

Dette intervjuet ble opprinnelig laget for Kunstkritikk og ble publisert den 17.10.2014.

## **Kartet og terrenget - Mikkel McAlinden intervjuet av Kristian Skylstad**

*Anser du deg selv først og fremst som fotograf eller kunstner?*

Hva er forskjellen? Jeg lager jo ikke kunst for at det skal være kunst, men fordi jeg har ideer og vil se hvordan de materialiserer seg. Jeg er mye mer interessert i bruken av persepsjonen i kunst og fotografi og hvordan kunst oppfattes, noe som gjør at jeg går inn i mange betrakterroller når jeg skal ta en avgjørelse om et bilde.

*Det første man møter i utstillingen er sorthvite snapshots av regjeringsmedlemmer.*

Ja. Det som er interessant med det å holde på med kunst, er hvordan forskjellige emner man har tenkt på lenge sammenfaller i en fantastisk ide, og det skjedde her. Jeg har vært irritert over sorthvitt lenge fordi teknikken ofte er nostalgisk og sentimental, en form for fetisj. Portretter er også problematiske, det er vanskelig å lage et selvstendig verk av et portrett da verket primært handler om den avbildede og hva slags forhold de har til fotografen. Det oppstår et merkelig spill der, som virket uløselig for meg.

*En duell?*

Ja, en duell på mange forskjellige plan. Jeg har alltid hatt et konfliktfylt forhold til portrettet. Selv om jeg har brukt folks ansikter i iscenesettelser, som en del av et bilde, så har det ikke vært det bærende elementet i bildet. Å identifisere personen har ingen hensikt i forhold til å tolke bildet. Så ideen her var å benytte en uventet retorikk i forhold til regjeringen – Treholt-bilder av alle sammen. Jeg har ikke forsøkt å drite dem ut på noen som helst måte, men mistenkeliggjort blir de – men det blir i høyeste grad jeg og. Kjernen i prosjektet er mistenkeliggjøringen av portrettet og sorthvitt-sjangeren, kort sagt problematisere denne fiksjonen. Hvordan vil det oppleves? Grunnen til at jeg bruker regjeringen er at denne utstillingen, i likhet med min forrige utstilling, handler om demokratiet. Demokratiet er utgangspunktet for idéproduksjon, men jeg presenterer ingen konklusjoner.

*Så disse portrettene blir en slags inngang til resten av utstillingen.*

Ja, men også til den forrige. Alt henger sammen til slutt. Samtidig ser jeg nå at forrige utstilling var en slags saumfaring av terrenget, mens nå er det en dynamikk som har trengt seg inn.

*Bildene du har tatt av regjeringen framstår som mer avslørende, nettopp fordi de er tatt med kornete sorthvitt-film og telelinse?*

Ja, det er det merkverdige med fotografiet: Desto mindre informasjon som er tilgjengelig, desto mer troverdig framstår bildet. Hvis vi legger den tanken til side, så kan jo ikke fotoet i seg selv være avslørende. Det som er avslørende er at man vet det er Treholt som snakker med KGB. Det finnes et fantastisk fint engelsk ord, *innocuous*, som betyr en totalt harmløs ytring, og bildene er jo det. Men på grunn av den kalde krigen, alle spionfilmene og hvordan fantasien blir trigget av denne retorikken er de ikke lenger så harmløse. Teleperspektivet er en ting, men jeg merket andre subtile variasjoner under arbeidet med prosjektet som endrer bildet dramatisk. Et eksempel er at når du tar et bilde i hoftehøyde istedenfor øyehøyde, så er det en implisitt mistenkeliggjøring, selv om det kun er snakk om 70 centimeter. Hvis jeg derimot går enda lavere med kameraet blir det personlig, det vil si; jeg, fotografen blir mer nærværende. Det vil jeg unngå. Jeg liker den merkelige ideen folk har om et øye

som er der ute, som vaser rundt omkring og bare ser. Så tilbake til spørsmålet: Ved å bruke sorthvitt og telelinse så fjerner jeg mye informasjon. Dette tomrommet fyller betrakteren med sin egne erindringer. Kanskje det er derfor det oppstår en tillit. Dette skjer i mer eller mindre grad med alle fotografier.

