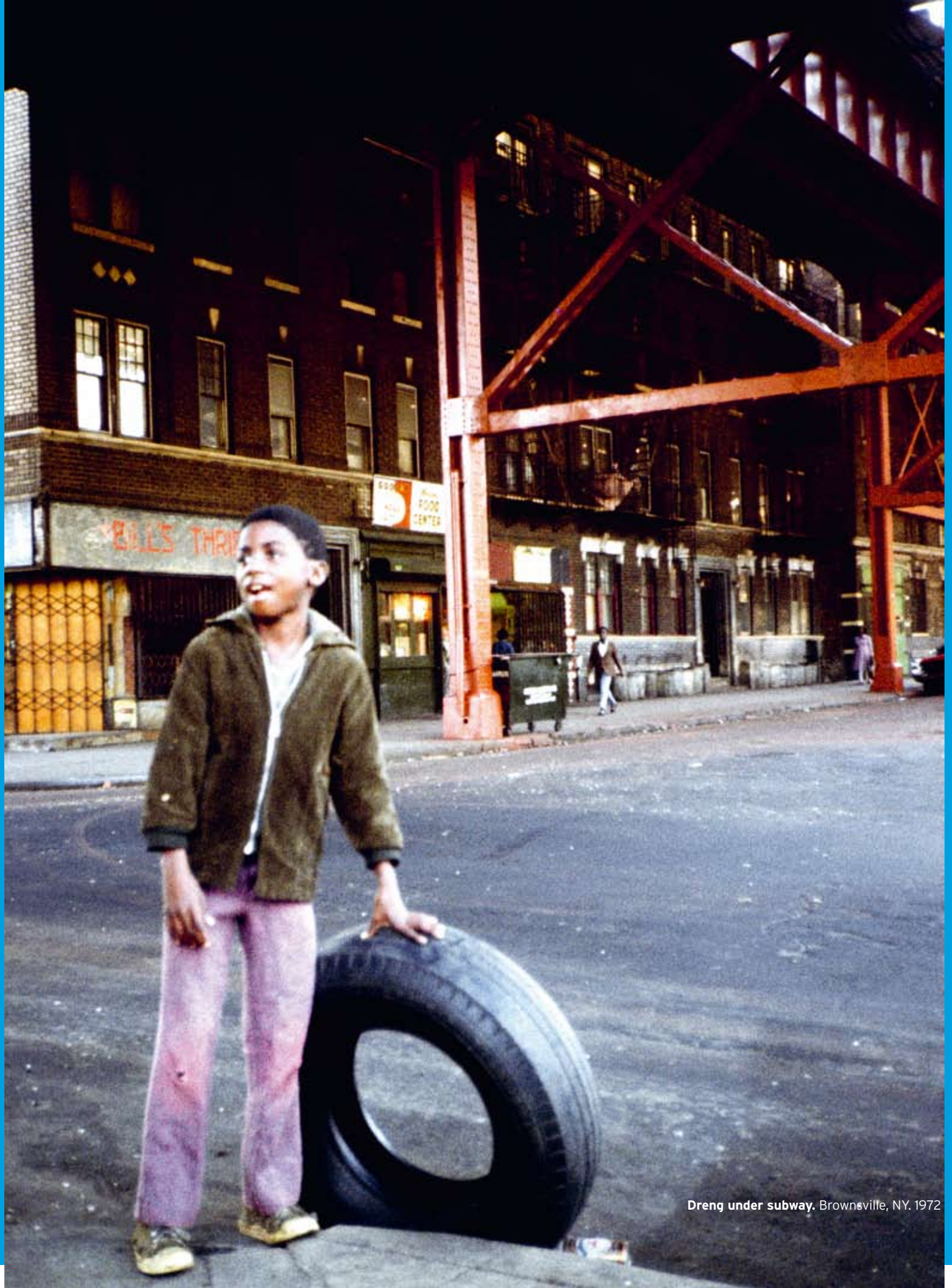
Hjemløs på 8.th Avenue. New York, NY. 2006



Min hjemløse ven Eds bolig, inden han blev idømt fængsel på livstid. New York, NY. 1989.



Hjemløs familie der tigger.
New York, NY. 1992

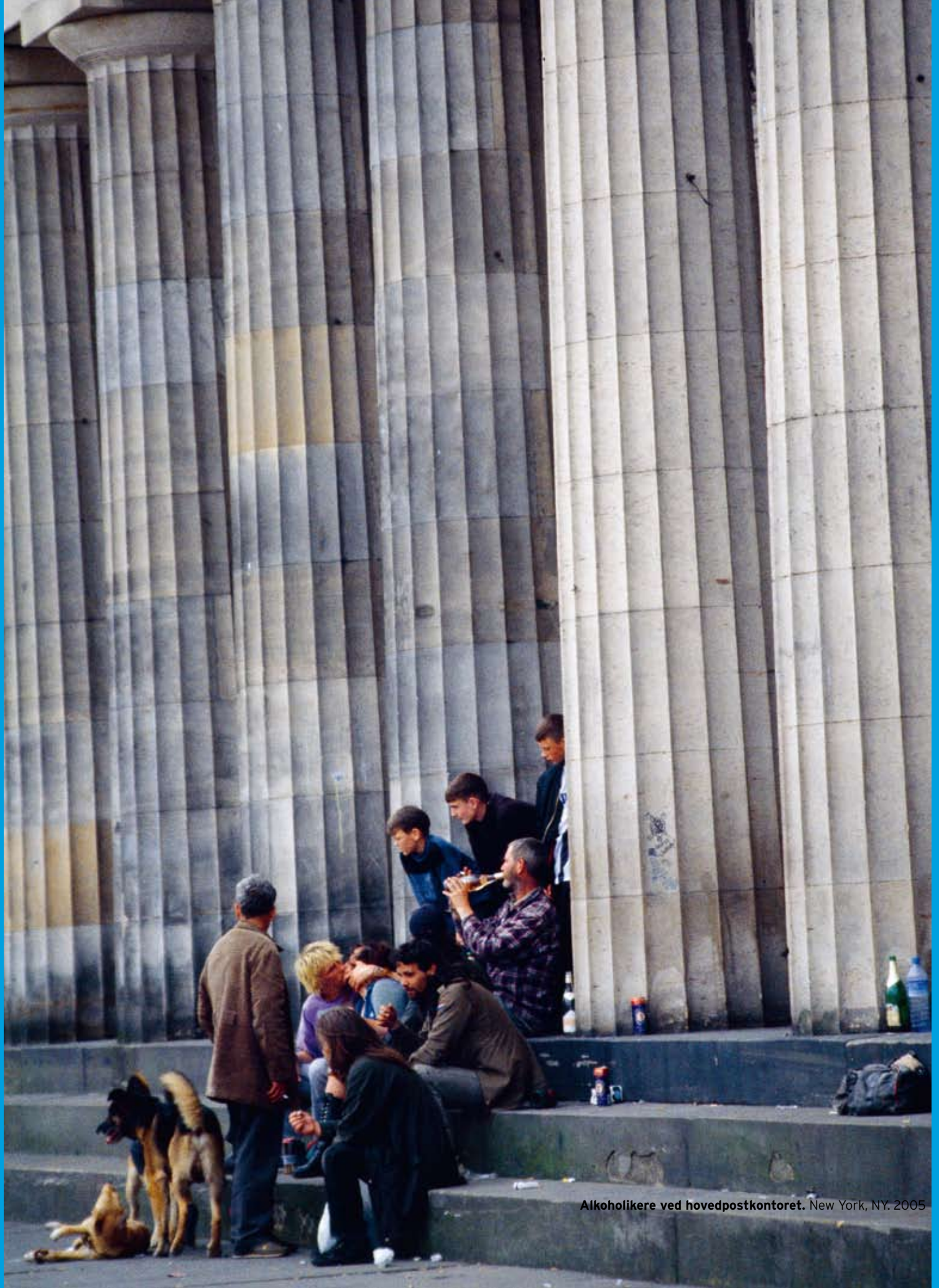


Dreng under subway. Brownsville, NY. 1972

En 500 mennesker lang kø til uddeling af mad under den nuværende krise. Harlem, NY. 2009



Kø til uddeling af natlogi i St. Anthony's. San Francisco, CA. 1975



Alkoholikere ved hovedpostkontoret. New York, NY. 2005

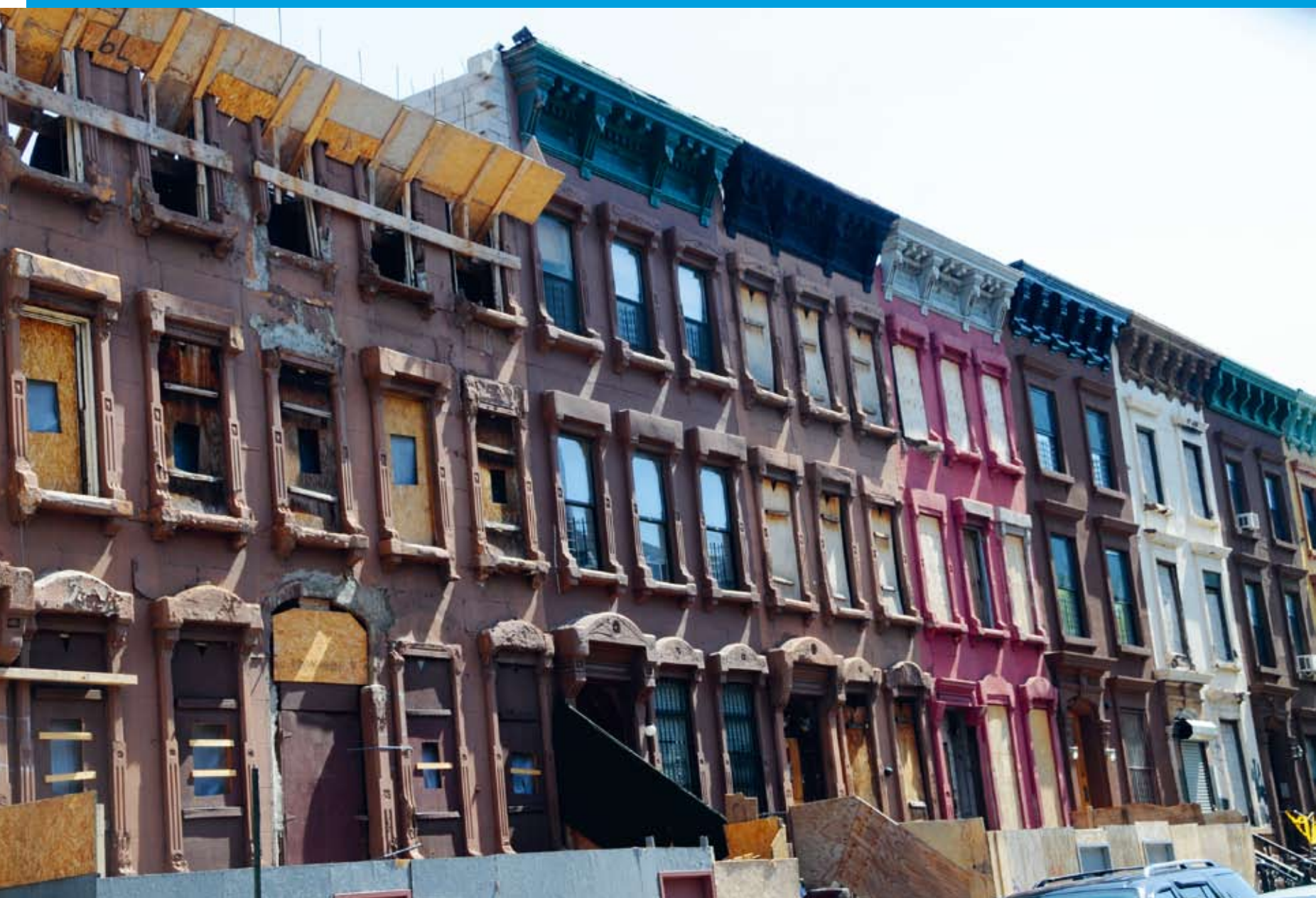
Unge kriminelle
med deres bytte.
Brownsville, NY.
1973



Brætspillere i ghettoen omkring Broadway. Baltimore, MD. 1971



Basketballspil.
Sydghettoens
slum med verdens
højeste bygning,
Sears Tower.
Chicago, IL. 1988



Renovering af Harlem efter at ekspræsident Clinton flyttede ind og de fattige sorte måtte flytte ud. Harlem, NY. 2009



