

# Om opmærksomhed

Af Poul Erik Tøjner

Man kan godt bevæge sig gennem verden uden den store opmærksomhed. Det meste af det, vi foretager os i vort dagligliv, er handlinger, som enten er rituelle eller funktionelle. De påkalder sig ikke nødvendigvis refleksion eller indlevelse; nogle gange kan det tilmed gå galt, hvis man tænker for meget over alt det, man gør. For den uopmærksomme er der dog et *aber dabej*: det forhold, at vi ikke er alene i verden. Den bebos af andre mennesker tillige, og vi støder ind i dem ustandselig. Her *kan* det ikke alene gå galt, det *går* galt, hvis opmærksomheden mangler. Jeg kan ikke behandle mine medmennesker som ting, der indgår i rituelle eller funktionelle sammenhænge. Bortset fra at det er uetisk, er det ikke nogen fremkommelig vej. Friktionen mellem os, modstandskraften hos den anden, tvinger



<sup>1</sup> mig til den opmærksomhed, der er forudsætningen for empati og forståelse. Men hvad er egentlig opmærksomhed? Er det en læsning af den anden som en tekst? Altså mildt distanceret afsøgning af hendes tilstedeværelse i mit felt. Observation, iagttagelse, beskrivelse? Eller er opmærksomhed snarere drevet af den klassiske identifikation, af indføling? "Jeg ved, hvordan du har det,

fordi jeg selv har prøvet at have det sådan ... Hvis jeg var dig, hvis du var mig ...". Sandheden er naturligvis, at det hele oftest løber sammen i en proces, som misforståelserne tvinger os til bestandigt at korrigere, *ohne Ende*. Enhver kender følelsen af at sidde tilbage med en undren efter et møde med et andet menneske, fornemmelsen af noget, der aldrig faldt på plads i det fælles fletværk, som samtalen kan være. Besværligt nogle gange, andre gange godt det samme, for følelsen af at være færdig, før man fik begyndt, er dog værre end den nok så famlende rækken ud efter hinanden. Hvis ellers der bliver en anden gang.

Den hollandske kunstner Rineke Dijkstras fotografi og videoværker handler om denne opmærksomhed i alle dens facetter. Hun er dagliglivets eksistentielle undersøger, som landsmanden Rembrandt var det - en af hendes væsentligste inspirationer. Dagligliv ikke som i spand og kost, men alligevel det almindelige menneskeliv - os, hvis jeg må være så fri. Og eksistentiel i betydningen: skærpet fremstilling af grundvilkår. For eksempel det at se på et andet menneske og det at holde sig tilbage med fantasierende fortolkning af det, vi ikke kan vide. Og så alligevel at orientere sig mod den anden med hele den, nå ja, opmærksomhed, som rummer respekten for det liv, der findes i det andet menneske, før det er noget bestemt. Eller for eksempel det at se én, der bliver

1. Johannes Vermeer  
*Pige med perleøring*,  
ca. 1665  
Olie på lærred,  
44,5 x 39 cm.  
Foto: Scanpix

set på. Eller selv at blive set på, af én. Hvad udløser vores blik hos den anden? Vil man undgåeligt vise sig, når man bliver vist frem gennem et fotografi; findes man i en renere form, når ingen ser på én? Er alle de mange billeder og roller overgreb eller forløsning - eller blot en komplikation midt i drømmen om at være naturligt til stede i verden?

Rineke Dijkstra har i mere end 25 år lavet billeder af og om disse grundlæggende forhold. Og overalt, hvor hendes billeder vises, virker de - fordi de har et kunstnerisk suverænt greb om universelle vilkår. Suveræniteten består i en særlig visuel økonomi, hvor der aldrig rutes med information og indhold. Og hvor der, omvendt, er tænkt over billedets væsen, tilmed næret af Dijkstras valg af teknik. Hun har i mange år fotograferet med et gammeldags og omstændeligt 4x5-kamera på stativ og med fritstående blitz for at undgå for mange skygger, hvorved hun udelukker hele den kultur, der knytter sig til snapshottets højhastighed. Dijkstra er langsom - som en maler - og alligevel kan hun gribe sekundet. Hendes æstetiske magi knytter sig til den hårfine balance mellem at stille sig frem foran et kamera, som hendes personer gør, og at gøre det uden at fremstille sig selv. Det er få andre fotografer beskåret i den grad at kunne fokusere på den portrætterede, uden at resultatet fremstår som kunstigt. Det vil sige som enten fremmedgørende eller overdrevent inklinerende for beskueren. Der er en menneskelig værdighed på færde i dette afbalancerede punkt, hvor nærvær og distance er forenet, som gør Dijkstra til en stor, humanistisk kunstner. Rembrandt ville have kvitteret for interessen.

