Another sense of place. Overvejelser om at fotografere arkitektur

Jesper Rasmussen

Another sense of place. Reflections on photographing architecture

I mit arbejde med digitalt bearbejdede fotografier af arkitektur følger jeg visse regler. I sidste ende skal det fungere som et billede, og gerne som et billede af en særlig slags. Jeg er optaget af fotografiet som en førmodernistisk manifestation, der først og fremmest handler om repræsentation og fortælling. Faktisk betragter jeg fotografiet som decideret anti-modernistisk, dels fordi indførelsen af fotografiet frisatte malerkunsten til at gå løs i modernistisk autonomi, og dels fordi fotografiet vitterlig ikke spillede nogen central kunstnerisk rolle i modernismen. Først i det postmoderne blev fotografiet et vigtigt medie og ligefrem mainstream. Det er derfor bevidst, at jeg lader mit fotografi spille en form for før- eller postmodernistisk rolle, i kraft af en række elementer som motiv, billedopbygning og indramning.

Først er der den fotografiske optagelse, hvor jeg bestræber mig på at stå lige foran motivet og få så meget med som muligt. Ingen tiltede vinkler eller skæve beskæringer. Det skal helst foregå i gråvejr, da skarp sol giver alt for dramatisk kontrast. Modlys er helt udelukket. Fotografiet skal hverken være impressionistisk eller ekspressionistisk, men tilstræbe en nøgtern, dokumentarisk form. Hellere kedeligt end dramatisk til at begynde med. Dermed indskriver det sig i traditionen fra Ed Ruscha og senere Düsseldorfskolen, hvor et sådant stil-løst fotografi tilstræbtes.

Dernæst følger den digitale efterbearbejdning. Her forlades den nøgternt dokumentatiske tradition, og fotografiet radikaliseres i en ny retning. Jeg bortretoucherer de visuelle elementer, og tegn der peger på menneskets adfærd og tilstedværelse i billedet. Udover menneskene selv er det køretøjer, trafiksignaler, skilte, gadebelysning, graffiti m.m., samt de funktionelle elementer i husene der gør dem beboelige, såsom døre og vinduer. Denne retoucheringer er altid en reduktion, aldrig en tilføjelse. Billedet tilføres ikke fotografisk information, der ikke er i fotoet i forvejen, det er alene et spørgsmål om at fjerne en bestemt del af informationen og erstatte den med andre dele af den resterende information, som så må gentages eller udstrækkes for at fylde hullerne ud. Den reducerende proces har den ønskværdige bivirkning, at den digitale manipulering fremstår mere troværdig for beskueren. Dels fordi manipulationerne holder sig indenfor en vis realisme, hvor det ikke er er umuligt at forestille sig, at virkeligheden faktisk kunne se sådan ud. Fx. er det nok underligt, at en bygning er fuldstændig tillukket uden synlige tegn på døre og vinduer, men det ligger klart inden for det teknisk mulige og strider ikke mod nogen naturlove. Og dels fordi den fotografiske information fremstår homogen overalt i billedet, hvilket vil sige at farvestik, belysning, kontrast, skarphed, tekstur og pixelering har en mere ensartet kvalitet, da det alt sammen stammer fra det samme billede, og intet af det er hentet fra et fremmed fotografi.

Operationen er på flere måder malerisk. Det handler om at håndtere farvepixels på en flade så der opstår en

In my work with digitally processed photography of architecture, I follow certain rules. In the end, these must work as a picture – and preferably, a special type of picture. I am engaged with the photograph as a pre-modernist manifestation, which primarily deals with representation and narrative. In fact, I consider the photograph as an anti-modernist medium – partly because the introduction of the photograph tempted the art of painting to go amok in modernist autonomy, and partly because photography truly plays no central artistic role in modernism. Only first in post-modern art does the photograph become an important medium and mainstream. So it is therefore a conscious decision on my part that I let my photography play a kind of pre-modernist or post-modernist role, in terms of motif, composition and framing.

First, there is the photographic recording, where I strive to stand right in front of the subject and include as much in the frame as possible. No tilted angles or oblique cuts. Preferably, the photograph should be taken in overcast weather, as bright sunshine results in too dramatic a contrast. Backlight is completely excluded. The photograph must not be impressionist or expressionist, but strive to take on a sober, documentary form. Quite boring rather than dramatic to begin with. This inscribes my photography in the tradition of Ed Ruscha and, later, the Dusseldorf School, where a similar form of style-less photography was sought.

This is followed by the digital post-processing. Here, there is a departure from the sober documentary tradition, and the photograph is radicalised in a new direction. I retouch and eliminate the visual elements that point to human behaviour and presence within the image. Besides the people themselves, they are the vehicles, traffic signals, signs, street lighting, graffiti, etc., and the functional elements of the houses, such as doors and windows, that serve to make the houses habitable. This retouching is always a reduction, never an addition. No photographic information, other than that which is already part of the photograph, is added to the image – it is solely a matter of removing a specific part of the information and replacing it with other parts of the remaining information, which must then be repeated or extended to fill in the gaps. The reduction process has the desirable side effect of making the digital manipulation appear more credible to the viewer. Firstly, this is because these manipulations stay within the bounds of a certain realism where it is not impossible to imagine that reality might actually look like this (for example, it is probably strange that a building is completely sealed with no visible signs of doors and windows, but it is well within the realm of what is technically feasible and does not conflict with any laws of nature). Secondly, it is because the photographic information appears homogeneous throughout the image, meaning that the colouring, lighting, contrast, sharpness, texture and pixilation have a more consistent quality because they

særlig billedvirkning. Inde i det pixelerede nærbillede er fotografiet fyldt med støj og uregelmæssigheder, så det gælder om ikke at være for perfekt og regelret, men hellere arbejde med en løs pensel, der sjusker lidt her og der. Ellers fremstår billedet klinisk og kunstigt – manipuleret. Det er vigtigt at tro på billedet.

