

CV

Ulrik Heltoft (f. 1973) bor og arbejder i København. Han er uddannet fra Det Kongelige Danske Kunstakademi i perioden 1995-2001 og har desuden studeret ved Yale University School of Art i New Haven fra 1999 til 2001. Han har de seneste år udstillet på Gl. Holtegaard, Secession i Wien samt deltaget på Whitney Biennalen i New York. Heltoft er lektor ved Det Kongelige Danske Kunstakademi i København.

ARRANGEMENTER

Torsdag d. 21. februar kl. 18-19

WALK'N'TALK

Denne aften vil Ulrik Heltoft i selskab med professor i kunsthistorie Jacob Wamberg udfolde tankerne bag udstillingen med et særligt fokus på billeddannelse.

Torsdag d. 14. marts kl. 18-19

KONVERSATIONEL ENACTMENT

Med inspiration fra værkerne i udstillingen opfører Heltoft sammen med billedkunstner Yvette Brackman en 'konversationel enactment', der blander elementer af samtale og performance.

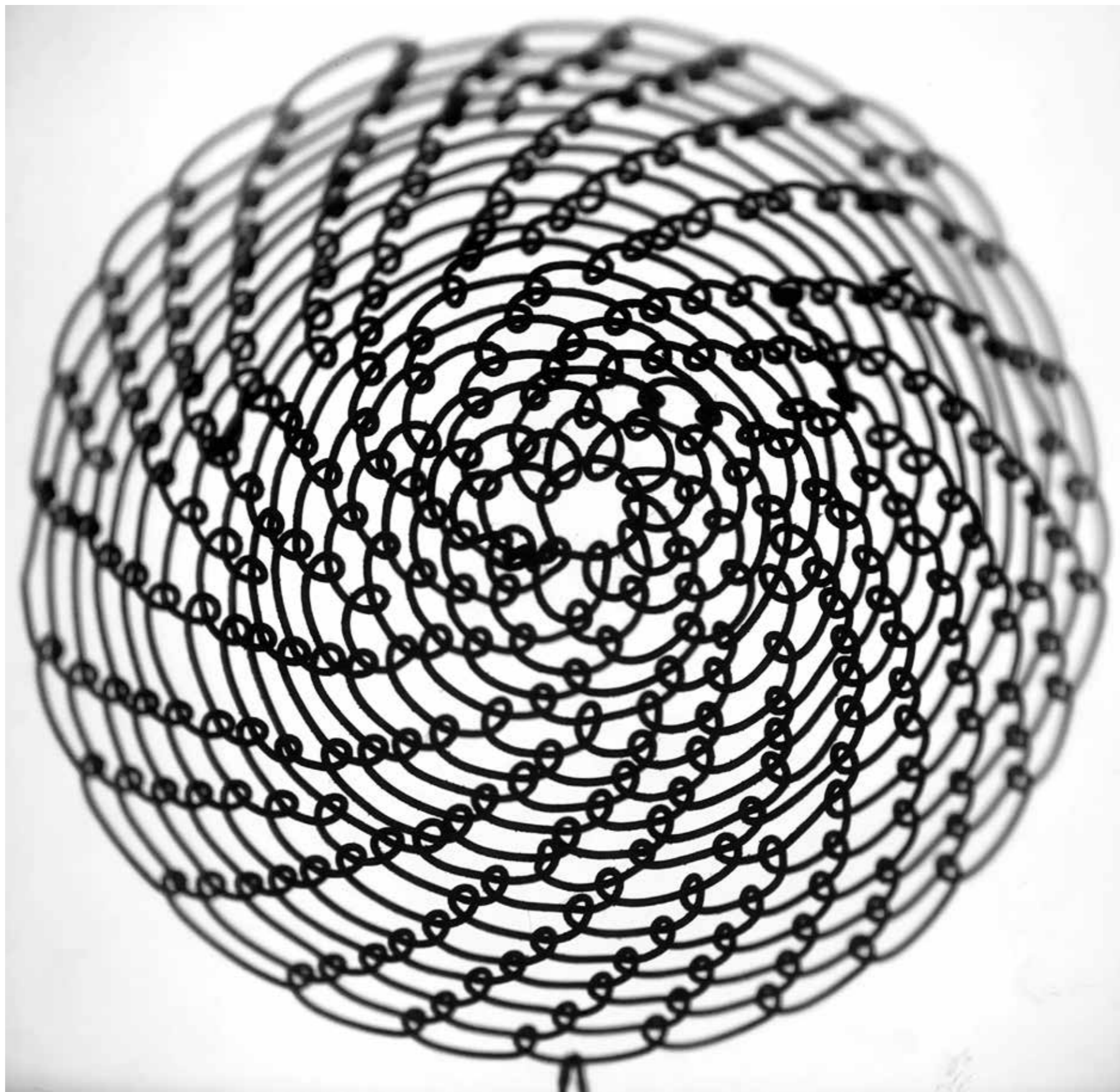
TAK TIL

Ulrik Heltoft vil gerne takke Harold Bloom, Thomas Fleron Jørgensen, Ebbe Stub Wittrup, Tohono O'odham Nation, Claus Due, Ann Sophie von Bülow, Ane-Katrine von Bülow, Ole Ørsted, Dattaton og Hasselblad Historical.