Rineke Dijkstras oeuvre falder i grupper. Hendes serie af personer fotograferet på stranden hører sammen med billederne af

kvinder, der lige har født, til det kendteste materiale. Medens menneskene på stranden ofte synes at hvile i sig selv - jeg kommer tilbage til det - er det en klar pointe, at kvinderne, der lige har født, er mærket af forvandlingen fra kvinde til moder. Overgangssituationen går igen i mange af Dijkstras andre serier - eksempelvis i portrætterne af tyrefægterne efter kampen - og den får næsten karakter af fortælling, når hun i billederne af israelske soldater viser dem med og uden uniform. Endnu mere rendyrket er det i billedserien, der følger den bosniske flygtning Almerisa år efter år, så man ser hendes udvikling fra otteårig pige til voksen kvinde - stadier på livets vej. I Rineke Dijkstras video, som jo i kraft af genren ikke kan undgå at have et forhold til den flydende tid, forløbet, løftes menneskets identitet fra at være et billede, der udfordrer os med sin definitive karakter - det er jo afsluttet - ind i en slags arbejde hos den eller dem, videoen skildrer. Ordet arbejde lyder måske mærkeligt, eftersom personerne for det meste ikke arbejder i ligefrem forstand. Alligevel er det et godt ord, for mange af situationerne handler om at holde sammen på sig selv eller om at (for)blive en person. På engelsk er der et fint udtryk for det modsatte: *to lose one's composure*. Når det sker, er det som ting, der falder fra hinanden.

Overalt vender Dijkstra sit blik netop mod det at samle sig til billede uden at blive et. At være der uden at posere. Og ofte, viser det sig, kan dette fine punkt kun gribes i den erfaring, som er beskuerens, foran billedet: usikkerheden om den sete - hvem er hun? Hvad tænker han på? - parret med en, menneskeligt talt, uafviselig styrke hos den, der ser på *dig*. Jeg skal i det følgende udfolde disse tanker lidt mere, navnlig i tilknytning til billederne af menneskene på

stranden og Dijkstras tilsvarende berlinerbilleder fra Tiergarten, kvinderne, der har født, tyrefægttere og soldater samt til sidst runde en absolut perle, som Louisiana er privilegeret med i sin samling - videoen *Ruth Drawing Picasso* fra 2006.

II

Det er en banal - og gratis - påstand, at kunst handler om beskueren, al den stund et billede laves for at vises og at visningen, i dette tilfælde, foregår i en bygning, museet, som er bygget til, at mennesker kan udsætte sig for billedet. Ikke desto mindre giver det mening at begynde her, når det gælder Rineke Dijkstra, for det hele, hos hende, samler sig omkring mødet mellem beskuer og billede. Og det uagtet at hendes motiv er reelt eksisterende mennesker, hvis liv ikke på nogen måde er lagt an på at ses af andre, som billede, på et museum. Allerede formatet, som Dijkstra har valgt til sine billeder, peger i beskuerens retning: Hendes fotografier er både så store, at man kan se dem på afstand og straks fastslå, hvad de forestiller, og dog af en sådan størrelse, at man må tættere på for at rigtigt at se dem. Selve bevægelsen hen imod billedet på væggen mimer den opmærksomhed, som mødet med et andet menneske fordrer. Vi kan ikke blive stående på afstand, selv om der også er grænser for, hvor tæt man kan bringe sig - det ved vi fra ublufærdigt påtrængende.

Det handler altså fra første færd om vores opmærksomhed. Personerne på billederne er afsluttede liv, de lægger hverken til eller trækker fra, det er os, der gør det. Vi kan selvsagt ikke gentage den levende kontakt, der har været mellem kunstneren og den portrætterede, men vi har en lille andel i den, for hvis vi ser personen i øjnene, overtager vi kunstnerens - eller kameraets - blik.