Når jeg betragter de digitalt bearbejdede fotografier retrospektivt, kan jeg godt få den forestilling, at det er muligt at redegøre for årsagerne til, at forløbet overhovedet opstod som en idé. Det er muligvis kun efterrationaliseringer, især når der ikke foreligger endegyldig, bastant dokumentation i form af notater, skitser mm., for kunstneriske processer er helt sikkert for komplekse og irrationelle til at lade sig udrede af sådanne logiske årsagsforklaringer. Spørgsmålet er også om de oprindelige intentioner, selv hvis man kendte dem med sikkerhed, egentlig er interessante. Den kunstneriske arbejdsproces skulle jo gerne føre projektet på afveje og ind på nye spor undervejs, ellers er det hele mislykket og alt for forudsigeligt. Alligevel vil jeg gerne pege på et par omstændigheder og overvejelser der, omend de ikke udgør den absolutte årsagsforklaring, så dog i min egen indbildning spillede en rolle i tilblivelsen, og i hvert fald stadig gør det undervejs i forløbet.

Den første overvejelse vedrører de mytologier, der knytter sig til kunstformer som graffiti og street art i den moderne kultur. Kunstformer der udfolder sig i det offentlige rum, og som handler om adgangen til gader og udendørsarealer har spillet en stor rolle i de seneste årtiers kulturdebat, og såvel de kunstnere der udøver disciplinerne, som de formidlere og kunsthistorikere der omtaler dem, synes i et vist omfang at indskrive en række idealistiske og symbolske faktorer i disse aktivistiske kunstformer. Mange vil hævde, at man ikke uden videre kan sammenstille graffiti og street art, men i denne sammenhæng er pointen, at de begge er interventioner i det offentlige rum, og at begge gerne diskuterer dette offentlige rums anvendelse og tilgængelighed. Der forekommer en stærk tilbøjelighed til at forsyne de kunstneriske manifestationer inden for graffiti og street art med en retorik, der lancerer dem som aktivistiske handlinger, der særligt frihedssøgende afslører magtapparatets restriktioner i det offentlige rum, og hvor den selvbestaltede kunstner sprænger regler og grænser i direkte interaktion med publikum, på en måde der udstiller den etablerede kunstinstitution som stivnet og udspillet.

Men sært nok er de kunstneriske manifestationer, især når det gælder tegninger og vægmalerier, inden for begge discipliner ofte baseret på en traditionel og håndværksfunderet tilgang, der ikke rummer megen kunstnerisk grænsesprængning eller nytænkning, men snarere indskriver sig i en mere klassisk eller romantisk tradition.

Graffitikunsten er i særlig grad dogmatisk med en snæver opfattelse af, hvad der stilistisk og formelt kan

all stem from the same image; and none are taken from a 'foreign' photograph.

The operation is artistic in many ways. I work with colour pixels on a surface in order to produce a particular image effect. Inside the pixelated close-up, photography is filled with noise and irregularities, so it is important not to be too perfect and orderly, but rather work with a loose brush that may seem slightly haphazard in places. Otherwise, the image will appear clinical and artificial – it will appear manipulated. And the most important thing is to maintain a belief and confidence in in the image.

When in retrospect I consider my own digitally manipulated photographs, I believe that it is possible to justify the reasons for why the process originated as an idea in the first place. This may be only post-rationalisation, especially when there is no definitive, solid documentation in the form of notes, sketches etc., as the artistic process is certainly too complex and irrational to be explained by such logical explanations. The question is also whether or not the original intentions – even if known with certainty – are in fact interesting. The artistic process is intended to lead the project astray and lead it in new directions; otherwise, the photograph will have failed and become too predictable. Nevertheless, I would like to point out a few circumstances and considerations which, although they do not constitute the absolute explanation, in my imagination at least played a role in the creation. And continue to do so.

The first consideration relates to the mythologies associated with art forms such as graffiti and street art in modern culture. Art forms that unfold in the public domain, and which deal with access to streets and outdoor areas, have played a major role in the last decades of cultural debate; both the practicing artists and the art historians who discuss them seem, to some extent, to inscribe a number of idealistic and symbolic factors in these activist art forms. Many would argue that it is not possible to easily rank graffiti alongside street art. But in this context, the fact remains that both forms are interventions into the public space, and both raise questions about the use of and access to public spaces. There is a strong tendency to bestow the artistic manifestations in graffiti and street art with a rhetoric that promotes them as activist actions – actions, which in their pursuit of freedom, reveal the restrictions to public spaces imposed by the powers that be, and they also show us how the self-styled artist breaks rules and boundaries in direct interaction with the audience in a way that exposes established art as rigid and outclassed.