Prostitueret i feministisk protest. Las Vegas, NV. 1974

amerikanere



Redneck på en bar i Mississippi. Union, MS. 1974



Fattig hvid. Baltimore, MD. 1971



Crack-narkomanen Nina der levede sammen med sin mands øksemorder og selv blev myrdet. Union Springs, AL. 1989



Gymnasieelev på Taco Bell-restaurant. Natchez, MS. 2009



Fattig løsarbejder med Obama-håb. Bell Glade, FL. 2009



Gammel bomuldsplukker. Bamberg, SC. 1973



Mexicansk morder i fødlænke. Immokalee, FL. 2009



Helen ved telefonen. Cambridge, MA. 1972



Gammel kvinde. Washington, NC. 1974



Gammel kærestes niece.
Gainesville, FL. 2009



En arbejdsløs blaffer jeg samlede op, var netop
blevet overfaldet af sorte. Jackson, MS. 2009



Ung pige efter slagsmål. Thompson, AL. 1995



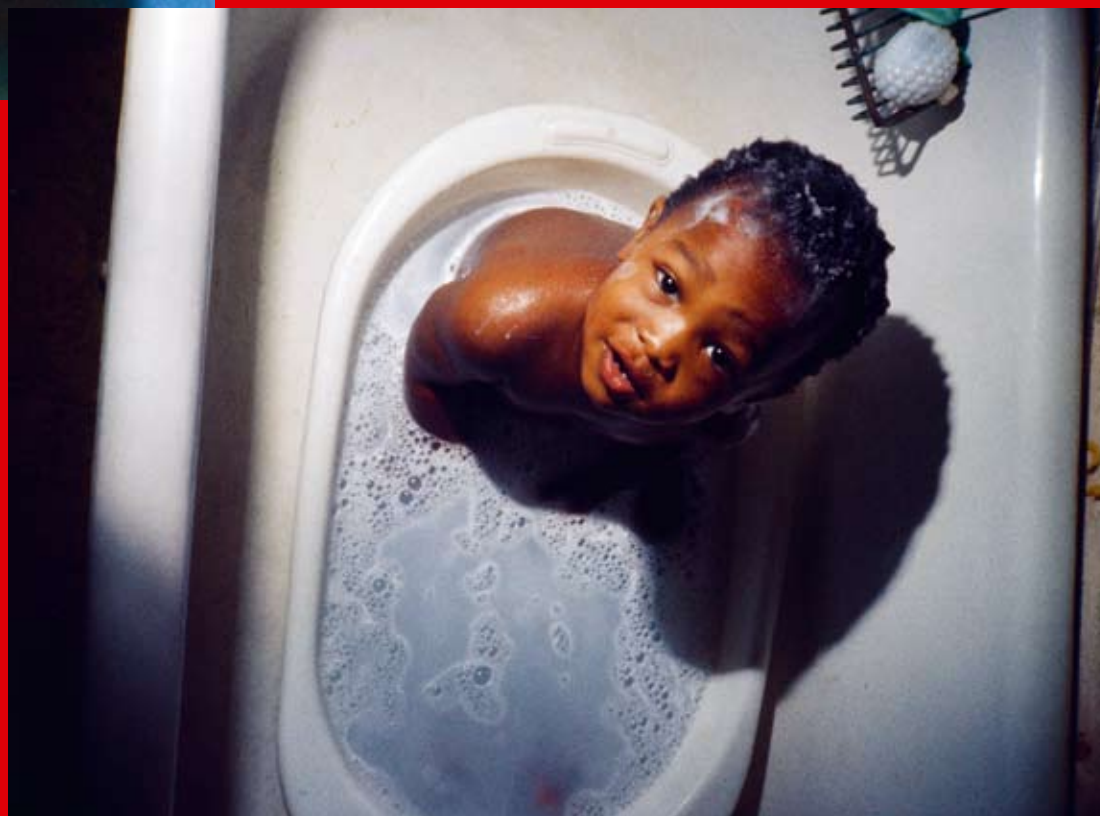
Ung mand i Taco Bell-restaurant.
Natchez, FL. 2009



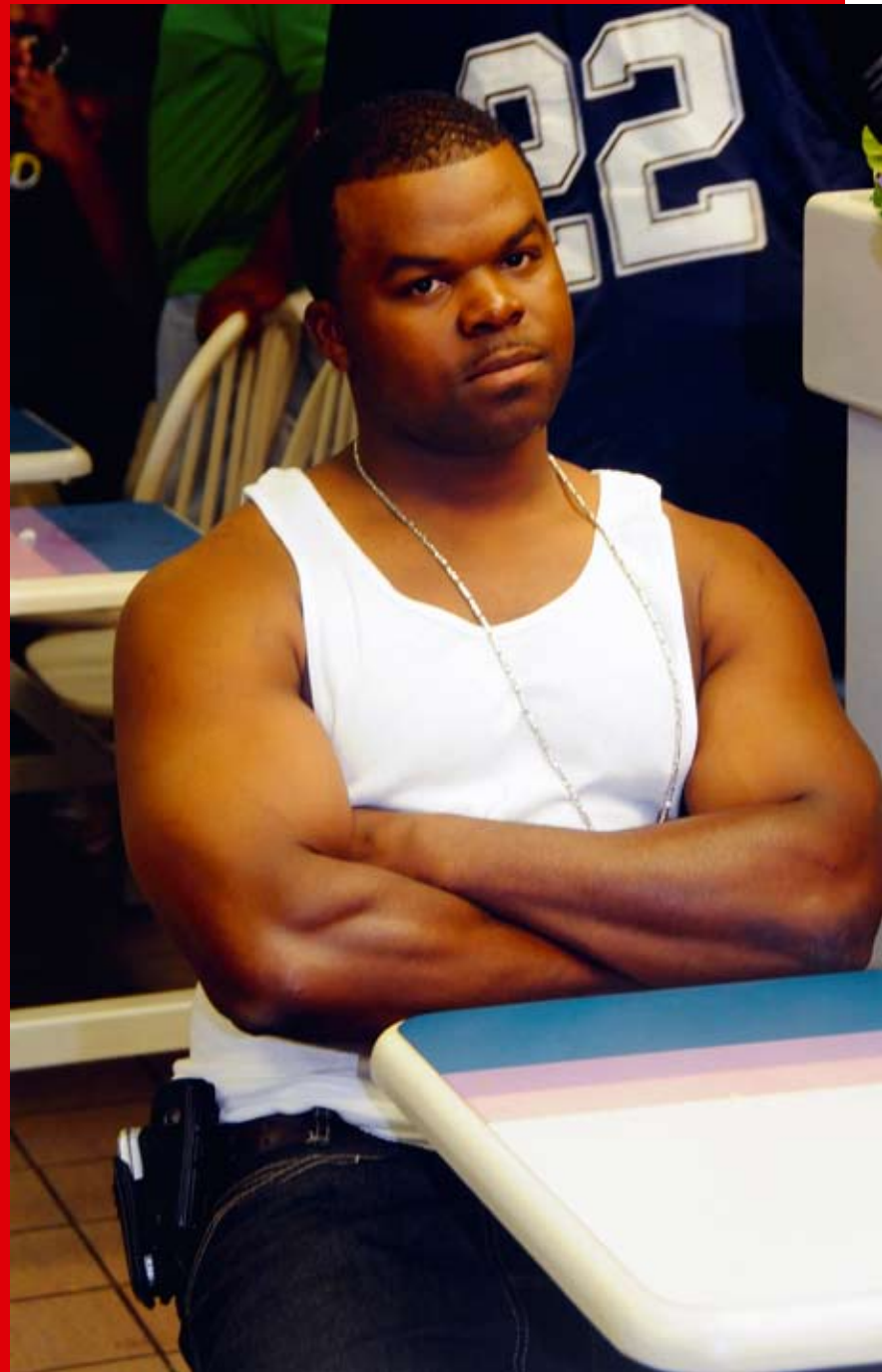
To krebsefiskere i sumpene. Louisiana. 2009



Leslie Manselles i badekar.
Hartford, CT. 1972



Michael, som i dag er arbejdsløs og sygdomsramt. Philadelphia, PA. 1972



Ung mand. New York, NY. 2009

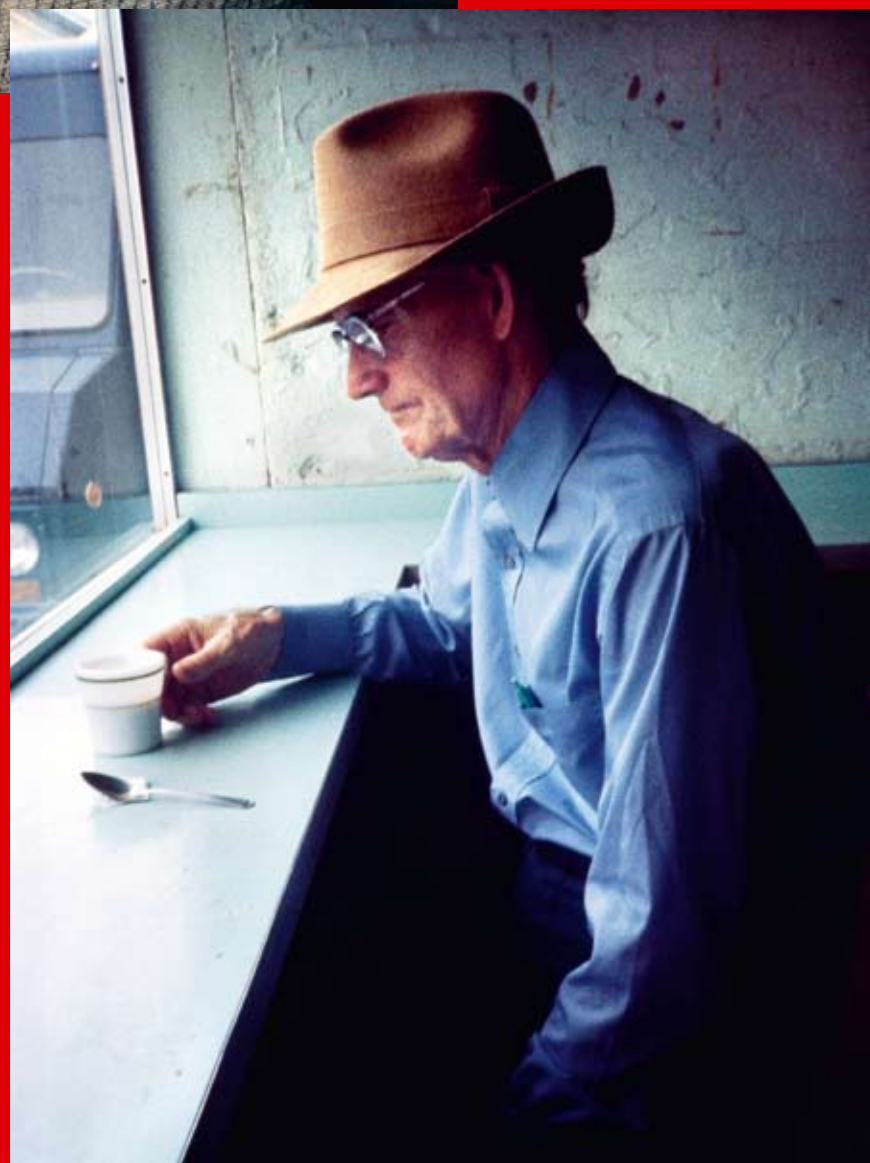
Fuld voldsmand i sin shack.
Morgan City, LA. 1996



Den sygdomsramte
løsarbejder Sonny med
sine børn. Belle Glade,
FL. 2009



134-årige Charles Smith blev bragt til USA som slave.
Bartow, FL. 1974



Fattig hvid på en kaffebar.
Greenville, NC. 1974

solnedgange



Solnedgang i gade. Harlem, NY. 1973



Solnedgang over bro. Charleston, SC. 1974



Oliepumpe i sumpene. Natchez, MS. 1975





Solnedgang over bro. Charleston, SC. 1974

Ghetto-børn i leg under
highways. New Orleans,
LA. 1973



Børn og shack i solnedgang. Yazoo City, MS. 1974



Linda i aftenbøn foran sit barndomshjem uden elektricitet. La Crosse, FL, 1974



Nell i den sociale boligslum. Jersey City, NJ. 1975

METTE MARCUS

manden der ikke kunne sige nej

interview med **JACOB HOLDT**

Manden der blev synonym med showet og bogen Amerikanske Billeder præ-senteres på Louisiana; et opdateret, personligt og universelt univers, et Amerika tegnet med følelse og sjældne blikke helt derind, hvor kun en ja-siger kommer. Udstillingens tilrettelægger, museumsinspektør Mette Marcus, har talt med vagabonden, kunstneren og det anfægtede menneske om hans billeder og om de stadig nye spørgsmål, der melder sig fra dem.