Det forklarer, at man for en kort stund tilmed kan dele skæbne med den portrætterede, idet man for det første kan føle sig set på af billedet, for det andet hermed utvetydigt erfarer, hvad det vil sige at blive set på af en anden. Det kræver et billede af en anden at finde ud af, hvad det vil sige at være en anden for et menneske - og billedet af den anden peger, alt andet lige, på, i hvor høj grad vi er en funktion af de andres blik på os. Kunstneren har selv fortalt en historie om sine strandbilleder, som hun lavede i begyndelsen af 1990'erne, en historie, der på mange måder er nøglen til det at være udsat for den andens blik. Historien rummer samtidig en karakteristik af forskellen på amerikansk og eksempelvis østeuropæisk kultur: Dijkstra fotograferer på Hilton Head Island i South Carolina, en pige bliver interesseret i at medvirke, får at vide, at hun kan komme tilbage næste dag - og kommer så. Iført smykker, fin orange bikini og med ordnet hår, altså beredt til tænderne. Der skal poseres. Dijkstra taler selv om denne begivenhed som en, der står i modsætning til hendes erfaringer fra *shootings* i eksempelvis Polen og Ukraine, og som noget typisk for amerikansk kultur: Man skal tage sig godt ud, når man får chancen for publicity, det vil sige et fotografi. Alligevel formår kunstneren med sit billede at afdække den usikkerhed, som ligger et eller andet sted i den person, der så gerne vil være et billede i stedet for at være sig selv. Eller værre endnu: Hun viser dette krav til selvet som noget, der knap kan indfris af et menneske. Og slet ikke af et ungt menneske.

Sigtet i Rineke Dijkstras strandbilleder er fremstillingen af personer omgivet af et minimum af information. Beskueren må derfor vælge en anden tilgang end den, vi normalt bruger, når vi identificerer en person. Det ville være forkert at kalde de portrætterede for anonyme, deres menneskelige nærvær



2

er som regel intenst, men der er på den anden side ingen hjælpende hånd på færde som vi kender den fra den klassiske kunsthistories portrætter: attributter, der giver os et vink om personens historie, status og position i verden og i livet (som der fx er det i Dijkstras eget *Odessa, Ukraine, August 11, 1993*, som jeg ser som hendes *hommage* til sin 'læremester', Diane Arbus, og dens *Child with Toy Hand Grenade in Central Park* fra 1962). Alene fotografiernes *setting* siger det meste: Det er strand som sådan, tre horisontale bånd, sand eller sten med lidt tang, hav og himmel - et generisk landskab, der kontrasteres af billedtitlernes meningsløst registrerende by/land/måned/dag/år. For så vidt kunne personerne lige så godt have stået foran et maleri af Mark Rothko, det er den samme emotionelle arkitektur, der fastlægger rummet. Og dog. Vand har med forvandling at gøre, og havet og himmelen lægger et uendelighedsperspektiv bag personen, som, fordi det er en strand, er fanget i sin primitivitet fremfor i samfundets store netværk af definerende genstande. Som hos Cézanne eller Picasso.

Rineke Dijkstras strandbilleder kalder på den opmærksomhed, som vi indledte dette essay med. Man må se efter noget andet end sociale karakteristika, fortolkning må i første omgang vige for iagttagelse. Mit blik afsøger detaljer, blikkets egenart, kroppens statur. Jeg ser, i billedet af de to drenge på *Hilton Head Island, June 27, 1992*, hvorledes ham til højre har hænderne i lommen med und-

tagelse af den ene lillefinger og står solidt plantet på flade fødder, medens den anden har løftet forfoden. Den ene har shorts på, den anden har klippet benene af et par lange bukser, de har begge været i vandet, deres



3

hår er vådt. Er det stof til fortolkning? Det tror jeg ikke. Det er bare, som det er - eller var. Er det tilfældigt, at den ene står lidt forskelligt fra den anden? Ja. Er det en pointe? Ja. De små ting i Dijkstras billeder er ikke iscenesatte, for så ville vi straks være på jagt efter budskab eller intention. Men de er der - verden er summen af små ting. Og de påkalder sig opmærksomhed, uanset der ingen betydning

måtte have. Det kan også være, de *har* betydning, hvem ved - men inden vi ved det, må vi få øje på dem. Det er dét, de billeder handler om: at se og blive ved med at se. At være opmærksom. Det går forud for alt andet. For eksempel forud for fortolkningen af det sete - den kan i visse sammenhænge blive lidt for nem, hvis man ikke har set ordentligt efter. Således udfordret på vores opmærksomhed, på vores iagttagelsesevne, er spørgsmålet så, om vi kan administrere den balance, som billedet er tro mod med sin indre økonomi? Med balance mener jeg den kombination af menneskeligt