But strangely enough, in both disciplines, the artistic manifestations – particularly when it comes to drawings and murals – are often based on a traditional and craftsmanship-based approach that does not contain much

skabes på væggene uden megen visuel nytænkning, siden de første graffitiværker så dagens lys for flere årtier siden. Et helt uforståeligt paradoks gælder graffitikunstens hermetiske og kodeagtige fremtrædelsesform. Når nu graffitikunstneren har tilkæmpet sig en murflade i det offentlige rum, hvor han kan konfrontere hele den forbipasserende offentlighed med sit budskab, hvorfor skal denne selvbestaltede frihedsaktion så blot benyttes til at sende en kodet, hemmelig meddelelse forbeholdt en meget lille gruppe af indforståede? Hvorfor skriver han ikke noget, der mere alment henvender sig hele det store publikum, han netop har bemægtiget sig, hvorfor udnytter han ikke det enorme potentiale, der ligger i selve aktionen? Det forbliver ubesvaret her, for pointen i denne sammenhæng handler om de kunstneriske interventioners påpegning af det offentlige rum som et utilgængeligt sted styret af bureaukratiske magtforordringer og kapitalistiske beslaglæggelser. Et utilgængeligt rum baseret på en inhuman og ond plan, der først bliver forsonlig og menneskeliggjort, når den almindelige borger insisterer på sin egen tilstedeværelse ved autonomt at tage rummet i brug og afsætte sine egne tegn og modifikationer i den sterile orden. Det er denne menneskeliggørelse af det offentlige rum som den intervenerende gadekunst med sin blotte manifestation forsøger at iværksætte.

Spørgsmålet er så, om den umenneskelige og onde plan ud fra den betragtning overhovedet viser sig, hvis man anvender den modsatte strategi? Hvad står tilbage, når man fjerner alle spor og tegn på det almindelige menneskes tilstedeværelse i det offentlige rum?

Den anden omstændighed handler om det forhold, at flere og flere af de fotografier der medieres er digitalt manipulerede. I de fleste tilfælde sker manipulationen ikke i et omfang, hvor billedernes indhold og betydning afviger væsentligt fra de oprindelige, fotografiske forlæg, men på en subtil måde, hvor små detaljer og uregelmæssigheder fjernes til fordel for et idealiseret og fejlfrit fotografi. Der er mange eksempler, men mest kendt er vel den obligatoriske digitale make up der udføres på de ansigter, der optræder som coverfotos på alverdens ugeblade og magasiner. Her fjernes rynker og modermærker, hud glattes ud, tænder renses, øjne udstyres med glimt og farve, undertiden foretages større, digitale, kirurgiske indgreb, hvor næser rettes, kindben løftes osv. Når dette hele tiden foregår, uden at vi anser det for at være særligt bemærkelsesværdigt, ja uden at vi i særlig grad betvivler disse fotografiers autencitet, og stadig opfatter dem som troværdige repræsentationer, så skyldes det måske, at der ikke er tale om en teknologisk revolution, men om et umærkeligt glidende skred fra det traditionelle, analoge mørkekammerarbejde til den digitale efterbearbejdning. Fotografiet er fra første færd siden teknikken blev opfundet i midten af 1800-tallet blevet bearbejdet med beskæringer, partiel lyssætning, opretning af styrtende linjer, samkopiering,

artistic boundary-braking or innovation, but rather form part of a more classical or romantic tradition.

To a great extent, graffiti art is particularly dogmatic and has a narrow view of what stylistically and formally can be created on the walls; since the first graffiti works came to light several decades ago, the genre has seen little visual innovation. A completely incomprehensible concern is graffiti art's hermetic and code-like presentation. Once a graffiti artist has 'captured' a wall space in the public domain – a wall upon which he can confront all the passing public with his message – why should this self-styled act simply be used to send a coded secret message, reserved for a very small group of insiders? Why does the graffiti artist not write something more general, aimed at a wider audience that that he or she has just captured? Why does he or she not make use of the enormous potential of the project? These questions will remain unanswered here, for the point in this context concerns how the artistic interventions draw attention to the public space as an inaccessible void ruled by regulatory bureaucratic forces and capitalist commandeering. An inaccessible space based on an inhumane and cruel plan that first becomes conciliatory and human once when ordinary citizens insist on making their presence felt by autonomously using the space and making their own by 'tagging' and modifying the sterile orderliness. The issue here is the humanisation of public space, which intervening street art with its exposed manifestation endeavours to bring about.

The question arises whether the inhuman and evil plan, seen in this perspective, will ever become reality if the opposite strategy is adopted. What is left when you remove all traces and evidence of the public's presence in the public sphere?

The second consideration concerns the fact that more and more of the photographs in wide circulation through the media have been digitally manipulated. In most cases, these have not been manipulated to an extent where the content and meaning of the image differ significantly from the original photograph; rather they have been manipulated in a very subtle way, where small details and irregularities have been removed to promote an idealised and error-free kind of photography. There are many examples, but the best known is probably the obligatory digital air-brushing of faces used as cover photos in all sorts of magazines. Here, wrinkles and moles are removed, skin is smoothed out, teeth are whitened, eyes are recoloured and given sparkle; sometimes more invasive digital surgery is undertaken, where noses are corrected and cheekbones lifted etc. This is going on all the time without us even considering the practice to be particularly noteworthy, nor do we question the authenticity of the photographs, still perceiving them as credible representations. The reason may have nothing to do with the current technological revolution, but rather result from

retouchering m.m., så der er i og for sig ikke noget radikalt nyt i de nye digitale værktøjers muligheder, andet end at grænserne for hvad man kan slippe afsted med at ændre uden, at det umiddelbart opdages, langsomt forskubbes. Dermed er der altså intet der tyder på, at fotografiets status som troværdigt aftryk af den virkelighed, der befandt sig foran kameraet, da billedet blev taget, vil lide et afgørende knæk med de digitale muligheder. Den fotografiske uskyld med fotografiet i rollen som jomfrueligt, indeksikalt aftryk blev som nævnt udfordret helt fra starten for mere end halvandet århundrede siden, og fotografiet har lige siden haft en dobbeltstatus, hvor vi på den ene side opfatter det som et troværdigt, objektivt aftryk, samtidig med at vi på den anden side godt er klar over, at der er tale om en manipuleret bearbejdning, som vi dog ikke behøver at bekymre os særlig meget om. Fotografiet er på en meget sejlivet måde i stand til at opretholde sin mytologiske status som indeksikalt aftryk helt uafhængigt af de teknologiske muligheder der, åbenlyst anvendes for at korrumpere denne status.