MM: Når man skal lave en udstilling med dine fotografier er det svært at komme uden om personen Jacob Holdt og hele den historie, der ligger i din baggrund, dine bevæggrunde og din rejse til Amerika. Projektet Amerikanske Billeder, som mange allerede kender, fylder jo ret meget?

JH: Når du nu fortæller mig, at du synes der skal være en slags biografi på udstillingen - at du også gerne vil give folk et indblik i, hvem personen Jacob Holdt er - må vi jo så overveje, hvad det er for en biografi vi vil fortælle. Jeg har været så meget blandt sorte amerikanere og arbejdet med de problemer der knytter sig til det sorte Amerika, at man kan sige, jeg er endt med at skrive min egen biografi - i interviews for eksempel - i forhold til netop det. Men nu kom så for nylig filmen Milk om den amerikanske homoseksuelle politiker Harvey Milk. I forbindelse med den var der en debat i Jyllands Posten, der gjorde, at jeg satte mig ned og skrev om mit engagement med bøsseerne i den homoseksuelle bevægelse. Og pludselig kunne jeg se og definere mig selv på en helt anden måde. Dette blot for at sige, at der er mange måder at forstå et menneske på. Der er mange vinkler også på mit

liv, men det er altid den dér (peger på bogen Amerikanske Billeder), der har været i fokus. Jeg bliver nok selv lidt forbavset når jeg bliver erindret om, at jeg også var noget andet end det, de fleste kender mig for i dag. Jeg har jo masser af billeder der handler om helt andre mennesker i USA, end netop de fattige sorte.

MM: Dit projekt blev at bekæmpe ulighed og racisme i USA og senere hen at bruge de billeder, du tog, som udgangspunkt for at tale om ulighed i det hele taget. Kunne du ikke have valgt en anden kamp - der var vel nok at tage fat i der i starten af 1970'erne?

JH: Jamen, der tager du fuldstændig fejl af mig som person. Jeg har aldrig valgt noget selv. Heller ikke nu, hvor det er Louisiana der vælger mig. Jeg har altid bare bøjet med vinden. Jeg valgte egentlig aldrig noget i USA. Jeg var i gang med en kamp i Danmark. Jeg var aktivist imod Vietnam-krigen og havde politiet hængende efter mig. På et tidspunkt bor en amerikansk Vietnam-desertør i min baggårdslejlighed, han møder en canadisk pige, og det er hendes forældre, der bliver så glade for at jeg har taget mig af hende, at de inviterer mig til Canada - det er starten på det hele. Jeg arbejder et års tid oppe i Canada og bliver involveret i forskellige frihedsbevægelser. Jeg møder en argentiner, og vi drømmer om at tage ned og støtte Allendes revolution i Chile. Det er hele tiden mit mål at blaffe ned til Latinamerika, men på vejen derned blaffende gennem USA bliver afgørende. Først bliver jeg voldtaget af en sort bøsse i San Francisco, og 3 dage efter bliver jeg holdt op og røvet af tre sorte pistolbevæbnede røvere. Den vrede og smerte, som jeg mødte ved begge disse begivenheder, var skelsættende. Jeg blev

sendt i to retninger samtidig. Gay Liberation, altså de homoseksuelles lighedskamp, som var lige ved at starte i San Francisco på det tidspunkt. Og samtidig de sortes lighedskamp. Men igen, det var ikke noget, jeg sådan bevidst tog en beslutning om. Det var som om, de sorte fra starten tog mig ved hånden for at føre mig ind i deres verden af smerte. I retrospektiv kan jeg i dag se, at det var utrolig spændende, det der skete på det tidspunkt, med blandt andet de sorte pantere. Det var en spændende tid. Den sorte politiske aktivist Angela Davis kom i fængsel, og jeg boede hos hendes venner. Så jeg blev pludselig rullet ind i noget, jeg ikke selv havde valgt. Jeg forsøgte at holde lidt fast i mit engagement mod Vietnam-krigen, så da alle skulle til den store demonstration i Washington, fik jeg et lift - på det tidspunkt turde jeg slet ikke blaffe endnu - hele vejen til Detroit, hvor jeg blev inviteret til at bo i den hårdeste del af byen, hos nogle sorte mænd (hvoraf den ene af dem lige meldte sig som min facebook-ven i går! Han flygtede siden til Europa. Han blev træt af sit arbejde som gymnasielærer med elever, der sad og pudsede deres pistoler i klassen.) Ugen efter tog jeg med dem videre til Washington til de store Vietnamdemonstrationer. Bagefter ønsker jeg at vende tilbage til dem i Detroit, men trækkes undervejs ind i den ene volde-lige ghetto efter den anden. Det er hele tiden de sorte, der trækker mig ind i deres verden. Så jeg har aldrig valgt, det er altid dem, der har valgt mig. Du må ikke gøre mig skyldig i noget som helst!

MM: Så begynder du at tage billeder. Ofte i nogle situationer, man normalt ikke ville kunne opleve, hvis man bare var turist i USA. Du bor typisk hos dem du fotogra-

ferer. Dette her billede fx viser en sort kvinde, der ser meget trist ud, og man kan lige skimte hendes barn nede i kravlegården. Det er jo ikke nogen særlig lykkelig situation. Hvordan er billedet blevet til?

JH: Det er Nell Hall, og hendes barnebarn nede i kravlegården. Jeg mødte Nells datter Evelyn på en eller anden bar i New York - hun var gravid. Det er interessant at du hiver fat i det billede, for lige på det tidspunkt vidste jeg ikke, at jeg ville lave noget omkring undertrykkelse. Jeg havde på det tidspunkt en ide om, at jeg skulle vise de sortes liv mere generelt. Jeg havde allerede 'sort død' repræsenteret, og på et tidspunkt opstår så ønsket om, at jeg også skulle vise 'sort fødsel'. Jeg havde set W. Eugene Smiths "Nurse Midwife" fra 1950'erne af en jordemor med fødende kvinder i shacks og tænkte, at sådan noget ville jeg også lave. Hver gang jeg mødte sorte kvinder der var ved at skulle føde, bad jeg om lov til at fotografere og sad og ventede i nätterne op til terminen for at være sikker på, at jeg nu fik det hele med - og i sidste øjeblik besluttede de sig så altid for at tage på hospitalet og få kejsersnit. Så for det første blev jeg altså snydt for den der shack-romantik, for det andet endte det hver gang med, at jeg ikke måtte komme med ind. Så jeg blev snydt for et godt fødselsbillede hver gang ...

MM: Hvorfor har du taget det billede?

JH: Jamen, jeg kunne da godt se at det var et rystende billede. Og på det tidspunkt var jeg meget optaget af det billede, de hvide har af de sorte - den smilende figur, the pleasing nigger, som de sorte har lært at spille lige siden slaveriet. At please den hvide mand. Det så jeg da jeg arbejdede med de sorte i bomuldsmarkerne, når den hvide chef kom, så kom "the happy clowning" frem - den glade klovn, en af de mange stereotyper, slaveriet har skabt. Pludselig opførte nogle af dem sig fuldstændig fjollet. Men det jeg oplevede når jeg boede hos dem, var den der utrolige tristhed og apati. Og typisk nok, da jeg boede hos Nell og Evelyn - den første og anden dag sidder hun der og smiler, og man har det sjovt. I reglen var jeg nødt til

at bo hos folk 2-3 dage før virkeligheden trængte ind. Før de var tilpas afslappede med fotografen til at jeg kunne tolke det jeg så, se den dybere virkelighed bag. Og så kan du spørge - er det så den virkelige, dybere virkelighed? Og ja, det er det. Der er nogle ting som de hvide ikke så - ikke ser. De ser det som noget andet. Så det var vigtigt for mig at sidde og vente på de øjeblikke der ligesom viste virkeligheden før den fremmede fotograf trængte ind. Og det tager tid. Altså, jeg var med en kvinde hjemme for at tage et fødselsbillede, og ender så med at tage et billede, der beskriver undertrykkelse. Det dér eksisterer ikke ude på gaden. Du ser det simpelthen ikke. Men igen, jeg bliver trukket ind i det.

MM: Så intentionen var egentlig, at du ville have taget et positivt billede. Du ville fange et billede af livet?

JH: Ja, det kan man sige. Lige i det tilfælde. Men så bliver jeg trukket ind i hendes virkelighed. I dag er det boligkompleks lukket, pga. kriminaliteten. Nogle af de få gange jeg virkelig havde angst i mig, var når jeg gik derud.

MM: Men det ser man ikke i dine billeder. Man fornemmer ikke snerten af angst.

JH: Hvis jeg virkelig havde været angst kunne jeg heller ikke have taget de billeder. Så havde jeg holdt mig væk fra de kvarterer. Det var først da jeg lærte at tackle racismen - altså angsten for andre mennesker - at jeg overhovedet kunne lave Amerikanske Billeder. Jeg turde de første to år ikke gå ind i Harlem om natten. Men fra det øjeblik hvor jeg begyndte at tænke positivt om de sorte og have tillid til dem, åbnede hele den verden sig op. Mod handler om at overvinde sin angst. Folk har tit spurgt "How did you get the guts to do it?" Jamen, nu havde jeg jo ikke (den racistiske) angst mere, så der var ikke længere brug for mod som i begyndelsen.

MM: I din bog er der to steder, hvor filmen knækker, om man vil. Den ene gang beskriver du en begravelse af en, du ikke kender. Du kan ikke tage billeder, fordi du

synes det er så frygteligt. Det er som om det er i mødet med dem, du ikke kender, at ulykken pludselig bliver for overvældende til at du kan tage billeder, mens den miserable situation for dem, du kender, den har du ikke så store problemer med at fotografere? Bruger du det at have kameraet op for øjet som et filter?

JH: Det har jeg aldrig tænkt over. Der er faktisk en situation, hvor jeg prøvede at tage billeder af en hjemløs nede på Bowery i New York, og så angriber han mig med en kniv. Og jeg har sådan en skyldfølelse og føler, jeg må blive venner med ham. Jeg bruger hele natten på at tale med ham og ender da også med at blive venner med ham. Så der har du ret. Der tog jeg billeder af en, før jeg kendte ham. Og det følte jeg altid var udnyttelse af folk, fx at tage billeder af hjemløse, der bare lå på gaden.

MM: Hvorfor det egentlig?

JH: Jamen, det følte jeg virkelig var udbytning af folk. Hvis man derimod laver det på baggrund af et venskabeligt forhold og de virkelig medvirker i billederne og sådan, så er det legitimt. Men det der med bare at gå ud og tage et foto af nogle lidende og udstille deres lidelse bag efter - enhver kan gøre det, men jeg synes det er ligesom at snyde. Jeg kom til at gøre det den aften med den hjemløse, fordi jeg var sammen med Marilyn, og vi skulle hen et eller andet sted, så derfor tog jeg bare billedet af ham uden nogen forudgående kommunikation. Fordi situationen var, at "det her billede kan jeg lige bruge". Jeg kom virkelig til at ærgre mig over det, føle skyld. Det er en klar overskridelse af min grænse at fotografere nogen, inden jeg har en slags venskab med dem.

MM: Det her med udnyttelse, det kan vel også opfattes den anden vej rundt? Altså at du er en hvid mand der fikserer de sortes lidelse, at du alligevel på en eller anden måde bruger dem?