*Fotografiene dine har en detaljrikdom som konkurrerer med virkeligheten, samtidig provoserer de fram en rastløshet.*

Det begynte med at jeg jobbet med iscenesettelser og var lei av at kameraet dikterte hvordan bildet skulle være. Når man jobber med et teknisk kamera kan man gjøre mye med bildets struktur, men problemet rundt sentralperspektiv er vedvarende. Et vanlig bilde følger slavisk Albertis regler om perspektiv. Så da jeg begynte å lime bildene sammen oppstod veldig mye uventet i billedplanet som jeg kunne anvende. Videre kunne jeg også vri litt på sentrale konvensjoner i et fotografi som fokus, tid, eksponering, farge. I tillegg fikk bildene mange senterpunkter, slik at dette usynlige midtpunktet vi navigerer oss i forhold til er borte, eller snarere mangfoldiggjort. Samtidig har det alltid vært viktig å beholde en fotografisk nøytralitet. Du skal ikke se at jeg har tullet og tøyset med bildet. Kanskje det er det som skaper en rastløshet.

*Er det mulig å være fullstendig nøytral?*

Den fotografiske nøytraliteten er et begrep jeg bruker for å anskueliggjøre at det ikke skal synes at bildet faktisk er en collage, og at jeg lener meg mot billedspråket i historiske fotografier og malerier. Det er mange billedskjemaer som dukker opp underveis, og nesten alltid ubevisst.

*Du drar ofte på omfattende reiser for å skape bildene dine. Vet du alltid hva du skal lage før du drar?*

Ofta må jeg tilbake og ta bildene om igjen, det kan være tekniske problemer, eller som oftest at ideen endrer seg. Det beste er å ikke være bundet av et bilde, men noen ganger er det et pluss også. Som regel har jeg en vag skisse i hodet, og bildet blir noe helt annet.

*Du har besøkt frølageret på Svalbard.*

De siste syv årene har et spørsmål vært vedvarende: Hva er et demokrati? Hva vil vi med det? Hva består demokratiet av? Hvilken altruistisk impuls er det som gjør at vi etablerer og beskytter demokratiet? Frølageret spiller en rolle her som en forsikring, som en slags Edens hage. Det er det. Da tsunamien raste over Japan i 2011 tok den også med seg deres frølager, og da ble frø som var lagret på Svalbard sendt tilbake til Japan. På frølageret er det fred. Det er visstnok flere land representert i frølageret enn det finnes på jordkloden. Noen land har forsvunnet. I bildene jeg har tatt står Nord-Korea ved siden av Myanmar, som står ved siden av Peru, som igjen står ved siden av Tyskland. Det er håp.

*Alle har frø der og det er deres frø?*

Ja. Du går ned i en lang utgravd tunnel, og der er det et rom med tre dører, som i et eventyr av H.C. Andersen, og i midten er frølageret. Der er det minus 20 grader. Der inne er det tre lagerhyller med plastbokser som inneholder frø. Utfordringen var å finne på en idé som forente disse tankene omkring likeverd, fred og forsikring der inne. Denne gangen gjorde jeg noe jeg sjelden gjør; jeg flyttet kameraet parallelt med hyllene. På denne måten fikk de alle like mye plass eller verdighet i det ferdige fotografiet.

*Du flytter vanligvis ikke kamera?*

Nei, jeg vrir det. Når jeg avfotograferer flate ting kan jeg flytte kameraet, men disse boksene er altså tredimensjonale, men siden de var flate så jeg en svak mulighet for at det kunne gå allikevel. Hvert håndtak i hver kasse måtte fotograferes for seg. Til slutt måtte det limes sømløst sammen. Dette er egentlig umulig.

*Hvorfor har du ikke leid deg et digitalkamera? Det hadde vel gjort det enklere?*

I arbeidet med fotograferingen gikk jeg fra -20 grader til +25 grader for å bytte film og varme opp oljen i kameraet. Hadde det vært et digitalt kamera så hadde kondensen drept kameraet. Det er også et problem i forhold til detaljrikdom; jeg ville ha følelsen av plast. Det får jeg ikke med digitalkamera. Vi snakker om et foto av teip på papp og plast, og da vil jeg at man skal føle pappen og teipen og plasten.