Alligevel resterer der et vanskeligt spørgsmål i udviklingen fra det analoge til det digitale: Hvor går grænsen mellem retouchering og manipulation? Altså hvor ligger overgangen fra, at man justerer og retter i et fotografi, der hele tiden fastholdes som en version af det oprindelige fotografi, til at man ændrer, sletter og tilføjer så meget, at man ender med noget, der ikke længere kan aflæses som en version af det oprindelige fotografi, men må betragtes som en helt ny konstruktion? Denne overgang, hvor fotografiet går fra at skulle læses som det oprindelige til noget andet, repræsenteres ikke af et entydigt moment i arbejdsprocessen, hvor man kan udpege en særlig arbejdsgang, der udløser skiftet. Der er snarere tale om en overgangstilstand, hvor fotografiet i en vis del af arbejdsforløbet er uafklaret med hensyn til sin status, og det kan ikke længere alene betragtes som det oprindelige forlæg, det kan heller ikke endnu betragtes som en ren, ny konstruktion. Det er lidt af begge dele. Fotografiet er her i en uklar mellemposition, hvor man som beskuer kan komme i tvivl om, hvad man kigger på. Og det er er altid et godt udgangspunkt for at skabe en kunstnerisk oplevelse.

Hvis man iagttager de effekter den digitale manipulation har på medierede ansigter, ligger det ikke fjernt at undersøge, hvad der vil ske, når man digitalt manipulerer billeder af bygninger.

Når alt kommer til alt, handler det om at undersøge, hvad billedet kan bringes til at udtrykke og betyde. Det handler om at tro på billedet som en æstetisk, kunstnerisk faktor, der genererer betydning uden at være bundet til bestemte målsætninger på forhånd. At tro på at den kunstneriske arbejdsproces til enhver tid kan flytte værket et andet sted hen, end det oprindelig var intenderet. I det hele taget bør kunsten betragtes som en fri disciplin, der ikke er underlagt herskende dagsordener i form af overordnede

an imperceptibly gradual shift from the work carried out in the traditional, analogue darkroom transgressing into the digital post-processing of today. Since the birth of photography in the middle of the 1800s, the photograph has been manipulated and processed by means of cutting, partial lighting, alignment of lines, double exposure, retouching etc., so, fundamentally, there is nothing radically new in the possibilities presented by the new digital tools, other than fact that the limits of how much we can get away with, without it being immediately detected, are slowly being expanded. Consequently, there is therefore no evidence that digitalisation will weaken photography's status as a medium that provides a credible imprint of the reality that was in front of the camera when the picture was taken. The innocence of photography's index-like reproduction (with the photograph playing a virgin-like role) was already challenged when the medium was born more than a half century ago; since then, the photograph has achieved a double status: on the one hand, photography is seen as a reliable, objective impression; on the other hand, we are well aware that photography is a reworked manipulation, which we do not need to worry much about. In a tenacious way, the photograph is able to maintain its mythological status as an index-like representation, completely independent of the technological possibilities that are obviously used to corrupt this status.

Nevertheless, there remains a difficult issue in the transition from analogue development into digital, namely where is the line between retouching and manipulation? Where is the transition from adjusting and correcting a photograph though constantly maintaining it as a version of the original photograph, to changing, deleting and adding so much that we end up with something that can no longer be read as a version of the original photograph, but should be regarded as an entirely new construction? This transition (where the photograph goes from being able to be read as a version of the original to becoming something else) is not represented by a unique moment in the processing stage where one specific process can held accountable for triggering the change. There is more of a transition state, during which the photograph's status becomes blurred during certain part of the production process; at this stage, the photograph can no longer be regarded purely as a true representation of the original subject, nor can it yet be regarded as a pure, new composition. It remains a bit of both. The photograph finds itself in a kind of limbo, where the viewer may be in doubt about what they are looking at. And this is always a good basis from which to create an artistic experience.

Having observed the effects that digital manipulation has had on the faces that dominate contemporary media images, is a small step to then examine what will happen when we digitally manipulating images of buildings.

politiske, økonomiske eller samfundsmæssige interesser. Kunsten skal have lov til at være kedelig, besværlig, uforståelig og på alle måder utilpasset, i modsætning til hvad der tilstræbes med nutidens oplevelsesøkonomiske paradigme, hvor kunsten forventes at være spektakulær og underholdende, for at kunne servicere uvedkommende faktorer som turisme og erhverv.

Hvis vi skal prøve at rette opmærsomheden den anden vej, og forholde os til modtagernes reaktioner, altså hvad beskuerne reagerer på, når de står overfor arkitekturfotografierne, er der tre læsninger der forekommer oftere end andre: en æstetisk, en politisk og en psykologisk. Den første er nok den mest udbredte, mens den sidste måske er den mest interessante.