JH: Den ligger der altid. Det ser jeg også i Danmark. Hvis ghettoiserede mennesker kun møder foragt og udstødelse af samfundet, så opstår denne her reaktion. De har ingen tillid til den hvide mand, og

når der så ind i mellem kommer sådan nogle velmenende blåøjede mænd som mig, så kommer mistroen. Nogen vil slet ikke have noget med én at gøre, andre kan ikke undvære alliancen med de hvide, der åbner sig for dem. På det tidspunkt hvor jeg rejste rundt, var der mange sorte, der overhovedet ikke ville have en hvid mand boende. Det var holdningen hos utrolig mange. De fattigste sorte havde naturligvis angsten for de hvide på en anden måde. Men middelklassen, som befandt sig midt i en periode med stærk politisk frigørelse, de ville ofte intet have med hvide at gøre. Jeg kan huske når jeg blev samlet op af en sort middelklassefamilie, hvordan de nogle gange blev så fornærmede over det, de så, at de satte mig af, med kommentarer a la "Er det sådan, du ser de sorte" eller "Det er udnyttelse af vores smerte" - den kom til udtryk på alle tænkelige måder. Så jeg havde ikke bare modstand fra de hvide, hvor jeg nogen steder var nigger-lover og mange steder slet ikke kunne fortælle, hvad jeg lavede - især i sydstatene kunne jeg aldrig fortælle hvad jeg lavede on the black side of town. Det var simpelthen en balancegang uden lige. Hvis jeg boede hos en hvid familie og kom hjem til dem om aftenen, og de spurgte, "Nå hvad har du så lavet i dag", sagde jeg fx: "Jah, jeg har sådan drysset lidt rundt." Jeg fik jo heller ikke altid støtte fra de sorte; det der med at man ikke må fraternisere med fjenden, det ligger der jo hos alle undertrykte mennesker. Det må man ikke, og fjenden kommer i mange skikkelser, også som den velmenende.

MM: Det virker dog som om du har været meget bevidst om hvilke billeder, du tog. At du ville bruge dem til noget særligt. Du synes også meget opmærksom på stereotyper og på, hvad billeder kan?

JH: Jeg var bevidst om undertrykkelse, og blev det mere og mere. Det handler om, hvordan jeg fortolker denne verden, de fattige sortes verden - hvordan jeg skal bære mig ad med at vise den undertrykkelse, jeg ser. For eksempel de billeder dér, med tapet der hænger ned ad væggene - det er jo de færreste sorte der på det

tidspunkt levede på den måde, men det viste den sindstilstand, jeg følte mellem dem. Så jeg brugte sådan nogle billeder til at vise den generelle tilstand. De fleste mennesker kan jo godt finde ud af at holde fast i noget stolthed og værdighed, de kan godt finde ud af at tapetsere deres vægge. Men den der dybere apati, der findes hos det knuste menneske - det er den, jeg ønsker at skabe forståelse for. At være knust på den måde kommer jo til udtryk på mangfoldige måder. Blandt andet igennem flugt ud i narko, eller narkohandel og kriminalitet, eller som man også ser det hos indvandrere i Danmark - i bandekrig og alt sådan noget.

Jeg har selv diskrimineret i mine billeder. Jeg tror nok at jeg mere eller mindre ubevidst valgte de skønnere ud i en familie og valgte at tage billeder af dem. Jeg er ikke vild med gruppebilleder med en 10-20 mennesker på en gang. Så jeg sidder der og venter - hvornår er der lige en enkelt person, der sidder der alene i sine egne tanker? Og det var simpelthen fordi jeg vidste, at hvid racisme diskriminerer mod visse aspekter af sort kultur, og derfor skulle jeg hele tiden tale til den dybere menneskelighed i de hvide - på den måde var jeg selv nødt til at være racistisk.

MM: Så du brugte dine egne fordomme om hvad en hvid ville synes var æstetisk eller visuelt acceptabelt?

JH: Nej, jeg tror man må sige jeg brugte min viden, for jeg kunne jo se det når jeg var ude på landevejene og viste mine billeder til hvide, altså hvordan de reagerede når de så en særlig type billeder. "Agrr, how can you be with this filthy ..." Så derfor kan det godt være, at jeg mere søgte situationer, som de ikke kunne argumentere imod. Jeg ved ikke om det var min egen racisme eller den, jeg ser i de hvide, som ligger til grund for det. Jeg kunne aldrig have fortolket den virkelighed, hvis jeg kun havde været på den sorte side af samfundet. Ved dagligt at svinge mellem de hvide og de sorte var jeg nødt til oven i mit eget hoved at oversætte, hvordan de andre ser mine billeder

MM: Hvad betyder de billeder for dig, der ikke handler om de mennesker, du bor

sammen med, men fx er billeder af politifolk, landskaber, reklamer, bygninger?

JH: Jamen, ofte har de fungeret som et symbol for mig eller som kontrast, noget jeg har kunnet bruge som byggesten til at bygge en fortælling op.

MM: Kalder du dig egentlig fotograf?

JH: Det afhænger lidt af hvilken sammenhæng jeg er i. I litterære kredse kalder jeg mig fotograf, i fotografiske sammenhænge kalder jeg mig forfatter, eller lidt mere neutralt vagabond. Det kaldte jeg mig i mange år, fordi det var det, jeg følte jeg var. I mange år efter jeg kom tilbage fra USA ville jeg tilbage på landevejen, men jeg blev bare side tracked af den ene succes efter den anden. Jeg har aldrig været fotograf. Men jeg har tit fået den label på mig. Jeg bliver jo ustandselig kaldt fotografen Jacob Holdt, og det synes jeg egentlig ikke er det, jeg mest er. Jeg har aldrig gået på fotografiske udstillinger, jeg ville aldrig selv tage op på Louisiana for at se en fotografiudstilling. Jeg har altid sagt at jeg ikke var nogen god fotograf, men en god vagabond. God til at komme ind i hjem, hvor ingen andre kunne komme, men hvor enhver (idiot) kunne tage et godt billede.

MM: I mange år ville du jo slet ikke vise dine billeder uafhængig af dine egne ord, som billedshow eller i bogen. Hvad er det, der har fået dig til at ændre synspunkt?

JH: Jeg blev spurgt af en god ven der manglede en udstilling, om ikke jeg ville vælge nogle billeder til at hænge op, og så glemte jeg jo mine gamle principper. Fordi jeg gerne ville hjælpe ham. Men igen er det nok bare noget med at sige ja.

MM: Men du har detok med det i dag?

JH: Tja, jeg har jo gjort det et par steder nu - også i Kongressen i USA. Hvor jeg jo så inviterede de fattige jeg kendte derovre til at komme ind i Kongressen. Så er der noget sjovt ved det, når man kan få magtens folk og underklassens folk - røvere og banditter - til at mødes. Jeg har hele tiden frygten for at det skal blive misforstået. Uden mine forklaringer er jeg bange for at det bare kommer til at forstærke

den racisme, der allerede findes. Der er jo mange High Schools i USA, hvor jeg ikke kan vise mit show, fordi de frygter at mine billeder vil forstærke elevernes fordomme overfor de sorte. Billederne af apatiske sorte - det får let fordommen om the lazy nigger til at køre i hovedet på dem.

MM: Er der noget i den tidslige distance, der gør at det er nemmere for dig at komme til vise billederne fra 1970'erne i dag?

JH: Ja, nu vil jeg have lidt lettere ved at vise det i USA. Nu har vi jo Obama, så måske folk har lettere ved at se sammenhængen mellem nu og undertrykkelsen dengang.

MM: Der er nogen der opfatter dit projekt som et religiøst projekt. Jeg oplever det måske mere som et politisk projekt?

JH: Det gør jeg også selv. Men ikke et, man kan sætte partibetegnelse på. Og jeg synes det er interessant, at folk tit benævner mig venstreorienteret. Man kan måske sige at min tilgang til mennesket er venstreorienteret, men jeg har jo aldrig stemt på noget venstreorienteret parti. Jeg har altid været dér i midten, hvor jeg kunne være i dialog mellem højre og venstre. Eller få den dialog frem.

MM: Har du aldrig følt dig fristet til at bruge den indflydelse du har på rigtig mange mennesker partipolitisk?

JH: Jeg er da blevet forsøgt headhunted af flere partier, og jeg har det jo bare med at sige 'Ja, ja, det kunne da være sjovt.' Men der har min familie heldigvis sat en stopklods; de har sagt at jeg vil ødelægge mit budskab hvis jeg pludselig står i et eller andet parti. Og det er heller ikke mig. Jeg duer ikke til sådan noget.

MM: Hvad betyder religion for dig, i relation til dine billeder?

JH: Min far var jo præst, og jeg sad og lyttede i kirken indtil jeg gjorde oprør og kun kom hver 2. søndag, så kristendommen har været der hele min barndom. Men det er måske mere retorikken omkring den jeg reagerede imod modsat det budskab, der ligger i Kristendommen. Jeg tror det

betød meget for mig at se forskellen på retorikken i kirken og så det virkelige engagement i mennesker. Det jeg respekterede meget ved min fars arbejde, var hans sociale arbejde med folk i sognet. Jeg opfattede ham ikke som et specielt religiøst menneske, det var hans menneskelige engagement, der var det vigtige. Min far havde samtaler med dem, der havde det svært. På landevejen i USA var det jo det, jeg oplevede - at folk havde brug for at tale med mig. Jeg syntes nogle gange det var næste pinligt at fortælle om, at jeg havde rejst der i næsten 5 år og havde haft det rigtig sjovt det meste af tiden. Men jeg kunne undskyldte at have det så sjovt ved samtidig at have en slags mission som omvarende socialarbejder. Jeg har altid elsket det religiøse menneske, og det var jo skønt at bo i et multikulturelt samfund som Amerika ... så kunne jeg skifte trosretning ved skiftevis at bede sammen med muslimer, fundamentalistiske kristne eller buddhister. Og jeg syntes det var så smukt at dele folks tro og se, hvor stærkt den lever i alle mennesker.

MM: Men hvorfor er det vigtigt? Er det fordi det er der, der er et håb eller en tro på forandring?

JH: Jeg tror nok at det, jeg så, var, at det var en måde de bearbejdede deres ulykke på. At troen var et fristed, en flugt fra den smerte, vi mennesker skaber for hinanden. Selv indenfor hver enkelt familie er der behov for at flygte eller finde en højere mening. Og der flygtede jeg aldrig ud. Jeg er aldrig selv blevet religiøs.

MM: Lad os kigge lidt på nogle af dine billeder igen. Der er meget lidt konfrontation eller fordømmelse i dine billeder. Tag for eksempel dette billede, et billede af en masse-morder, der har sin lille datter på armen. En pige som han tydeligt ikke behandler særlig godt ...

JH: Ja, og jeg er jo tit blevet spurgt, hvordan kan du bare stå og tage billeder af moren, der tæsker denne pige. Og det gjorde jeg bare. Jeg har jo også altid sagt, at det ikke nytter at irettesætte moren med "du skal lade være med at piske børnene" så hun blot får det endnu værre

med sig selv. Det handler derimod om gennem mit nærvær - alle os der har et overskud - at hjælpe dem ud af en sådan smerte, så de får det bedre med sig selv. Jeg kan ikke fordømme dem.

MM: Han ser jo ikke særlig ud, andet end at han har en masse skydevåben, som han er stolt af. Han ser ikke specielt aggressiv eller ond ud, sådan som du har portrætteret ham, i den der kropstilling?

JH: Jamen, jeg kunne ikke andet end at holde af de folk der. De var jo søde samtidig. Men jeg har nu også et billede af ham hvor han står og viser med en kniv, hvordan han myrdede en sort fyr ...

MM: Så er der et billede som det her - [sort halvnøgent par der kysser i seng]. Det er meget befriende at se et billede hvor der er noget sanselighed og kærlighed - sådan ser det i hvert fald ud. Det har tilsyneladende været vigtigt for dig også at vise denne type billeder. Billeder af folk der har sex eller i det hele taget udtrykker kærlighed?

JH: Jamen det var for at vise et bredere spektrum af menneskelighed. Det var jo også en side, jeg oplevede. Jeg havde det jo også rigtig sjovt med de her folk. Så det er vigtigt også at vise den side af livet - hvis jeg ikke viste den, ville jeg skabe et misbillede. Jeg synes det er vigtigt at vise, at vi som mennesker kan rumme forskellige sider samtidig.

MM: Det her billede er interessant, fordi du pludselig har et andet blik end ellers når du fotograferer?

JH: Ja, her er jeg fordømmende.

MM: Hvorfor er du det?

JH: Jeg har jo hele tiden kontrasten med at se de hvide bare beriger sig selv og er ligeglade med hvad der sker lige om hjørnet fra dem. Så der ligger da en fordømmelse i det. De fleste hvide ser sig selv som én stor middelklasse, og de er rystede over de kontraster jeg viser frem. For vi læser hele tiden om at uligheden vokser og vokser i USA og de rige bliver rigere og rigere, men sådan oplever man jo ikke samfundet når man er inde midt



De sortes ugeblad, Ebony, et halvt år før valget af Obama. New York, NY. 2008



John med datteren Gene. Mississippi. 1996



Marihuanarygende par, som jeg (JH) delte seng med. Jacksonville, FL. 1974



Svøbt med kærlighed i hadets tomme symbol. Butler, IN. 2002



Kirkegængere efter gudstjeneste. Charleston, SC. 1973

i det, der ser man jo bare alle mulige arbejdende familier omkring sig, så det er sådan et meget bevidst forsøg på at ryste folk til at se de store uligheder i det amerikanske samfund. Som dansker, en der kommer fra et af verdens mest lige samfund, fotograferede jeg jo ikke så meget det, der lignede mit eget samfund, men tværtom det, der var helt anderledes - the filthy rich and the filthy poor, som jeg aldrig havde set før. Det var chokerende for mig. Og jeg opdagede snart hvordan det også visuelt var effektivt til at få et budskab ud.