2. Diane Arbus  
*Barn med legetøjs-håndgranat i Central Park, N.Y.C., 1962*  
Sølvgelatineprint,  
39,5 x 38,3 cm.  
© The Estate of  
Diane Arbus

3. Sandro Botticelli  
*Venus*, ca. 1482  
Tempera på lærred,  
174 x 77 cm.  
Foto: Scanpix / AKG

nærvær og informativt fravær, som Dijkstras fotografi lever af. Hvordan skelner vi empati fra fortolkningens lidt for engagerede omfavelse af den portrætterede? Jeg tror ikke, vi kan. Den distancerede observation, iagttagelsen af det andet menneske på billedet, modsiges af selve det menneskelige - det forhold, at det er mennesker som os, som mig. Var det et dyr, var det anderledes. Vil jeg ikke altid, instinktivt, forsøge at slå bro til dette menneskes indre liv, uanset jeg intet aner om det? Men hvor afløser den digtende fantasi observationen?

Dijkstra har valgt en fremstillingsform, der viser vores møde med den anden som et spændingsfelt mellem empati og ikke-viden. Men hvad der kommer ud af det, kan både gå den ene og den anden vej. En parallel: Den tyske maler Georg Baselitz har sagt, at han en tid vendte sine motiver på hovedet, for at man skulle se maleriet frem for motivet. Men jeg har altid syntes, at det ligefrem kunne have den modsatte effekt: at man af al magt forsøger at se motivet, *skønt* det er på hovedet, *fordi* det er på hovedet. På tilsvarende vis kan man sige, at Dijkstras informative beskedenhed måske i praksis netop udløser en meddigtende tilgang til billedet - i stedet for det modsatte. Det hele kommer an på øjnene, der ser. Altså beskueren.

I den gruppe af billeder, der følger efter portrætterne på stranden - lad os kalde dem parkbilleder - slår Rineke Dijkstra af på frontaliteten og introducerer dermed en accentforskydning i beskuerens møde med den anden. Vi er mere frie her. Det meget krævende blik fra billedet på os er nu afløst af en større rummelighed, hvor verden holder sit indtog i billedet - græs, planter, træer og det lette mørke, der følger med. Det er som at gå fra Vermeers klarhed eller Mondrians strengthed til Rembrandts kødelighed. De portrætterede

er stadig så vilkårlige som det tøj, de nu en gang har taget på til et afslappende ophold i det urbane frirum - men som noget nyt kigger flere af dem enten frem for sig eller ud af billedet. Medens strandportrætterne hvilede i pastoralens fravær af handling - der sker intet, de står der for fotografens skyld, for din skyld - stiller parkbillederne en ny adgang til rådighed. Selv om vi har lært, af Dijkstra, både at se efter og se *ordentligt* efter, er det svært ikke også at forholde sig til det, vi *ikke* ser. Det, der er uden for billedet - kammerater, familie, gruppen. Eller bare de endnu andre, set fra den portrætteredes sted. Jeg bliver altså en voyeur, hvilket som bekendt kun fungerer, når mit blik ikke returneres. Men Dijkstra går ikke hele vejen, med velberåd hu. Parkbillederne er ikke snapshots af mennesker, der er *andenswo engageret* - de står faktisk foran fotografen, helt i lighed med menneskene på stranden, mange af dem har bare ikke øjenkontakt med fotografen, med os. Med denne lille drejning peger Dijkstra igen på vores opmærksomheds uendelig forfinede, sammensatte karakter og føjer således endnu et kapitel til sit katalog over de mellemmenneskelige relationer, som bæres af blikket.