Den første, den æstetiske læsning, er umiddelbart den mest oplagte: bygninger og pladser i fotografierne afkontekstualiseres, når alle tegn på menneskelig adfærd og trafik fjernes, funktionelle elementer som døre, vinduer m.m. bortretoucheres, og bygningerne står tilbage som formelle volumener, stumme byggeklodser. Denne bevægelse fra funktion til form er en transformation fra arkitektur til skulptur, og dermed et æstetisk anliggende. Dertil kommer også en vis portion digital make up i lighed med coveransigtets forskønnelse, hvor uhensigtmæssige detaljer og elementer, der kan forstyrre helhedsindtrykket, rask væk fjernes. Det kan være småting som slitage i murværket, huller i vejen, rester af plakater mm., men også større ingredienser som parkerede biler, vejafspærringer, tilbygninger, træer og lygtepæle. Det er en form for æstetisk hygiejne, hvor billedet renses og forenkles yderligere hen mod det afkontekstualiserede og geometrisk formelle. Den æstetiske operation går ud på at fjerne netop så mange af de funktionelle elementer, at billedets repræsentation af arkitektonisk rum tipper mod det overvejende formalistiske, men heller ikke mere end at der stadig er bevaret visse kontekstuelle elementer, der viser at billedet oprindelig stammer fra et bestemt sted, hvor bygningerne indgår i en specifik sammenhæng med omgivelserne, byen, befolkningen osv. Det må ikke tippe helt over og blive ren formalisme, som en model af byggeklodser uden fortælling. Det interessante ligger i mødet mellem det formalistiske og resterne af den funktionelle kontekst.

Mange arkitekter elsker dette møde, for arkitektur er ofte et kompromis mellem formelle og funktionelle intentioner, og i dette tilfælde skrælles det funktionelle af, og arkitekturen fremhæves med den ideelle form, som den måske oprindelig var tiltænkt. Og hvis man skal være mere polemisk, så fremstår arkitekturen nu med den kunsteriske dimension, der ofte forsvinder undervejs i de mange nødvendige, pragmatiske løsninger.

En ofte forekommende effekt ved fotografierne er, som flere gange nævnt, at de arkitektoniske rum træder ud af skala og kommer til at ligne en model. Samme slags arki-

The core issue is about examining what the image can be made to express and mean. It is a question of believability of the picture as an aesthetic, artistic factor that generates meaning without being tied to specific objectives in advance – to believe that the artistic process may, at any time, transport the work to a place other than that which was originally intended. On the whole, art should be considered as a free discipline that is not subject to prevailing agendas in the form of general political, economic or social interests. Art must be allowed to be boring, difficult, incomprehensible, and in all ways maladjusted, in contrast to that attained by today's experience-based economic paradigm where art is expected to be spectacular and entertaining, to serve extraneous factors such as tourism and business.

If we should try to direct attention the other way and deal with the reactions of those viewing it (i.e. how they respond when faced with my architectural photographs), my three most commonly observed viewer interpretations are an aesthetic interpretation, a political interpretation and a psychological interpretation. The first is probably the most common, while the last is perhaps the most interesting.

The first, the aesthetic interpretation, is, at first glance, the most obvious. Buildings and places in the photographs are decontextualised when all signs of human behaviour and traffic are removed, when functional elements (such as doors, windows etc.) are touched out, and the buildings are left as formal masses of mute building blocks. This interpretation takes us from function to form, and is a transformation from architecture to sculpture, and accordingly becomes an aesthetic issue. There will also be a certain amount of digital air-brushing, similar to the beautification of faces on magazine covers, where inappropriate details and elements that can disturb the overall impression are briskly removed. These could be minor elements, such as disrepair in masonry, potholes or remnants of posters. But these can also be larger elements, such as parked cars, road barriers, outbuildings, trees and lampposts. It is a form of aesthetic hygiene, where the image is cleansed and simplified further towards a state of decontextualised and geometric regularity. The aim of this aesthetic surgery is to remove just enough of the functional elements of the image's representation of architectural space to tip the photograph over into becoming predominantly formalist – but no more than to an extent where certain contextual elements have been preserved to show that the image originates from a particular place where the buildings establish a specific context in relation to the environment, town, population, etc. It must not tip over into becoming pure formalism; it must never become a model of building blocks which lack any form of narrative. What is interesting is the meeting between the formalist and the remains of the functional context.

tekturmodel som arkitekter gerne fremstiller til præsentation af deres projekter, hvor bygninger repræsenteres af massive, ensfarvede klodser, og hvor de indbyrdes rumlige proportioner og deres placering er det afgørende. Men der er en stor og ret så betegnende forskel: Mens så mange spor af menneskets tilstedeværelse som muligt fjernes fra fotografierne, for at få arkitekturen til at fremstå i et statisk, renset sprog, så tilføres arkitekturmodellerne normalt et kunstigt liv i form af applikerede figurer og afbildninger af mennesker, dyr, træer, beplantning osv., der skal gyde lidt menneskelig identifikation ind i de ellers så kliniske, formalistiske universer.

Den anden læsning, der af og til forekommer er den politiske. Når bygninger fratages deres forsonende, menneskelige elementer af funktionalitet, fremstår de i den tilbageværende formelle idealitet ofte stærkt monumentale. Denne monumentalitet er især fremherskende i klassisk og historiscistisk byggeri, og særligt i bygninger der repræsenterer forskellige magtinstanser, fx. firmadomiciler, offentlige myndigheder, læreanstalter osv. (selv om der faktisk også kan ligge megen monumentalitet gemt i den ellers så demokratiske funktionalisme, hvis man kigger efter). Monumentaliteten vil, når den afdækkes og står uden modspil fra andre elementer i arkitekturen, ofte komme til at fremstå rigid eller ligefrem fascistoid. Umenneskelig. Og dermed bliver et andet billede af magtens arkitektur afsløret. Noget tilsvarende gælder kampen om det offentlige rum. Ved den digitale udrensning af mennesker, trafik, grafitti og andet der peger på menneskets indtagelse af rummet, fremstår den resterende indramning af de offentlige pladser måske som en gold og umenneskelig byplan, der kun kan være udtænkt af onde magthavere. Disse afsløringer af altings underliggende identitet er naturligvis utilsigtede biprodukter, der ikke har særlig adresse, eller ytrer sig specifikt kritisk i politisk forstand, men de er er immervæk afsløringer, der om ikke andet viser, hvordan tingene også er, og så må man selv beslutte om man går ind for det eller ej.