MM: Jamen kunne man ikke også sige, at det var da også synd for de her damer, deres situation er vel ligeså historisk betinget som de sorte fattiges - eller?

JH: Det var faktisk et stående spørgsmål for mig som jeg udtrykker meget klart i *Amerikanske Billeder* - hvad er menneskets ansvar i dette her. Men for rent visuelt at få forskellige vinkler frem blev jeg nødt til at bruge fordømmende billeder.

MM: Det her er et meget rørende billede ...

JH: Ja, det er klanlederens barnebarn svøbt i 'hadets flag'. Det fungerer som had-symbol over hele verden. Men Catja, hun bliver ikke et hadsk menneske. Hun er svøbt med kærlighed. Det er mishandlede mennesker der bliver hadefulde, hvis vi overhovedet skal tale om had - jeg kalder det smerte. Selv om hun er vokset op blandt Ku Klux Klan, så fik hun uendeligt megen kærlighed. Hun er i dag ude af KKK og et velfungerende stort barn, fordi hun fik kærlighed. Og det er egentlig det, det handler om, det der billede. Det kan godt være at KKK klæder sig i hadske symboler, men det har ikke altid noget med had at gøre.

MM: Der er mange af dine billeder hvor jeg tænker på, om du ikke lige har spurgt - hey, gider du ikke rykke over i solstrålen? Har du iscenesat dine billeder?

JH: Nej. Jeg har nogle gange måske lige flyttet lidt rundt hvis der for eksempel stod en stor plastikskål midt på gulvet i en skrigende farve, som jeg syntes forstyrrede billedet da jeg jo tog farvedias. I den forstand har jeg da snydt lidt, men mit

mål har været at gengive verden som den er. Jeg kørte hele tiden med 160 asa og havde ikke ekstrakamera med highspeed film. Så jeg havde brug for noget lys og satte typisk blitz bag ved lampen, og der havde jeg nogle gange et lyserødt stykke WC papir med for at få det til at ligne lyset fra olielampen i hjem uden el - jeg gik altid rundt og spurgte i butikkerne, om de solgte pink toiletpaper - og det satte jeg over den der flash, for at få det rødlige skær, det var den eneste måde, jeg kunne tage disse billeder på. For hvis man tager et billede med blitz alene, så bliver det jo helt fladt, og så ville stemningen fra øjeblikket før billedet slet ikke komme frem. Det var altid det, jeg forsøgte at genskabe på forskellig vis. Det var jo fuldstændig mørke hjem mange af dem, så jeg havde ikke kunnet få et motiv frem, hvis jeg ikke havde brugt blitz - jeg havde slet ingen billeder fået.

MM: Bliver dine billeder oplevet forskelligt i USA og Europa?

JH: Jeg har fået utrolig meget kritik i USA, især fra feministiske kredse som ikke bryder sig om de nøgenbilleder, jeg har taget. De kaldte det sexism. Jeg tog rigtig mange nøgenbilleder ud af showet da jeg begyndte at vise det i USA. Volden, den forstyrrer dem ikke, det er kun hvad de forventer fra de sorte. I Danmark er det omvendt billederne af vold, der altid har chokeret folk, mens jeg aldrig har fået en kommentar til mine nøgenbilleder. I USA kan du jo blive arresteret for at amme dit barn på gaden. Der er mange tæer man kan træde på i USA.

MM: Når nu man kommer op som gæst på Louisiana, hvad kunne du så godt tænke dig at man skal tænke, når man ser dine billeder?

JH: Selvfølgelig vil jeg da være glad hvis mine budskaber omkring undertrykkelse etc. kunne komme frem, men jeg forventer det jo ikke. Jeg vil være glad hvis du som kurator kan få mig til at tænke over noget, jeg ikke selv har tænkt over før. Hvis der kommer en ny fortolkning. Men jeg kan ikke dømme mere, jeg er så vant til at blive ført rundt i manegen ...

MM: Har du aldrig haft lyst til at vise alle de andre billeder. Alle dem, der ikke var med i *Amerikanske Billeder*. Dem som viser andre sider af Amerika?

JH: Jamen, som jeg også sagde tidligere, det har altid været sådan i mit liv, at det, der er sket, er kun blevet til noget fordi der er nogen, der er kommet og har spurgt om jeg ville gøre det. Jeg har simpelthen bare haft travlt med at sige "ja" til alle de tilbud, der har været. Nu kommer Louisiana og spørger, om ikke jeg har lyst til at vise nogle af mine andre billeder også, og så ender det med at vi laver noget med dem - sådan har mit liv altid været.

Mette Marcus (f. 1971)

Er kurator på udstillingen *Tro, håb & kærlighed - Jacob Holdts Amerika*. Marcus er uddannet kunsthistoriker fra Courtauld Institute of Art, London, og Københavns Universitet, og har været Museumsinspektør på Louisiana Museum of Modern Art siden 2003.

uddrag af **SUSAN SONTAGs**

at betragte andres lidelser

For dem, der er overbeviste om, at retfærdighed kan placeres på den ene side og undertrykkelse og uretfærdighed på den anden, og at kampene må fortsætte, er det afgørende netop hvem, der bliver slået ihjel, og hvem, der slår ihjel. For en israelsk jøde er et fotografi af et barn, der er flået i stykker under terror-angrebet på Sbarro-pizzeriaet i det centrale Jerusalem, først og fremmest et fotografi af et jødisk barn, der er blevet slået ihjel af en palæstinensisk selvmordsbomber. For en palæstinenser er et fotografi af et barn, der er blevet flået i stykker af en tankgranat i Gaza, først og fremmest et fotografi af et palæstinensisk barn, der er blevet slået ihjel af israelsk skyts. For den militante betyder identitet alt. Og alle fotografier venter blot på at blive forklaret eller fordrejet af deres billedtekster. Under kampene mellem serbere og kroater i begyndelsen af de nyligt overståede krige på Balkan blev de samme fotografier af børn, der var blevet dræbt under bombardementet af en landsby, delt ud ved både serbiske og kroatisk propaganda. Ved at ændre på billedteksten kunne børnenes død bruges - og genbruges.

*

I virkeligheden kan den moderne tilværelses utallige muligheder for - på afstand, med fotografiet som medium - at se på andre menneskers lidelser bruges på mange måder. Fotografier af grusomhed kan afstedkomme modstridende reaktioner. En appel om fred. Et råb om hævn. Eller blot den åndsfraværende bevidsthed om, at der hele tiden foregår forfærdelige ting. En bevidsthed, der konstant fodres med fotografisk information. Hvem kan glemme de tre farvefotografier taget af Tyler Hicks, som *New York Times* den 13. november 2001 trykte på den øverste halvdel af den første side af deres daglige sektion, "A Nation Challenged", helliget Amerikas nye krig? Dette triptykon skildrede en såret og uniformeret taleban-soldats skæbne, efter at soldater fra Nordalliancen under deres fremrykning mod Kabul havde fundet ham i en grøftekant. Første billede: han slæbes på ryggen hen ad en stenet vej af to af de soldater, der har taget ham til fange - den ene har fat i en arm, den anden i et ben. Andet billede (kameraet meget tæt på): omringet stirrer han rædselsslagen op, mens han trækkes op at stå. Tredje billede: Dødsøjeblikket; han ligger på ryggen med udstrakte arme og bøje ben, nøgen og blodig fra livet og ned, mens den hob af soldater, der har samlet sig for at slagte ham, giver ham nådesstødet. I betragtning af hvor stor sandsynligheden er for at blive konfronteret med fotografier, der kan få en til

at græde, kræver det et stort forråd af stoicisme hver morgen at komme gennem "the great newspaper of records". Men den medfølelse og væmmelse, som billeder som Hicks' vækker, bør ikke afholde en fra at spørge, hvilke billeder, hvis grusomheder, hvis død vi ikke får at se.

*

Hvad er forskellen på at protestere mod lidelse eller blot vedkende sig dens eksistens? Lidelsens ikonografi har en lang historie. De lidelser, der oftest anses for at være en gengivelse værdig, er dem, der opfattes som følger af guddommelig eller menneskelig vrede. (Lidelser affødt af naturlige årsager, såsom sygdom eller barsel, er sparsomt repræsenteret i kunsthistorien; de, der skyldes ulykker, så godt som slet ikke - som om lidelse forårsaget af uagtsomhed eller uheld ikke eksisterede). Skulpturen af den kæmpende Laokoon og hans sønner, de utallige udgaver, malerier og skulpturer, af Kristi lidelseshistorie og den uendelige visuelle fortegnelse over de sataniske henrettelser af kristne martyrer - intentionen med disse er utvivlsomt at bevæge, ophidse, vejlede og illustrere. Beskueren kan have medfølelse med de lidendes smerte - og kan i forhold til de kristne helgener føle sig formanet til eller inspireret af forbilledlig tro og sjælsstyrke - men dette er skæbner hinsides begrædelse og anfægtelse. Begæret efter billeder af kroppe i smerte lader til at være næsten ligeså stort som begæret efter billeder af nøgne kroppe. I mange århundreder tilfredsstillede kristen kunst i kraft af skildringer af helvede begge disse elementære lyster. [...]

Der knytter sig ingen moralske anklager til fremstillingen af disse grusomheder. Kun provokationen: Kan du holde ud at se på dette? Der er både en tilfredsstillelse ved at kunne se på disse billeder uden at blinke og en tilfredsstillelse ved at blinke.

*

Kunst forvandler, men fotografier, der betragtes som vidnesbyrd om det katastrofale og det afskyelige, bliver voldsomt kritiseret, hvis de virker "æstetiske" - dvs. virker for meget som kunst. Fotografiets dobbelte evne - både at frembringe dokumentation og skabe visuelle kunstværker - har afstedkommet helt overdrevne ideer og krav om, hvad fotografer burde eller ikke burde gøre. I den senere tid er den mest almindelige overdrivelse at betragte

disse to evner som hinandens modsætninger. Fotografier, der skildrer lidelse bør ikke være smukke, ligesom billedtekster ikke bør være moraliserende. Ifølge denne opfattelse, leder smukke fotografier opmærksomheden bort fra det tankevækkende emne og over på mediet selv, hvorved billedets status som dokumentation og vidnesbyrd kompromitteres. Fotografiet sender blandede signaler. Stop dette her, anmoder det indtrængende om. Men det siger også, hvilket syn!

*

Fotografier og objektiverer de gør en begivenhed eller en person til noget, der kan tages i besiddelse. Og fotografier er, på trods af at de først og fremmest værdsættes som direkte gengivelser af virkeligheden, en slags alkymi. Ofte ser ting "bedre" ud, eller det virker som om de ser "bedre ud", på et fotografi. Faktisk er det en af fotografiets funktioner at forskønne tings dagligdags fremtræden. (Det er derfor, man altid bliver skuffet over et fotografi, der ikke er smigrende). Forskønnelse er et af kameraets klassiske funktioner. En funktion, der som oftest reducerer den moralske reaktion i forhold til det, der vises frem. Forgrimmelse - at vise noget fra dets værste side - er en mere moderne funktion: didaktisk udbeder den sig en aktiv reaktion. I dag skal fotografier chokere for at kunne virke som en anklage eller måske ligefrem ændre folks adfærd.

*

Men vil folk forfærdes? Sandsynligvis ikke. Alligevel er der billeder, hvis kraft ikke aftager, til dels fordi man ikke kan holde ud at se på dem særligt ofte. Billeder af ødelagte ansigter, som altid vil vidne om en stor skændsel, overlevede netop af den grund: de forfærdeligt lemlæstede veteraner fra Første verdenskrig, som overlevede skyttegravens inferno; ansigterne, opløste og ophovne af arvæv, på de der overlevede de amerikanske atom-bomber, der blev kastet over Hiroshima og Nagasaki; eller de machete-kløvede ansigter på de tutsier, der overlevede hutuernes folkemord i Rwanda - er det rigtigt at sige, at folk *vænn*er sig til at se på billeder af disse ugerninger?