Den gådefulde tilstedeværelse, der kendetegner mange af personerne i Rineke Dijkstras agnostiske portrætter af mennesker, som forbliver grundlæggende ukendte for os - det er svært ikke at tænke på Botticelli og hans Venus - afløses fra 1994 af en lang række billeder, der enten fremstiller tidens og rummets forvandlingskraft - de tilbagevendende portrætter af den samme person - eller i det mindste viser sporene af begivenheder og erfaringer, aftegnet i den portrætterede. Det ny billedrum, som Dijkstra nu arbejder i og med, er igen defineret af hendes interesse for overgange, nu ikke så meget mellem beskuer og billede som hos

den person, der skildres. Berømte, med rette, er tre billeder af kvinder, der lige har født - Julie, Tecla og Saskia. Julie står indrammet af et mondriansk system af lige linjer på gulv og væg, der er døre i begge sider, én er lukket, vi kan ikke se, om den anden er åben. Til gengæld er det svært *ikke* at se disse passager som noget, der handler om at komme til verden, ind i den; der er ingen vej tilbage, forhåbentlig en frem. Julie bærer, foruden sit nyfødte barn, den blanding af udmattelse, sårbarhed og grundlæggende forandrede vilkår, som fødslen af et barn medfører. Tecla har sænkede skuldre, en tynd stribe af blod vidner om, hvor tæt vi er på begivenheden, rummet er nøgent bortset fra en kontakt, som tænder lyset, og en underlig lille ring på væggen. Saskia har født ved kejsersnit. Hun står som en statue, med røde kinder, hendes blik suppleres af stikkontaktens fire øjne på væggen - selv har hun lige bragt liv til to nye øjne, og til højre i billedet venter den trivielle verden, radiator med hylde. Julie står i et kvadrat af formodentlig linoleum, Tecla på gulvbrædder, hvis lige linjer dykker frem mod os, Saskia på et romboidt flisegulv. Tre gratier udsat på hjertets bjerge.

Hvor meget skal vi se, hvor længe skal vi blive ved? I modsætning til de tidligere portrætter handler det nu både om at se og at vide. Motivet trænger sig på med alt, hvad vi ved om kvinder, børn og fødsel - det føles pludselig legalt at supplere oplevelsen af værket med følelser og fortællinger udefra, vores viden om tilværelsen, for Dijkstra har i disse billeder påtaget sig en genre, en motivisk genkendelighed, der involverer livshistorie. Noget tilsvarende kan siges om de fotografier, som med stor ømhed skildrer den maskuline myte, der modsvarer den fødende kvinde: billeder af tyrefægtere - efter kampen. Det er det absolut uheroiske øjeblik,

Dijkstra viser. Forslåede og forrevne er disse *forcados*, hvis opgave i den portugisiske arena (hvor tyren ikke slås ihjel, i modsætning til i Spanien) er den bogstavelige: at tage tyren ved hornene, når den er udmattet af de *cavaleiros*, der, til hest, har drevet den rundt i manegen. Den forreste forcado kaster sig op på tyren mellem hornene, og de øvrige styrter nu til for at holde dyret fast. Denne drastiske metier, som kalder på det største mod i tyrefægtningens dramaturgi, har sat sine tydelige spor hos Dijkstras personer og involverer uvægerligt den store historiske fortælling, der dermed lægger sig som en aura omkring billedet.

Udvidelsen af portrættet til at omfatte den verden, den portrætterede er indfældet i, udsteder en licens til at supplere iagttagelse med en form for med-fortælling, og Rineke Dijkstra videreudvikler denne langs akser af henholdsvis tid og sted. Tid - for så vidt en række billeder bliver serier, det vil sige billeder taget over en længere periode. Den berømteste er Almerisa, som Dijkstra følger i en lang årrække - fra hendes barndom over pubertet ind i det tidlige voksenliv. Resultatet er i enhver forstand gribende. Man bliver holdt fast i sekvensen af overgange mellem uskyld, vågnende bevidsthed, poseren, tilbagetrækning, frigørelse - det hele underbundet af pigens stil, tøj og kropssprog. Det handler ikke bare om et menneske, der bliver ældre - det handler om alt det, som også *skaber* alder, uden for den numeriske kronologi. Vi ser, hvorledes barnets træk pludselig dukker op igen, så er der en ældre Almerisa, der igen ligner en yngre - nogle gange går årene forud, andre gange halter de efter. Hvert billede hos portrætfotografen Dijkstra er et billede i egen ret, og dog forærer hun os med den lange sekvens den livsbue, der lader

det enkelte billede frigøre sig fra sig selv. Almerisa ligger på den måde tættere på Dijkstras videoværker end mange af hendes andre fotografier.