Billede (forside): Ulrik Heltoft, *Silver Shadow*, 2019.

Denne udstillingsfolder kan downloades fra: overgaden.org

Udstillingen er støttet af:



Ulrik Heltoft
This little piggy lost its life
This little piggy lost its mind
This little piggy lost its faith
This little piggy went unscathed
26.01 – 17.03 2019

Overgaden er støttet af Statens Kunstfond og Det Obelske Familiefond

OVERGADEN.

Institut for Samtidskunst, Overgaden neden Vandet 17, 1414 København K, overgaden.org, +45 32577273

Roussel-metoden: Nye værker af Ulrik Heltoft

Af Niels Henriksen

En projektion viser en cirkulær form lavet ud af en enkelt tråd knyttet sammen til et sindrigt system af løkker og knuder. Det er, som om det flettede objekt duver let i vinden, der får det til at bevæge sig ind og ud af fokus. Men er det et fotografi, en film eller en animation, vi ser?

Definerer vi fotografi, film og animation i forhold til deres fotokemiske og digitale baser såsom papir, glas, celluloid, datafiler og komprimeringsformater, er svaret *nej*. Det er hverken en .jpg, en .mpg, et diapositiv eller en 16-milimeter film, vi kigger på. Det er en projektion af skyggen af et stykke tynd sølvtråd knyttet sammen efter en metode brugt af Nordamerikas urbefolkninger til at flette kurve. Tråden hænger nu inde i selve diasfremviseren, hvis ventilator får den – og dens afbillede på væggen – til at bevæge sig.

Det er altså ikke et fotografi eller en film i traditionel forstand. Og dog opsummerer det lille stykke sølvtråd i diasapparatet noget fundamentalt ved det fotografiske medie i form af en idé eller et princip. For hvad hvis vi antog, at fotografiet, der historisk set omfatter en bred vifte af teknikker og materialer, grundlæggende set er et billede skabt ved hjælp af en form for reduktion: en slags skygebillede.¹ Det fotografiske negativ – hvad enten det er på papir, glas eller celluloid, er sort/hvidt eller i farve – fungerer som en slags filter, der skiftevis blokerer for eller lader lyset passere igennem. En digital projektion og et skærbillede fungerer dybest set på samme måde.²

I den forstand danner principielle overvejelser om det fotografiske medie i Ulrik Heltofts værker grundlag for en mere generel undersøgelse af, hvad et billede er i den fotografiske og den post-fotografiske tidsalder.

Små fotografier monteret i glas og ramme viser en serie motiver, der på én gang virker velkendte og anonyme. Vi ser en mand, som lytter efter et ekko i et bjerglandskab, en smøge med en gadelampe, en stjernehimme set fra et højtliggende punkt, en opsprættet vanddunk i ørkenen og et stort, gammelt træ i fire forskellige årstider. Motiverne minder mig om scener i en roman, hvis handling jeg allerede har glemt. Fotografierne er baseret på illustrationerne til den franske forfatter Raymond Roussels bog *Nouvelles impressions d'Afrique*, som blev udgivet i 1932, efter at Roussel havde arbejdet på den i mere end femten år. Snarere end en rejseskildring i traditionel forstand er *Nouvelles impressions d'Afrique* et digt af 1.274 linjers længde. Digtets versstruktur og indskudte sidefortællinger udgør et nøje udregnet mønster af symmetriske spejlinger og gentagelser,

som nogle fortolkere påstår indeholder en hemmelig meddelelse skrevet i bilateral kode. Illustrationerne til digtet blev skabt af maleren og illustratoren Henri Zo. Roussel kontaktede Zo gennem et detektivbureau, der videregav en serie instruktioner i stil med beskrivelserne ovenfor: en mand, der lytter efter et ekko, et gammelt træ i fire årstider og så videre.

Der er ingen umiddelbar forbindelse mellem motiverne i Zos illustrationer og indholdet i Roussels digt. Men der er altså heller ingen forbindelse mellem illustrationerne og Roussels intention med digtet, sådan som Zo ville have opfattet denne, for han vidste ikke engang, at han arbejdede for Roussel. Det er det, man kalder Roussel-metoden.