Faktisk er selve forestillingen om grusomhed og om krigsforbrydelser forbundet med forventningen om fotografisk bevismateriale. Den slags beviser afbilder som regel noget posthumt, f.eks. de jordiske rester - dyngerne med kranier i Pol Pots Cambodja; massegravene i Guatemala og El Salvador, Bosnien og Kosovo. Og disse gengivelser af en posthum virkelighed udgør ofte voldsomme sammenfatninger og forenklinger.

*

Og fotografier gentager fotografier: Det var uundgåeligt, at

fotografierne af udmagrede fanger i Omarska, den serbiske dødslejr, der blev oprettet i den nordlige del af Bosnien i 1992, ville fremkalde mindelser om de fotografier, der blev taget i nazisternes dødslejre i 1945. Fotografier af grusomheder både viser og bekræfter. Uden at tage hensyn til kontroverser om præcis hvor mange, der blev slået ihjel (tallene overdrives som regel i starten), leverer fotografiet det uudslettelige eksempel. Fotografiers illustrative funktion hæver sig over holdninger, fordomme og fantasier og misinformation. Oplysninger om at langt færre palæstinensere blev dræbt under angrebet i Jenin end palæstinensiske embedsmænd havde hævdet (og som israelerne hele tiden havde sagt) gjorde et langt mindre indtryk end fotografier af flygtningelejrens udslettede kerne.

*

Men fotografier af et folks lidelser og af deres martyrium er mere end påmindelser af om død, nederlag og offergørelse. De fremmaner overlevelsens mirakel. Stiler man efter at bevare erindringerne, påtager man sig uundgåeligt også - frem for alt hjulpet af det indtryk ikoniske fotografier gør - at forny og at skabe erindring. Folk vil gerne have muligheden for at kunne besøge - og opfriske - deres erindringer. I dag ønsker mange folkeslag, der har været ofre for en stor forbrydelse, et erindringsmuseum, et tempel, der kan huse en komprimeret, kronologisk ordnet og illustreret fortælling om deres lidelser.

*

Medfølelse er en ustadig følelse. Den skal omsættes i handling, ellers visner den. Spørgsmålet er, hvad man skal stille op med de følelser der er blevet vakt, med den viden som er blevet kommunikeret. Hvis man føler, at der ikke er noget, "vi" kan stille op - men hvem er det "vi"? - og heller ikke noget, "de" kan gøre - og hvem er "de"? - så begynder man at miste interessen, at blive kynisk og apatisk.

Og det er ikke nødvendigvis bedre at blive bevæget. Sentimentalitet er notorisk fuldkommen forenelig med en smag for brutalitet og det, der er værre. (Tænk bare på det kanoniserede eksempel med Auschwitz-kommandanten, der kommer hjem om aftenen, giver sin kone og sine børn et knus, og så sætter sig til at spille lidt Schubert før middagen). Folk bliver ikke hærdede - hvis det er den rette måde at beskrive det, der sker - på grund af *mængden* af billeder, de får væltet i hovedet.

Det er passivitet, der sløver følelserne. De tilstande, man beskriver som apati og moralsk eller følelsesmæssig anæstesi, er fulde af følelser; nemlig af vrede og frustration. Alligevel er det for nemt at pege på medfølelsen, når vi diskuterer hvilke følelser, der er ønskværdige. Den indbildte nærhed i forhold til andres lidelser, som billeder tilbyder os, postulerer en forbindelse mellem de fjerne lidende - betragtet på tæt hold foran tv-skærmen - og

den privilegerede beskuer som ganske enkelt er falsk, og som er endnu en mystificering af vores virkelige forhold til magt. Så længe vi er medfølelse, oplever vi ikke os selv som delagtige i det, der har forårsaget lidelserne. Med medfølelse proklamerer vi såvel vores uskyld som vores afmagt. I den forstand kan medfølelse (på trods af alle vores gode intentioner) være en skamløs - om ikke en malplaceret - reaktion. Måske skal den medfølelse, vi har for andre der er plaget af krig og morderisk politik, erstattes med en refleksion over det forhold, at vores privilegier er lokaliserede på det samme kort som deres lidelser og måske - på måder som vi muligvis helst ikke vil forestille os - er forbundet med deres lidelser på samme måde som nogens rigdom kan betyde andres nød. Men det er ikke en opgave, som pinefulde og bevægende billeder kan løfte; blot tilskynde.

*

Tænk over to udbredte synspunkter, der inden længe vil blive anset for banaliteter, om fotografiets indflydelse. Eftersom at jeg kan finde begge disse synspunkter formuleret i mine egne essays om fotografi - hvoraf det første blev skrevet for tredive år siden - er det en uimodståelig fristelse at diskutere dem.

Det første synspunkt er, at offentlighedens opmærksomhed er styret af mediernes opmærksomhed - hvilket, helt overvejende, vil sige af billeder. Når der foreligger fotografier, bliver en krig "virkelig". Således blev protesten mod Vietnam-krigen mobiliseret af billeder. Og på samme måde blev overbevisningen om, at der måtte gøres noget ved krigen i Bosnien, vakt af tre årvågne journalister, der aften efter aften i mere end tre år bragte billeder af det belejrede Sarajevo ind i hundreder af millioner hjem - "CNN-effekten" blev det undertiden kaldt. Disse eksempler understreger den afgørende indflydelse, fotografier har på hvilke katastrofer og kriser, vi ofrer opmærksomhed, hvad vi bekymrer os om og i sidste ende, hvordan vi vurderer disse konflikter.

Det andet synspunkt - der måske virker som en modsætning til det, der lige er blevet beskrevet - er, at i en verden mættet, nej overmættet, af billeder, har de billeder der burde gøre en forskel i stedet en reducerende virkning: vi bliver følelseskolde. I sidste ende gør den slags billeder os bare en anelse dårligere til at føle, dårligere til at føle samvittighedsnag.

I det første af de seks essays i *Fotografi. Essays om billede og virkelighed* (1977) argumenterede jeg for, at selvom en begivenhed, man kun kender i kraft af fotografier, bestemt er mere virkelig end den ville have været, hvis man aldrig havde set fotografierne, så bliver den efter gentagen fremvisning også mindre virkelig.

Fotografier formindsker i ligeså høj grad medfølelse som de skaber medfølelse, skrev jeg. Er det sandt? Det mente jeg, det var, da jeg skrev det. Nu er jeg ikke så sikker længere. Hvilke beviser er der for, at fotografier har en reducerende virkning? Er det sandt, at vores tilskuerkultur neutraliserer rædselsfotografiernes moralske kraft?

*

Modernitetens borgere, konsumenter af vold som billeder, eksperter i nærhed uden risiko, de er alle skolet til at forholde sig kynisk til muligheden for oprigtighed. Nogle mennesker vil gøre hvad som helst for at undgå at blive bevæget. Hvor meget nemmere er det ikke at indtage den uberørtes ophøjede standpunkt fra lænestolen, på tryk afstand af faren. Ja faktisk er udtrykket "krigsturister", brugt nedsættende om dem, der leverer fotografiske vidnesbyrd fra krigszoner, blevet en så ofte udtalt dom, at den er gledet ind i diskussionen af krigsfotografens profession. Følelsen af at begæret efter billeder af krig er vulgært eller tarveligt, hænger ved. Under belejringen af Sarajevo var det ikke unormalt, midt under et bombardement eller en snigskyttesalve, at høre en lokal indbygger råbe til journalisterne, som var lette at genkende på grund af det udstyr, de havde hængende om halsen: "Venter du på, at en granat skal eksplodere, så du kan fotografere et par lig"?

Nogle gange var det det, de gjorde. Men det var sjældnere, end man måske forestiller sig, for fotografen på gaden under et bombardement eller en snigskyttesalve løb ligeså stor risiko for at blive dræbt som de civile, han eller hun fulgte med sit kamera.

*

I begyndelsen af 1994 arrangerede den engelske fotojournalist Paul Lowe, som havde boet i den belejrede by i mere end et år, en udstilling i et delvist ødelagt galleri af de fotografier, han havde taget i Sarajevo, sammen med fotografier, han havde taget få år tidligere i Somalia. Men indbyggerne i Sarajevo blev, på trods af at de var ivrige efter at se nye billeder af den fortsatte ødelæggelse af deres by, stødt over, at billederne fra Somalia var taget med på udstillingen. Lowe havde troet, at det var ganske ligetil. Han var en professionel fotograf, og dette var to samlinger af hans fotografier, som han var stolt af. For indbyggerne i Sarajevo var det også ganske ukompliceret. At sidestille deres lidelser med et andet folks lidelser var at sammenligne dem (hvilket helvede var værst?) og derved degradere Sarajevos martyrium til blot et af mange tilfælde. De grusomheder, der udspiller sig i Sarajevo, har ikke noget at gøre med, hvad der foregår i Afrika, protesterede de. Der var uden tvivl et racistisk anstrøg over deres harme - bosniere er europæere, som folk i Sarajevo aldrig blev trætte af at gentage for deres udenlandske venner - men de ville også have protesteret, hvis det i stedet havde været billeder af grusomheder begået mod civile i Tjetjenien eller i Kosovo, ja i et hvilket som helst andet land, de var blevet bragt sammen med på udstillingen. Det er uudholdeligt, når ens egne lidelser kobles sammen med andres lidelser.

*



Jeg (JH) spillede pool med Butch. Mens det var min tur, trådte han udenfor et øjeblik og myrdede denne mand. New Orleans, LA. 1973

At nyheder om krig i dag udbredtes over hele verden betyder ikke, at vi er blevet nævneværdigt bedre til at forholde os til de lidelser, som folk fjernt fra os udsættes for. I et moderne liv - et liv hvor vi opfordres til at ofre opmærksomhed på en overflod af ting - er det tilsyneladende normalt at vende ryggen til billeder, der blot giver os ubehag. Langt flere ville skifte kanal, hvis nyhedsmidierne ville give sig mere tid til at vise de nærmere detaljer ved de menneskelige lidelser, som krig og andre skændselsgerninger forårsager. Men det er sandsynligvis ikke rigtigt, at folk er blevet mindre modtagelige.

At vi ikke bliver fuldstændig fundamentalt forandrede, at vi kan se væk, slukke, bladere videre eller skifte kanal, bestrider ikke den etiske værdi af billeder, der angriber vores følsomhed. Det er ikke på grund af mangler ved billederne, at vi ikke bliver mere påvirkede, at vi ikke lider *nok*. Ej heller er det meningen, at det enkelte fotografi skal udbedre vores uvidenhed om historien bag og årsagerne til den lidelse, det både peger på og dokumenterer. Billeder af lidelse kan ikke fungere som andet end en opfordring til at reflektere over og undersøge de begrundelser for masselidelse, som de etablerede magter fremfører. Hvem forårsagede det, som billedet viser? Hvem er ansvarlig? Kan det forsvares? Var det uundgåeligt? Er der forhold, som vi hidtil har accepteret, men som der bør sættes spørgsmålstegn ved? Alt sammen i bevidstheden om at moralsk indignation, ligesom medfølelse, ikke kan diktere en handlingsplan.

Frustrationen over ikke at kunne gøre noget ved det billeder viser, kan omsættes til en anklage mod det uanstændige i at se på den slags billeder, eller mod det uanstændige i den måde de udbredes - flankerede som de ofte er af reklamer for hudcremer, smertestillende piller og firhjulstrækkere. Men kunne vi gøre

noget ved det billederne viser, ville vi måske ikke gå så meget op i disse spørgsmål.

*

Billeder er blevet kritiseret for at gøre det muligt at betragte lidelse på afstand. Som om der fandtes nogen anden måde at betragte på. Men at betragte fra nært hold - uden billedets mediering - er stadig kun at betragte. Nogle af de forhold, billeder af grusomheder kritiseres for, adskiller sig ikke fra karakteristiske egenskaber ved synet selv. Synet er ubesværet; synet forudsætter rumlig afstand; man kan lukke af for synet (vi har låg for øjnene, vi har ikke døre for ørene). De selv samme egenskaber, som fik de gamle græske filosoffer til at anse synet for den vigtigste og ædleste af sanserne, forbindes nu med en mangel. Man føler, at der er noget moralsk forkert ved det resumé af virkeligheden, som fotografiet tilbyder; at man ikke har ret til at overvære andres lidelse på sikker afstand af dens rå virkelighed; at vi betaler for høj en menneskelig (eller moralsk) pris for de hidtil så beundrede egenskaber ved synet - den træden tilbage fra verdens vildskab, som giver os adgang til observation og selektiv opmærksomhed. Men dette svarer blot til at beskrive selve bevidsthedens funktion. Der er ikke noget galt med at træde tilbage og reflektere. For at parafrasere talrige vismænd: "Ingen kan på samme tid tænke og slå en anden person."