Det er naturligvis et filosofisk spørgsmål, for kan man overhovedet tale om, at noget der ligger bagved noget andet, som man så fjerner, er mere sandt og ideelt end den helhed, man har til at begynde med? Er overfladen, facaden, ikke en integreret del af en bygnings idé og mening? Eller er den blot klistret på en indre, mere meningsfyldt form, der er den sande bygning, som den bør ses? Det fører selvfølgelig ingen vegne at opstille sådan en modsætning mellem indre og ydre. Hvor absurd ville det ikke være at lave et billede af Times Square på Manhattan, hvor man fjerner vinduer, lysreklamer og alt andet tingeltangel, disse facader er udstyret med, fordi man forestiller sig, at der inde under alt dette findes en bygningskrop og et arkitektonisk legeme, der vil fremstå som det sande billede af, hvordan Times Square egentlig ser ud. Det kunne muligvis være kunstnerisk interessant med sådan en visuel

This is something loved by many architects; architecture is often a compromise between formal and functional intentions, and in this case, the functional elements are peeled off, and the architecture can stand in its most ideal form, as perhaps was originally intended. And in more polemic terms, the architecture now appears with the artistic dimension that often is lost during the process of adding the many necessary pragmatic solutions.

A frequent effect of the photographs, as has repeatedly been mentioned, comes from the fact that the architectural space loses its sense of scale and takes on a model-like appearance – the same kind of model-architecture that architects like to produce when presenting their projects, where buildings are represented by solid, monotone blocks, and where the mutual spatial proportions and their location is key. But there is a large and rather significant difference. Whereas so many traces of human presence as possible have been removed from the photographs in order to make the architecture appear through a static, purified vocabulary; artificial life is usually added to the architecture models, often in the form of applied shapes and depictions of people, animals, trees, vegetation, etc. which creates a notion of human identification with the otherwise clinical, formalistic universes.

The second interpretation that sometimes occurs is a political interpretation. When buildings are stripped of their conciliatory, human elements of functionality, they often appear in the formal ideality that is left, highly monumental in their stature. This sense of monumentality is particularly prevalent in classical and historical buildings, and particularly for buildings which represent different embodiments of power, such as company headquarters, government buildings, educational institutions, etc. (although, on close examination, we can find a lot of monumentality within this otherwise democratic functionalism). Once exposed (and without opposition from other architectural elements), monumentality will often appear rigid or even fascistic and inhuman. And as a result, another image of the architecture of power is revealed. The same applies to the struggle for public space. In the digital removal of people, traffic, graffiti and other elements that indicate human occupation of space, the remaining framing of public places can appear as a barren and inhuman urban environment – an environment or layout that could only have been conceived of by evil rulers. These revelations of the underlying identity of everything are obviously an unintentional by-product that does not have a specific address, or express political criticism; nevertheless, if nothing else, these revelations show how things also are. And it is we who must decide whether we go along with it or not.

This is of course a philosophical question. Can we even say that something that lies behind something else (which we then remove) is more true and ideal than the

fremstilling, men mere sandfærdig vil den aldrig være, for essensen af Times Square er og bliver lysreklamer, uanset hvor meget man retoucherer dem.

Illusionen minder i høj grad om den forestilling der fremsættes i Herman Melvilles *Moby Dick*, hvor reflektioner om hvalens hvidhed fører til den antagelse, at alle farver blot er et overfladisk skin, mens altings sande fremtræden bagved overfladen er farveløs eller hvid.

Afsløringen af den underliggende arkitektoniske form er således ikke mere sand, den er blot et billede af noget tankevækkende andet, der ligger gemt, og som vi sjældent er opmærksom på, når andre overfladiske ting stjæler opmærksomheden.

Den tredje læsning der ofte er i spil, er den psykologiske. Det psykologiske aspekt handler om den fornemmelse af utryghed og uhygge, der i mange tilfælde knytter sig til fotografiernes repræsentationer af umenneskeliggjorte rum og bygninger. Mere præcist kan man indkredse fornemmelsen til den form for uhygge, man kalder det *unheimliche*, som gennem det seneste årti er blevet et ret så vellanceret begreb i kunsten og populærkulturen. Unheimlich er egentlig bare tysk for uhygge, og kan direkte oversættes på to måder: ikke-hjemlig og ikke-hemmelig, hvilket er en interessant sammenstilling som Sigmund Freud hæftede sig ved i sit efterhånden så berømte skrift fra 1919 *Das Unheimliche*, hvor han beskriver uhyggens natur set med et psykoanalytisk blik. Sammenfaldet af hjemligt og hemmeligt, af kendt og ukendt, betyder for Freud, at det uhyggelige ikke som tidligere blot kan defineres som angst, der fremprovokeres af det ukendte, men som noget der først har været kendt (gerne i barndommen), siden er fortrængt, og som nu dukker op igen som ukendt størrelse og hjemløst forsøger at finde et sted at udfolde sig. Der er altså både et fortroligt og et fremmed element i angsten på samme tid. Når denne kendte/ukendte størrelse er hjemløs, er det meget oplagt, at man forsøger at projicere den hen til steder, hvor der er plads til den, fx. til steder man nok er bekendt med, men som alligevel er lukkede og hemmelige, da man ikke har nogen særlig fortrolig viden om, hvad der foregår der.