*Hvorfor er dette bildet interessant?*

I alle språk har man minst to verb for det å se. Et aktivt og et passivt. Når du går forbi dette bildet og ser det, så går du i en utstrakt tid. Den nærmeste sammenligningen er et langt opptak av en supermarkedshylle der man er redd for at det finnes zombier på den andre siden. Jeg lurer på om bildet ville fungert for hundre år siden, eller fungerer det nettopp nå fordi vi er vant til filmens retorikk?

*Andre verdenskrig er integrert i prosjektet ditt. Hvordan plasserer du det inn i et prosjekt om demokrati?*

Ideen om velferdssamfunnet kom ut av asken fra 2. verdenskrig. Jeg ville lage noe om dette, men vi er jo bombardert av filmer og dokumentarer om krigen, så det er vanskelig å ikke ramle og drukne i klisjeene. Så kom jeg på et kart jeg hadde sett på Imperial War Museum i London. Kartet ble brukt under 2. verdenskrig til å plote inn hvor konvoiene var til enhver tid. Indirekte viste det også de enorme ressursene som ble sendt til USA for å betale for krigsmaskineriet i Europa. Det første du ser er et gammelt kart over Atlanterhavet, så ser du at dette havet er gjennomperforert, noen steder til og med lappet sammen. Jeg fikk grønsinger da jeg reflekterte over antall mennesker som var representert i hver perforering. Det ironiske er at selve kartet er fra 1917. Polen, selve startskuddet for den 2. verdenskrig, måtte skrives inn for hånd.

*Forbindelsen til frølageret er...*

Dette demokratiprojektet begynte jeg med for syv år siden, og ganske tidlig forstod jeg at hvert bilde hadde sine utfordringer, som også skapte en egen form og uttrykk. Det gjorde at forbindelsen mellom bildene ikke lå på et overflatisk plan. De viser tilbake til utgangspunktet, som er dette forsøket på å omfavne spørsmålet om hva et demokrati er. Jeg lager jo ikke svar. Jeg lager en plattform. Denne plattformen må være så åpen og mangefasettert som mulig. Fra plattformen jeg skaper går det en vifte utover, og desto bedre bildet fungerer, desto større er denne viften. Slik kan en femåring, eller en snekker, til og med en med doktorgrad i kunst eller fotografi få noe ut av det. Det som er sjenerøst med kunst, er nettopp det at det ikke finnes et svar. Der oppstår også problemet med kuratorer, kritikere eller folk som skal intervjuer deg, det at det skal spisses inn til et enhetlig svar – en tvilsom fasit, som om bildet er en rebus. Dette motvirker hele ideen til enhver kunstner. Det blir en forenkling som fratrar betrakteren muligheten til selv å gå inn i en dialog.

*Du drar til politisk betente områder for å hente informasjon, for eksempel Irak.*

Når det gjaldt Irak-bildene så tenkte jeg på forsvar som er en bestanddel i demokratiet. Da måtte jeg dra til det området som var mest potent i forhold til problemstillingen. I dette tilfellet var det USAs tropper i Irak. Disse bildene er tvetydige. Man vet ikke om jeg er for eller imot amerikanerne.

*Noen av bildene du tok der minner om reportasjefotografier.*

Innenfor fotojournalismen skjer det en ekstrem selvsensur, fordi billedredaktøren kun vil ha et bilde som passer til overskriften. Dette fører til illustrerende bilder, med en gjenkjennbar retorikk; akkurat det man trenger og ikke noe mer. En ny Robert Capa eller overraskende nyhetsbilder er ikke mulig i et slikt klima. Allikevel skapte jeg ikke de bildene for å angripe fotojournalistikken, men jeg har studert retorikken og strukket den videre. Det tabloide er brutalt fordi det drar alt ned til minste felles multiplum, og da får ikke leseren noen utfordringer.