Oversat af Rasmus Øhenschlæger Madsen

Susan Sontag (1933-2004)

Amerikansk skønlitterær og non fiction-forfatter. I flere bøger og artikler af kulturkritisk art har hun ytret sig om bl.a. sygdommens metaforer, fotografi, litteraturteori og feminisme. Hendes tekster om fotografiet - især *On Photography* fra 1977 - har haft stor betydning for det moderne syn på mediet. Ovenstående uddrag fra *Regarding the Pain of Others* er sammensat specielt til dette katalog og bringes med venlig tilladelse fra Sontags arvinger, litterære agent og forlag. Se iverdigt denne bogs kolofon.



Jacob blaffer ved South Carolinas bomuldsmarker gennem byen Denmark. 1973

Jacob Holdt ynder at kalde sig selv for vagabond. Det er da også netop som vagabond, han har levet en del af sit liv; i 1970 rejste han først til Canada for at arbejde på en farm og snart derefter til USA. I 1971 begynder Holdt at vagabondere i USA. Året efter blaffer han til Guatemala for at støtte guerillakampen, men erkender, at han ikke er til vold og blaffer tilbage til USA. I løbet af årene 1972-75 blaffer han mere end 160.000 km rundt i USA. I den periode bor han ikke et sted mere end højst nogle uger - typisk kun nogle få dage.

“Vagabond - det kaldte jeg mig i mange år, fordi det var det, jeg følte jeg var. I mange år efter jeg kom tilbage fra USA ville jeg tilbage på landevejen, men jeg blev bare side tracked af den ene succes efter den anden”.

I 1974 gifter Holdt sig med en sort amerikaner, og de flytter sammen i ghettoen, hvor de bor i dyb fattigdom, omgivet af kriminalitet. Efter et halvt år flygter Holdt ud på landevejen igen, men i slutningen af 1975 bringer han sin kone med sig til Danmark.

I Danmark sender succesen med lysbilled-foredraget *Amerikanske Billeder* ham rundt i Danmark og siden flere steder i Europa, senere også USA. Fra 1982 blaffer Holdt igen rundt i USA, denne gang fra San Francisco-filmfestivalen tværs over USA til New York. Dernæst blaffer han 8.000 km gennem Afrika for at finde egnede bistandsprojekter til de midler, han har tjent på *Amerikanske Billeder*. Senere på året blaffer Holdt 25.000 km mellem USA's ghettoer med sin 2-årige søn. Rejsen har det primære formål, at sønnen ved at opleve verden på denne måde skal undslippe de hvides racisme.

“Nogen vil slet ikke have noget med én at gøre, andre kan ikke undvære alliancen med de hvide, der åbner sig for dem. På det tidspunkt hvor jeg rejste rundt, var der mange sorte, der overhovedet ikke ville have en hvid mand boende. Det var holdningen hos utroligt mange. De fattigste sorte havde naturligvis angsten for de hvide på en anden måde. Men middelklassen, som befandt sig midt i en periode med stærk politisk frigørelse, de ville ofte intet have med hvide at gøre”.

I 1986 bosætter Holdt sig med sin familie et år i Boston for at distribuere bogen *American Pictures*. Derefter forbliver Holdt bosat i Danmark, men fortsætter sine rejser ud i hele verden.

“Det jeg respekterede meget ved min fars arbejde, var hans sociale arbejde med folk i sognet. Jeg opfattede ham ikke som et specielt religiøst menneske, det var hans menneskelige engagement, der var det vigtige. Min far havde samtaler med dem, der havde det svært. På landevejen i USA var det jo det, jeg oplevede - at folk havde brug for at tale med mig”.

Siden starten af 1980'erne har Holdt taget passagerer med på sine rejser rundt i USA. Blandt andet har den danske lyriker Pia Tafdrup været med i flere omgange, hvilket har inspireret flere af hendes digte. Også den norske Eli Sæter er med på hans turne, og hendes møde med nogle af de kriminelle Jacob kender, får hende til at skrive bogen *En amerikareise*.

Holdt tager stadig i dag folk med rundt på sine rejser.

I 1994 tager Holdt til Haiti for at fotografere amerikanske tropper, og flytter ind i det fattigste og mest voldelige område Cité Soleil.

Fra starten af 1990'erne begynder Holdt at arbejde som fotograf for ulandsorganisationen CARE. Han rejser derfor bl.a. til Bolivia, Nepal, Thailand, Cambodia, Guatemala, Kosovo og Uganda.

USA trækker dog stadig, og Holdt tager fortsat på en amerikarejse i ny og næ - senest i foråret 2009.



Jacob med børn i Harlem. Harlem, NY. 1972



Jacob, da han boede hos den tidligere narkoprostituerede Geequrtha før hun igen kom i fængsel. Greensboro, NC. 1974



Jacob med sin senere kone, Vibeke, der på det tidspunkt var frivillig i arbejdskollektivet Amerikanske Billeder i Købmagergade. Copenhagen. 1978

Holdts arbejde som fotograf

I 1971 forærer Holdts forældre ham et kamera i fødselsdagsgave. Det er et Canon Dial kamera - et 35mm. Det særlige er, at det tager billeder i halvformat (18x24 mm negativer). Holdt har aldrig modtaget nogen form for fotolære, og alt det tekniske omkring fotografiet lærer han nu sig selv.



"Jeg kørte hele tiden med 160 asa og havde ikke ekstrakamera med highspeed-film. Så jeg havde brug for noget lys og satte typisk blitzen bag ved lampen, og der havde jeg nogle gange et lyserødt stykke WC papir med for at få det til at ligne lyset fra olielampen i hjem uden el - jeg gik altid rundt og spurgte i butikkerne, om de solgte pink toiletpapir - og det satte jeg over den der flash, for at få det rødlige skær, det var den eneste måde, jeg kunne tage disse billeder på. For hvis man tager et billede med blitz alene, så bliver det jo helt fladt, og så ville stemningen fra øjeblikket før billedet slet ikke komme frem. Det var altid det, jeg forsøgte at genskabe på forskellig vis. Det var jo fuldstændig mørke hjem mange af dem, så jeg havde ikke kunnet få et motiv frem, hvis jeg ikke havde brugt blitz - jeg havde slet ingen billeder fået".

I årene 1972-75 bruger Holdt meget tid på at fotografere og tager i løbet af disse år ca. 15.000 billeder. Han har siden taget talrige billeder både i Amerika og i resten af verden. For at tjene penge til finansieringen af film og fremkaldelser i årene som vagabond i USA giver Holdt blod som donor mod betaling to gange om ugen.

"Jeg har selv diskrimineret i mine billeder. Jeg tror nok, at jeg mere eller mindre ubevidst valgte de skønnere ud i en familie og valgte at tage billeder af dem. Jeg er ikke vild med gruppebilleder med 10-20 mennesker på én gang. Så jeg sidder der og venter - hvornår er der lige en enkelt person, der sidder alene i sine egne tanker? Og det var simpelthen fordi jeg vidste, at hvid racisme diskriminerer mod visse aspekter af sort kultur, og derfor skulle jeg hele tiden tale til den dybere menneskelighed i de hvide - på den måde var jeg selv nødt til at være racistisk".

Holdt gør meget ud af at lære de mennesker, han tager billeder af, at kende. Typisk bor han et par dage sammen med folk, inden han begynder at tage billeder af dem.

"I reglen var jeg nødt til at bo hos folk 2-3 dage før virkeligheden trængte ind. Før de var tilpas afslappede med fotografen til at jeg kunne tolke det jeg så, se den dybere virkelighed bag. Og så kan du spørge - er det så den virkelige, dybere virkelighed? Og ja, det er det. Der er nogle ting som de hvide ikke så - ikke ser. De ser det som noget andet. Så det var vigtigt for mig at sidde og vente på de øjeblikke der ligesom viste virkeligheden før den fremmede fotograf trængte ind. Og det tager tid".

Fra starten af 1990'erne begynder Holdt at arbejde som fotograf for ulandsorganisationen CARE. I dette arbejde møder han minoriteter, undertrykte eller forfulgte mennesker i en række lande verden over, bl.a. i Kosovo hvor han skildrer albanernes hjemkomst til afbrændte huse og slægtninge i massegrave.

"Jeg har altid sagt at jeg ikke var nogen god fotograf, men en god vagabond. God til at komme ind i hjem, hvor ingen andre kunne komme, men hvor enhver idiot kunne tage et godt billede".

Holdt fotografere stadig hvor han er. Senest rejste han i foråret 2009 rundt i USA for at besøge gamle venner. Han mødte også nye mennesker, hvis skæbne han indfangede, og som nu udgør den sidste nye opdatering af Holdts amerikanske billedbank.



Jacob fotograferer Batwa pygmæ-kvinde for CARE i det sydlige Uganda.
Batwa, 2006



Jacob fotograferer Batwa pygmæ-jæger for CARE i det sydlige Uganda.
Batwa, 2006



Da et filmhold var med Jacob i USA for at lave filmen *Jacob i USA* for DK4 lavede de nogle kørescener i Jersey City overfor World Trade Center. Det var kun få måneder før 9/11. Photo©Theis Mortensen, 2001

Holdts politiske engagement

Jacob i Den Kongelige Livgarde inden han blev smidt ud for at nægte at skyde og bære våben.

København.

Copenhagen. 1967



Jacob brugte meget af de første to år i USA på at protestere mod Vietnamkrigen. Her i en af de enorme demonstrationer i New York. NY. 1972



Holdt forholder sig tidligt til den virkelighed han lever i. Han bliver smidt ud af Den Kgl. Livgarde for at nægte at skyde. Som 20-årig overmaler han den kirke, hvor hans far er præst, i protest mod at der bruges penge på et kirketårn, mens millioner af mennesker sulter i Biafra. Holdt engagerer sig i slutningen af 1960'erne politisk både i forhold til den tredje Verden og Vietnamkrigen. Et engagement, der fører ham til Canada og videre til USA.

Holdt deltog i Vietnam-demonstrationerne i USA og brugte 5 år på at dokumentere de fattigste sortes liv i Amerika. Hjemvendt til Danmark skaber han sit lysbilled-foredrag, som han efterfølgende bliver bedt om at udgive i bogform; *Amerikanske Billeder*. Bogen og lysbilled-foredraget giver et tydeligt statement om den ulighed mellem sorte og hvide, der hersker i Amerika på dette tidspunkt.

Bevidstheden om raceforskellene præger Holdts arbejde. Blandt andet nægter han at lade et forlag udgive sin bog i USA, fordi de ikke har sorte ansatte. I stedet skaber han selv et netværk af folk der lever på gaden, hjemløse og kriminelle i ghettoerne, der sælger bogen for ham. Men Holdts engagement gælder også mange andre dele af samfundet, hvor der findes ulighed.

"Jeg har været så meget blandt sorte amerikanere og arbejdet med de problemer der knytter sig til det sorte Amerika, at man kan sige, jeg er endt med at skrive min egen biografi - i interviews for eksempel - i forhold til netop det. Men nu kom så for nylig filmen *Milk* om den amerikanske homoseksuelle politiker Harvey Milk. I forbindelse med den var der en debat i *Jyllands Posten*, der gjorde, at jeg satte mig ned og skrev om mit engagement med bøsserne i den homoseksuelle bevægelse. Og pludselig kunne jeg se og definere mig selv på en helt anden måde ... Jeg har jo masser af billeder der handler om helt andre mennesker i USA end netop de fattige sorte".

Holdts arbejdskollektiv starter Fondet for Humanitær Hjælp til Afrika for at give indirekte støtte til ANC's anti-apartheidkamp gennem Danida. Senere bliver Holdt også involveret i andre Afrika-projekter: køb af landbrugsmaskiner til Batsiranai, opførelse af en skole for hjemvendte flygtningebørn i Nyafaru i Zimbabwe og i finansieringen af et hospital i SWAPO's guerillalejr Kwanzu Zul i Angola. Holdt smugler desuden hemmelige dokumenter for ANC fra Harare til en modstandsgruppe i Botswana.

I starten af 1980'erne omdannes kollektivet i Købmagergade i nogle år til bopæl for 40-60 arabiske flygtninge.