Freud skrev sin tekst på et tidspunkt, hvor det klassiske borgerlige samfund var på sit højeste, og denne samfundsform rummede et hav af sådanne lukkede, ukendte rum, hvor angsten kunne projiceres ind og folde sig ud helt uden modspil. Samfundet rummede en skarpt adskilt modsætning mellem det offentlige og det private, hvor det private forblev et lukket rum for de ikke indviede. Helt banalt kunne det være naboens mørke hus, som man aldrig havde være inde i, men der var også lukkede rum, der adskilte kønnene, generationerne, samfundsklasserne osv., således at der var tale om en lang række separate verdener, hvor man ganske enkelt ikke vidste, hvad de andre foretog sig, når de var alene. Mænd vidste fx. ikke, hvad kvinder snakkede om, når de var alene og vice versa. Der

bare structure that we began with? Is not the surface façade an integral part of a building's concept and meaning? Or is this merely just pasted onto the exterior of a more meaningful, singular form – a form which constitutes the true building as it should be seen? Establishing such a contrast between inner and outer leads, of course, nowhere. How absurd would it be to create a picture of Times Square in Manhattan in which we have removed windows, neon signs and all other ornamentation that otherwise adorn the façades, merely because we imagine that underneath all this there is a building 'body' and an architectural body which will emerge as the true picture of what Times Square really looks like? Such a visual representation does have its artistic merits, yet it will never be a more truthful depiction, as the essence of Times Square comes from its neon signs, no matter how much we retouch them.

In many respects, the illusion is very reminiscent of the idea put forward in Herman Melville's novel *Moby Dick*, where reflections on the whale's whiteness lead to the assumption that all colours are merely a superficial skin while everything's true appearance behind the surface is colourless or white.

The uncovering of the underlying architectural form is similarly no more true; it is merely a picture of a different and thought-provoking element that is hidden from view and to which we pay little attention once other, superficial elements have captured our attention.

The third interpretation that often is made is the psychological interpretation. This aspect deals with the feelings of insecurity and eeriness that we in many cases associate with photographic representations of dehumanised spaces and buildings. More precisely, this can be attributed to a feeling of unease, known as '*unheimlich*' – a concept which over the past decade has gained much ground within the worlds of art and popular culture. In reality, '*unheimlich*' is simply a German term denoting '*scariness*', and it can directly be translated in two ways: 'un-homely' and 'non-secret'. This creates an interesting juxtaposition – one which Sigmund Freud espoused in his now-famous paper from 1919, *Das Unheimliche*, in which he describes the nature of scariness seen through a psychoanalytic perspective.

For Freud, the juxtaposition of homeliness and secrecy – of the known and the unknown – means that, unlike previously, scariness can no longer simply be defined as anxiety brought about by the unknown. Instead, it must be seen as something that has previously been experienced (for example, in childhood) and since repressed, and which now reappears as an unknown entity, displaced and striving to find a place to unfold. So, at the same time, there is both a secretive and a foreign element to our angst. When this known/unknown entity is without a home, it easy to attempt to project it to places where it

var frit spil for fantasien, og dermed også angsten i disse rum.

Den danske psykolog Steen Visholm har i et inspirerende efterskrift til *Das Unheimliche* betragtet Freuds tekst i lyset af den senere kultur- og socialhistoriske udvikling, og dermed opdateret hvordan vi bør forstå begrebet om det unheimliche i nutiden. Visholm anvender den amerikanske medieforsker Joshua Meyrowitz' banebrydende bog *No Sense of Place* fra 1989 om massemediernes indflydelse på samfundet og menneskets adfærd til at eftervise, hvordan tv og internet i dag har opløst afgrænsningen mellem det offentlige og det private, og hvordan der ikke længere eksisterer lukkede, ukendte rum, hvor vi ikke ved, hvad der foregår, for det hele er blevet medieret. Meyrowitz beskriver meget omhyggeligt, hvordan medierne fører os "back stage" og oplyser alle de mørke, ukendte situationer, så vi nu ved, hvad statsministeren foretager sig i sin fritid, hvad overlægen foretager sig på hospitalet, når der ikke er stuegang, hvad børn gør, når de er uden voksne, hvad mænd og kvinder taler om hver for sig. Med medierne kommer vi nu indenfor i folks hjem, vi følger dem, der ikke kan tabe sig, dem der ikke kan rydde op, og dem der ikke kan opdrage deres børn, ja selv soveværelset og aktiviteterne derinde bliver blotlagt med webcams og lignende. Der findes kort sagt ikke længere lukkede, ukendte rum i samfundslivet, hvor mørket levner plads til, at man kan projicere sin angst ind og lade den udfolde sig frit. I nutiden er alt medieret, alt er belyst og alle rum fyldt med kendt fortælling, og derfor er der ikke anden mulighed for den hjemløse angst, end at den projiceres ud på overfladerne, ud på det allerede kendte og oplyste.

Dermed må det uhyggelige også skulle repræsenteres anderledes i dag end tidligere, uhyggen kommer ikke længere ud af det ukendte mørke, men ligger indbygget i det allerede kendte oplyste. Uhyggen vises ved, at noget ellers trygt og velkendt har fået en drejning, et twist, så det ikke længere forekommer helt så fortroligt, men foruroligende og mærkeligt, unheimlich.

Det bedste eksempel på denne udvikling af det uhyggeliges repræsentation kan man se i populærkulturen, ved at sammenligne to berømte, klassiske gyserfilm: I F.W. Murnaus *Nosferatu* fra 1922, en klassisk vampyrfilm i et ekspressivt sort-hvidt univers af skygger og mørke, er filmens uhyggelige højdepunkt det moment, hvor hovedpersonen tilbringer en nat i sit kammer på slottet i Transsylvanien. Ved midnat går døren op og åbenbarer et endeløst mørke, et firkantet hul af sorthed, hvorfra vampyren langsomt træder frem i *clairobscur* som på et fotografi, der er ved at blive fremkaldt. Det uhyggelige klimaks opnås i det øjeblik vampyren træder ud af mørket, ud af det ukendte.
Heroverfor står en moderne gyserfilm som Stanley Kubricks *The Shining* fra 1980. *The Shining* er nok den mest oplyste, altså mest belyste, gyserfilm i historien. Læg mærke til, at stort set alle scener i filmen er badet i lys,

may be accommodated, for example, to places we probably are familiar with, but which nevertheless are closed and secret as we lack specific confidential information about what is going on there.