*Jeg ser en krise i fotografiet innenfor billedkunsten. Det er veldig få tydelige stemmer i min generasjon. Det virker som om man ikke helt vet hva de skal bruke mediet til, utenom som et supplement.*

Jeg tenker ikke over det, og i hvert fall ikke som en krise. Fotografi er virkelig overalt nå, alle har et kamera på telefonen – og bruker det flittig. Dette vil forhåpentligvis føre til at det visuelle språket vil utvikle seg i et akselerert tempo. Men mobiltelefonen endrer også floraen av uttrykksformer – det er jo få landskapsbilder på Instagram. For de fleste er Instagram et virtuelt familiealbum, men hvem vet, kanskje jeg får en idé for det forumet også? Den typen kunst som interesserer meg har sitt utgangspunkt i idé og konsept. Da spiller det ingen rolle om man bruker foto eller potetrykk. Jeg velger ikke temaer som er dramatiske, men som har dramatiske implikasjoner. Jeg forkaster som oftest dramatiske ideer, fordi de ikke skaper nok rom. Jobben min er jo å få betrakteren til å stå lenge foran bildet. Selv om det ikke er et svar, så må verket gi inntrykk av at det er frittstående og helhetlig. Hva som gjør et bilde frittstående er vanskelig å definere, men under arbeidet med dette prosjektet oppdaget jeg at hvis jeg begynte å lage unnskyldninger for et bilde og argumenterte med meg selv om hvorfor bildet var bra, da var det noe alvorlig galt. Et godt bilde kan ikke snakkes i hjel. Det ligger på et nivå som går utenfor tale eller skriftspråket.

*Er det en kamp mellom skriftspråket og billedkunsten?*

Man har jo titler. Tidligere har jeg hatt mer fabulerende titler, mens nå er de mer dokumentariske. Tar man et bilde av et skip og kaller det *Pirat*, eller et bilde av et tre ved et vann og kaller bildet *Den onde hytta*, så skapes det andre dimensjoner. Tenk på Capas *Loyal Soldier Dead*. Det er en mann som sklir på et bananskall, men det er samtidig ikonisk for den spanske borgerkrigen. Vi må ha slike bilder, som sier noe, og engasjerer fantasien rundt hva som skjer der ute. Det som engasjerer i et fotografi er utenfor det avbildede. Selv om fotografi har gått fra boms til embetsmann, er fotografiet fremdeles litt boms. Det er noe allment i fotografi som gjør det grumsete, som er en styrke, men da også en svakhet. Mediet har en styrke i sin umiddelbarhet som ingen andre medier har. Spørsmålet «hva er dette?» dukker instinktivt opp når man ser et fotografi, noe som ikke er åpenbart i møte med et maleri eller en skulptur.

*Man forbinder vanligvis ikke deg med kornete sorthvitt-fotografier.*

Det er mye jeg liker, som jeg ikke anvender. I den kreative prosessen lager jeg begrensninger eller vegger, og med en gang de er en hindring river jeg dem og går videre. Her kom valget automatisk og var helt uproblematisk.

*Så denne gangen er det personlig.*

Alt jeg gjør som kunstner er personlig og springer ut ifra fra mine interesser og begjær. I likhet med «poesi» forstår jeg ikke uttrykket «personlig». Skulle det være «upersonlig»?

*Hvorfor har du tatt bilde av en tolk i EU-parlamentet?*

Innbakt i et verk er det et skalkeskjul. Ibsens gjengangere handler jo ikke om spøkelser. Det finnes et nivå som er forførende som så går over i en kompleksitet som kommer fram i metanivået der betrakteren deltar. Bildet av tolken vender tilbake til det jeg snakker om med plattformen, denne nøytrale plattformen jeg prøver å skape for erindring og konflikt. Og der står tolken midt i den semantiske grunnregelen om sender/mottager/beskjed. Det er det jeg gjør med politikerbildene også. Alle bildene jeg lager kommer inn på dette fundamentale innenfor fenomenologi. Oversetteren blir en manifestasjon. I dette lille rommet der hun befinner seg skjer det en dynamisk handling som er episk. Sånn sett er jeg nærmest henne.