Holdt begynder i slutningen af 1980'erne at afholde racismeworkshops på hundredvis af amerikanske universiteter som en opfølgning på hans lysbilled-foredrag. Et arbejde, der udvikler sig og medfører en række foredrag og workshops i løbet af 1990'erne, både i Danmark og internationalt.

Den danske NGO IBIS, hvis projekter i Angola Holdt hjælper med at finansiere under apartheid, inviterer ham til at dokumentere forholdene i Namibia og Sydafrika efter apartheid. I Sydafrika deltager Holdt i FN's racismekonference i 2001.

“Og jeg synes det er interessant, at folk tit nævner mig venstreorienteret. Man kan måske sige at min tilgang til mennesket er venstreorienteret, men jeg har jo aldrig stemt på noget venstreorienteret parti. Jeg har altid været dér i midten, hvor jeg kunne være i dialog mellem højre og venstre. Eller få den dialog frem”.

Holdt arbejder også intensivt med Ku Klux Klan. Bl.a. tager han USA's værste Ku Klux Klan-leder med rundt for at besøge sine sorte venner i et forsøg på at påvirke lederen til at forlade klanen.

Fra 2002 kaster Holdt sig mere aktivt ud i integrationsdebatten i Danmark og bliver valgt ind i bestyrelsen for Kritiske Muslimer og Mixeuropa. I dag er han kendt som offentlig debattør, der blander sig og ofte giver sin mening til kende gennem mere eller mindre polemiske indlæg i dagspressen.

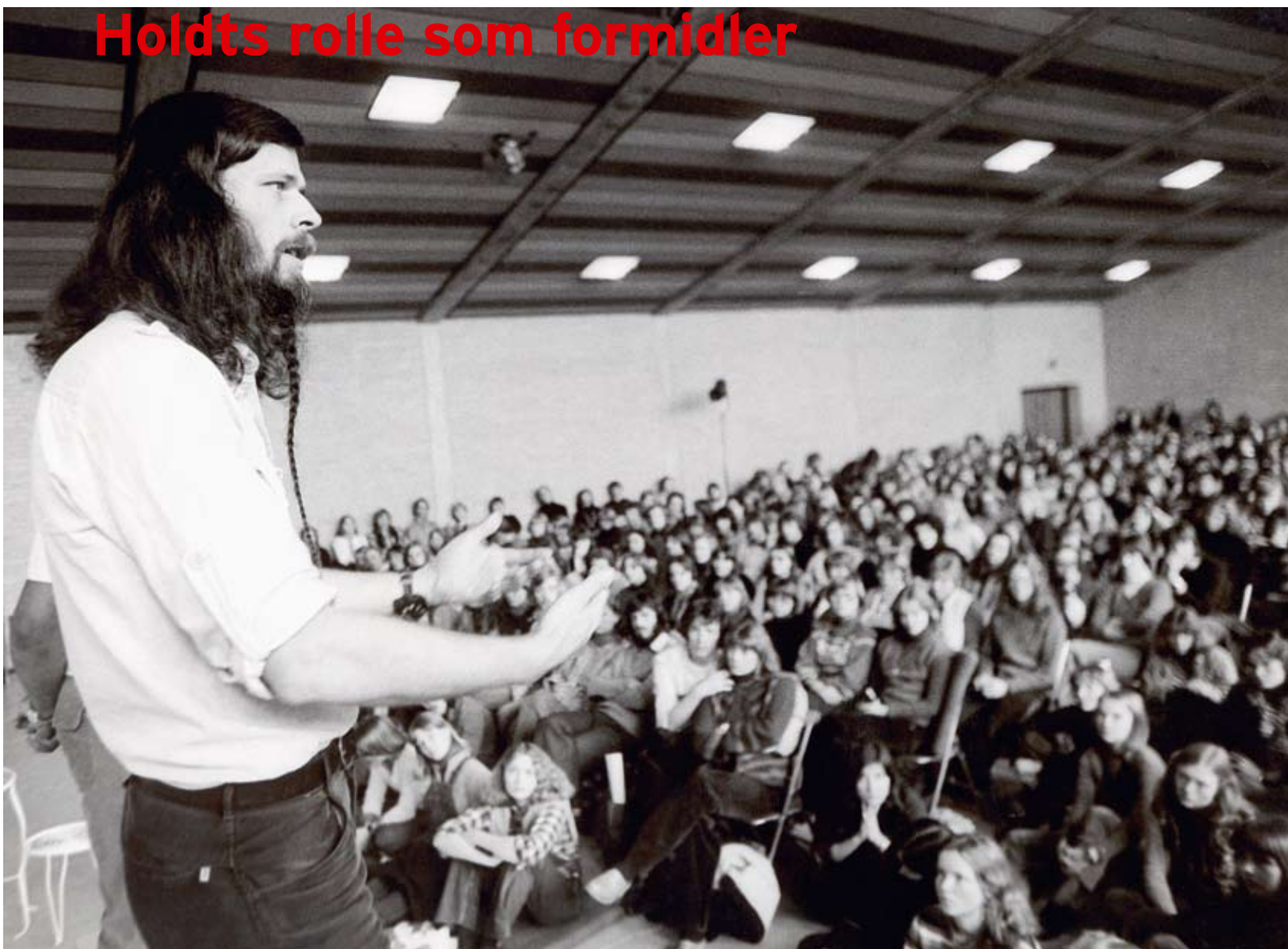


Da Jacob blev 'medlem' og tilmed webmaster for Ku Klux Klan morede de andre klanfolk sig med at klæde "vores eneste antiracistiske medlem" ud i deres klovne-dragter. Butler, IN. 2002

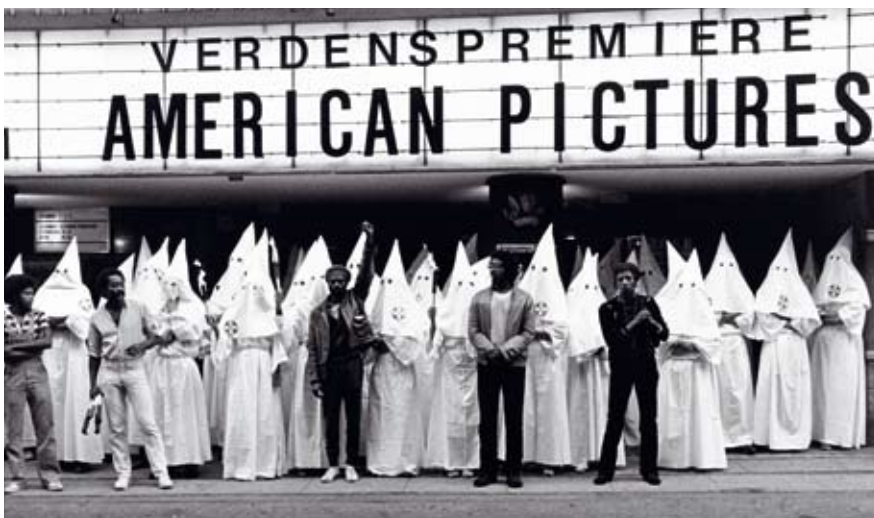


Jacob i sengen han har delt med alt fra klanledere til verdens rigeste kosmetikdronninger. Anniston, AL. 2005

Holdts rolle som formidler



Jacob taler på et gymnasium i København. 1977



Til premieren på biografversionen af *Amerikanske Billeder* i 1982 lavede Holdts frivillige hjælpere i hjemmelavede klandragter en protestdemonstration mod den stigende racisme. 1982



Jacob holder foredrag på Tufts University. 1986

Holdts rolle som formidler er en central del af hans virke. Han starter i 1975 med at skrive og fotografere for blandt andre De Sorte Panteres blad og Kristeligt Dagblad.

I 1976 laver han sit første lysbilled-foredrag med sine Amerika-billeder i den kirke, hvor hans far er præst. Snart får han invitationer til at vise *Amerikanske Billeder* over hele landet, og får Husets Teater i København stillet til rådighed i to måneder.

Senere udgiver *Dagbladet Information Amerikanske Billeder* som bog, og den bliver øjeblikkeligt en bestseller. Også lysbilled-foredraget bliver en succes, og vises i Danmark for 2000 mennesker om dagen. I 1977 åbner Holdt sit eget teater i Købmagergade i København, hvor *Amerikanske Billeder* kører i 10 år.

Den tyske avis *Der Spiegel* bringer i 1978 bogen som en serie, samtidig med at bogen bliver en bestseller i Tyskland. Der bliver også lavet en filmversion af lysbilled-foredraget, som i 1981 præsenteres ved filmfestivalen i Cannes og siden ved filmfestivalerne i London, Berlin, Dublin, Los Angeles og San Francisco. Året efter åbner Holdt og lokale frivillige et fast teater for lysbilled-foredraget i San Francisco.

I 1983 udgiver Holdt en amerikansk udgave af sin bog. Flere amerikanske forlag ønsker at udgive bogen, men da ingen har nogen sorte ansatte, beslutter Holdt sig til selv at udgive den for at kunne lade sine sorte venner i bogen sælge den.

Fra 1984 begynder Holdt at turnere fast på USA's universiteter og bliver snart en af de mest benyttede foredragsholdere i USA's universitetshistorie. På mange af eliteuniversiteterne er det obligatorisk for de nye studerende at se hans lysbilled-foredrag inden de starter på universitetet.

"Som dansker, en der kommer fra et af verdens mest lige samfund, fotograferede jeg jo ikke så meget det, der lignede mit eget samfund, men det, der var helt anderledes - *the filthy rich and the filthy poor*, som jeg aldrig havde set før. Det var chokerende for mig. Og jeg opdagede snart hvordan det også visuelt var effektivt til at få et budskab ud".

I slutningen af 90'erne og efter mere end 6.500 lysbilled-foredrag begynder Holdt at trappe turneerne ned i USA for at besøge og fotografere sine venner i ghettoerne mere. Samtidig begynder Holdt igen at vise lysbilled-foredraget i Danmark.

Fra 2002 involverer Holdt sig med Ku Klux Klan i USA. Han laver en række interviews med klan-medlemmerne om, hvordan mange af dem er blevet mishandlet i barndommen, med henblik på at lave en interaktiv dvd-produktion for lærere over hele verden om racisme og undertrykkelse. Et projekt som Holdt stadig forsøger at rejse penge til. I mellemtiden er der blevet produceret en film om Holdt og hans engagement i Ku Klux Klan.

Jacob Holdt holder stadig masser af foredrag for både skoleelever, organisationer og politiske fora. Ikke kun *Amerikanske Billeder*, der løbende er blevet fornyet, men også en lang række andre foredrag og workshops om racisme og undertrykkelse.

Disse og lignende uddannelsesmæssige projekter kan findes på hans hjemmeside www.american-pictures.com



Jacob taler på Hampden-Sydney College.
Hampden-Sydney, VA. 1986



Jacob viser sit show på Williams College.
Williamstown, MA. 1986

Tro, håb & kærlighed. Jacob Holdts Amerika

Redigeret af Michael Juul Holm
og Mette Marcus / forlagsredaktion Agnete Braad

© 2008 Louisiana Museum of Modern Art,
Jacob Holdt og forfatterne

Oversættelser til dansk ved Knud Michelsen
Uddraget fra AT BETRAGTE ANDRES LIDELSER er
oversat af Rasmus Øhlenschläger Madsen
© 2003, The Estate of Susan Sontag. All rights reserved
Published by arrangement with the Wylie Agency New York & London,
og forlaget TIDERNE SKIFTER
Design og tilrettelæggelse salomet grafik, Mette Salomonsen med
grafitti-tag af Marie d'Origny Lübecker og
Amerika-kort bagest af Gudrun Krabbe
Sat med INERTSTATE og
trykt hos Rosendahls, Esbjerg på Munken Print White 15
ISBN: 978-87-91607-75-2
Printed in Denmark 2009

Dette katalog udgives i anledning af udstillingen
TRO, HÅB & KÆRLIGHED. JACOB HOLDTS AMERIKA
2. oktober 2009 - 7. februar 2010

Kurator Mette Marcus
Udstillingskoordinator Eva Lund
Udstillingsarkitekt Gudrun Krabbe

Med støtte fra



KNUD HØJGAARDS FOND

Teknisk støtte fra

COLORGRUPPEN A/S
FOSS FOTECH A/S
VINK A/S

DONG Sponsor for Louisiana Museum of Modern Art 2009
energy



Sponsor for Louisianas arkitekturudstillinger

Nykredit Sponsor for Louisiana Contemporary



C.L. DAVIDS FOND OG SAMLING Støtter Louisiana Live