Freud wrote his text at a time when the classic bourgeois society was at its peak, and this form of society was surrounded by such closed, unknown spaces, spaces in which fear could, without hindrance, be projected and unfolded. Within society, there was a strictly separated contrast between the public and private sectors; the private remained off-limits to the uninitiated. On a banal level, this could be as little as neighbour's dark house that we have never entered; however, there were also enclosed spaces that separated the sexes, the generations, the social classes – so there were a large number of separate worlds where an individual simply could not know what the others were doing when they were alone. Men did not know, for instance, what women were talking about when they were alone and vice versa. The imagination had free reign, and, as a result, these spaces were perfect for providing a home for people's anxieties and fears.

In an inspiring postscript to *Das Unheimliche*, the Danish psychologist Steen Visholm considered Freud's text in the light of recent cultural and social historical development, and updated how we should understand the concept of *unheimlich* in the present day. Visholm uses the ground-breaking 1989 book by American media researcher Joshua Meyrowitz, *No Sense of Place.* The book studies the mass media's influence on society and human behaviour to demonstrate how TV and the Internet today have blurred the line between the public and the private spheres, and how there no longer exists closed, unknown spaces where we do not know what is going on – all of these previously closed spaces have been revealed and opened up through the media. Meyrowitz describes very carefully how the media takes us "back stage" and illuminates all the dark, unfamiliar situations; we now know what the Prime Minister is doing in his spare time, what the doctor is doing at the hospital when not on his or her rounds, what children do when there are no adults around, and what men talk about with other men and women with other women. Thanks to the media, we now have access inside people's homes; we follow those who cannot lose weight, those who cannot clean up, and those who cannot bring up their children – and even in the bedroom, webcams and the like expose what is going on. In short, there are no longer any closed, unfamiliar spaces in society where darkness creates a void into which our anxieties project and are able to freely unfold. Today, everything is portrayed through one media or another; everything is illuminated and all spaces are filled with a well-known narrative. As a result, there is no other option for the homeless anxiety than for it to be projected onto the surfaces – onto that which is already known and illuminated.

overalt på det forladte hotel er der tændte lamper i et rigeligt antal, selv den udendørs havelabyrint i slutscenen er indhyllet i lys og reflekterende sne. Filmens scenografi dyrker på intet tidspunkt klicheen om, at skygger og underbelyste rum er nødvendige ingredienser i en gyserfilm, hvilket ellers ville være oplagt, når det foregår i et stort, forladt hus.

Filmens måske mest uhyggelige højdepunkt er den scene, hvor drengen Danny fordriver tiden med at køre rundt i de tomme gange med sin gokart, og han passerer døren til værelse 237 – det værelse, som man ved gemmer på en ubehagelig hemmelighed, da det er det eneste rum på hotellet, man er advaret mod at gå ind i. Døren står på klem og kameraet med Dannys *point of view* bevæger sig langsomt ind i værelset, og hvad ser vi, mens vi anspændt gyser? Et særdeles velbelyst og helt igennem normalt, mennesketomt hotelværelse. Alle lamper er tændt, og der er ingen dunkle hjørner eller formørkede omstændigheder. Alt er særdeles velkendt, ja skingert normalt. Meget opbyggeligt og aldeles uhyggeligt.

Thus, compared with the past, that which is scary and disconcerting must also be represented differently today. Eeriness no longer comes out of the unknown darkness, but is built into that which is already known. Eeriness occurs when something otherwise safe and familiar is twisted or distorted – a twist that changes it from being something with which we feel intimate and at ease into something disturbing and strange and '*unheimlich*'.

The best example of this evolution of the representation of the '*unheimlich*' in popular culture can be seen by comparing two famous classic horror films. In F.W. Murnau's 1922 film *Nosferatu* (a classic vampire film in an expressive black-and-white world of shadows and darkness), the film's eerie climax unfolds in the moment when the main character spends a night in his room at the castle in Transylvania. At midnight, the door opens, revealing an endless darkness; a square hole of blackness from which the vampire slowly emerges in *chiaroscuro*, as if in a photograph that is slowly being developed. The eerie climax is achieved at the moment the vampire comes out of the darkness of the unknown.

We can contrast this with a modern horror film, such as Stanley Kubrick's *The Shining* from 1980. *The Shining* is probably the most well-lit, that is most light-exposed, horror movie in history. Almost all the scenes in the film are bathed in light; everywhere inside the abandoned hotel, an abundance of lamps are ablaze – and even the outdoor maze in the final scene is bathed in light and reflective snow. At no time does the set design of the film underpin the cliché that shadows and underexposed spaces are necessary ingredients in a horror movie, which otherwise would have been an obvious choice with the film being set in a large, abandoned house.

Perhaps the film's most frightening highlight is the scene where the boy, Danny, passes the time bounding along the vacant corridors in his go-kart; he passes the door to Room 237 – the room, as we have worked out, hides a nasty secret, being the only room in the hotel people are warned not to enter. The door is ajar, and the camera, filming from Danny's line of sight, moves slowly into the room. And what do we see when our suspense is at its highest level? A very well-lit and perfectly normal, abandoned hotel room. All the lights are on and there are no dark corners or dim areas. Everything is very well known, even stridently normal. Highly edified, yet utterly distressing.