I *Nouvelles impressions d'Afrique* reducerer Roussel den illustrerede rejseroman til de mest basale litterære og visuelle koder, som en sådan rejsebeskrivelse almindeligvis ville have bygget på. En lignende impuls løber gennem Heltofts fotografiske værker. En skarphed, et tonespektrum og en detaljeopløsning, som den vi ser i hans billeder, kan kun opnås gennem en næsten fanatisk dedikation til de tekniske detaljer i den fotografiske proces. Heltoft laver ofte sine fotografiske billeder ved hjælp af metoder, som han selv har opfundet, og som kombinerer både analoge og digitale teknikker.

Til trods for billedernes skarphed og høje opløsning er det primære fokus i Heltofts værker ikke den ydre virkelighed, som billederne gengiver. Ligesom i Zos illustrationer og i Roussels digt tenderer Heltofts motiver (figurative som non-figurative) som regel det abstrakte, det paradoksale eller nonsens. Så meget desto mere er det vigtigt at adskille Heltofts praksis fra den slags abstrakte formalisme inden for efterkrigstidens kunst og litteratur, som Roussels værker også har inspireret. I den henseende er det bemærkelsesværdigt, hvordan Heltoft i sin omgang med de fotografiske og digitale teknikker, som figurerer så centralt i hans praksis, placerer sig i forhold til den aktuelle debat om, hvad teknologi egentlig er, og hvordan den påvirker mennesket og dets kultur.

Inden for den teknologikritiske tradition med fundament i Frankfurterskolen har der været en tendens til at forstå snart sagt alle aspekter af kulturhistorien retrospektivt gennem historien om teknologiens udvikling.³ Simple procedurer såsom svømmetag og manuelle jordbrugsteknikker er således blevet analyseret som vidensteknologier på lige fod med for eksempel avancerede algoritmer og metoder for datakomprimering.

Omvendt har en anden gruppe teoretikere med afsæt i en genlæsning af eksistentialismen og fænomenologien sat sig for at dekonstruere ideen om antropologisk differentiering; det er ideen om, at det menneskelige er forskelligt fra det ikke-menneskelige. Forhåbningen er, at man gennem dekonstruktionen af denne idé kan gøre op med de værdidomme, der altid påhæftes antagelser om, hvad der er mere eller mindre menneskeligt. For denne gruppering repræsenterer det teknologiske en åbning mod det ikke-menneskelige eller det efter-menneskelige, også kaldet det post-humane. Derom har teoretikere af den førstnævnte – teknologikritiske og anti-humanistiske – overbevisning dog indvendt, at de etiske motivationer bag det post-humane projekt ultimativt leder til genetableringen af det antropocentriske perspektiv (som det var meningen, at det post-humane skulle dekonstruere), hvilket vil sige, at teknologien (eller sammensmeltningen af menneske og teknologi) blot bliver en slags stedfortræder for et nyt og bedre menneske.

Ulrik Heltoft synes at placere sig midt imellem de to ovennævnte positioner. Hans værker er resultater af lange og komplicerede tilblivelsesprocesser, hvor forskellige former for manuelle, fotokemiske, digitale, litterære og kunstneriske teknikker bruges på nye måder og i nye kombinationer. Gennem sit arbejde med disse processer undersøger han ikke alene, hvordan specifikke kunstneriske og litterære former er præget af bestemte teknologier – og omvendt. Han stiller også et grundlæggende spørgsmål om forholdet mellem menneske og teknik, som er: Hvornår og hvordan bliver en handling til en procedure til en teknik til en kultur til et billede?

Niels Henriksen er kunsthistoriker og ph.d.-studerende ved Princeton University.

1. Dette er også den grundlæggende idé i den strukturalistiske filmskaber Hollis Framptons banebrydende performanceværk *A Lecture* fra 1968. I *A Lecture* manipulerede Frampton lyset fra en 16-milimeter filmprojektor med sine hænder, imens han afspillede en båndoptagelse af en manifest-lignende tekst om filmmediet skrevet af ham selv og læst op af Michael Snow. I teksten skriver Frampton blandt andet: "It is only a rectangle of white light. But it is all films. We can never see *more* within our rectangle, only *less*."

2. Den specielle teknik, hvormed sølvtråden er knyttet sammen til en cirkelform, antyder, at hvis et fotografi altid er et filter eller en reduktion, så involverer denne reduktion også altid en slags kode.

3. Følgende opsummering låner fra Geoffrey Winthrop-Young, "Cultural Techniques: Preliminary Remarks", *Theory, Culture, and Society* 30, no. 6 (November 2013), s. 3–19.

Ulrik Heltoft, 20. *A waterskin in the desert with water gushing from a hole seemingly deliberately made be a traitor's sword. No people*, 2007.