En mere kondenseret variant af den fotograferede livshistorie, hvor rummets forandring omkring den portrætterede - vi kunne også sige konteksten - slår ind i portrættet og hele dets menneskelige fremtoning, er de mange dobbeltportrætter af israelske soldater samt den meget kendte serie om den unge mand, Olivier, der lader sig rekruttere til Fremmedlegionen. Hos de israelske soldater er det det civile modstillet det militære - et identitetspar, der let kalder på en automatreaktion hos beskueren: den civile som den menneskelige, militærpersonen som den forhærdede. Ikke desto mindre bør vi mobilisere al vores erfaring tilbage fra strandportrætterne og se ordentlig efter, både gennem panser og uskyld. Det er fascinerende billeder af de roller, vi både påtager os og bliver givet, og af den grænse eller de grænser herfor, som ingen rigtig kan sige hvor går. Tilsvarende med Olivier, der dog udsættes for en mere klassisk dannelsehistorie fra ungt menneske til hård hund - han lærer at knibe øjnene sammen, så man ikke med det samme opdager den fundamentale følsomhed, der bliver ved at leve i hans blik.



III  
Rineke Dijkstra lader os bladere i sit atlas over opmærksomhed. Hun viser os dens grundlæggende karakter, og vi erfarer den gennem det, vi gør, når vi ser på hendes billeder.  
*Learning by doing.* Den

måde, vi så at sige genopfører hendes fotografier på som vores billeder af den anden,

siger meget om, hvad det vil sige at se på billeder - og endnu mere om begrænsningens kunst i dette: at bringe sig tæt på uden at fylde og dermed udtømme billedet med ens egen historie. Hvis der er noget, der er svært ved at se på kunst, ligger det her. Og ikke hvor de fleste ofte tror, det ligger: altså at der kræves evner, som er forskellige fra almindelig menneskelig erkendelse. Det er rigtigt, at kunstens omstændigheder - fra ramme til institution - er særlige, men *forholdet* til kunsten begynder ikke som noget særligt. Det begynder med at se, når det gælder billeder, det begynder med at lytte, når det gælder musik.

Dijkstra har fra første færd været interesseret i den form for tilegnelse, som beskueren udøver ved mødet med hendes billeder. Det kan derfor ikke overraske, at én af perlerne i hendes oeuvre handler netop herom - og med pointeret præcision: *Ruth drawing Picasso*. I denne video smelter iagttagelse og lydhørhed sammen og fordobles: Vi ikke alene ser en person. Vi ser en person se. Og vi hører personen omsætte det sete til tegning (og pludselig går det op for én, hvor tyst, der egentlig er i fotografiet). Som tusinder af andre skolebørn på museer verden over sidder engelske Ruth fra Liverpool, tålmodigt, hengivent, pligttopfyldende, og gør sig umage med at gengive et billede malet af Picasso. Hun gør, hvad Picasso allerede har gjort: ser, tegner, ser, tegner, korrigerer, ser igen ... Der er, som vanligt, en betagende diskretion i skildringen af Ruth. Vi kan ikke fordybe os i hende som person, vi får intet indtryk af hendes evner, intet glimt af Picasso. Måske ser vi os selv i det felt af ikke-viden, som holder til midt i fortroligheden med det sete - *Ruth Drawing Picasso*.

Hvad ved jeg om de andre, og hvad ved de andre om mig - før vi udveksler tegninger

4. Rembrandt van Rijn  
*Selvportræt som 34-årig*, 1640  
Olie på lærred,  
102 x 80 cm.  
Foto: Scanpix

af verden? Den slags menneskebilleder, som Dijkstra laver, giver os mulighed for at udvikle vores mellemmenneskelighed. Så enkelt forstået, at vi udvider vores både følelsesmæssige og intellektuelle rummelighed i mødet med kunstens billeder af andre mennesker. Og så enkelt forstået, at vi - hvilket er ligeså vigtigt i denne sammenhæng - samtidig erfarer betingelserne herfor. Det er det, kunsten kan: fortælle en historie om noget og i én og samme bevægelse vise, hvad en historie er. Hvad den består af. Hvorledes den kommer til verden. Og det er det, hun gør, Rineke Dijkstra.

Berlin, 3. juni 2017

*Poul Erik Tøjner, f. 1959.*

*Siden 2000 direktør for Louisiana*