



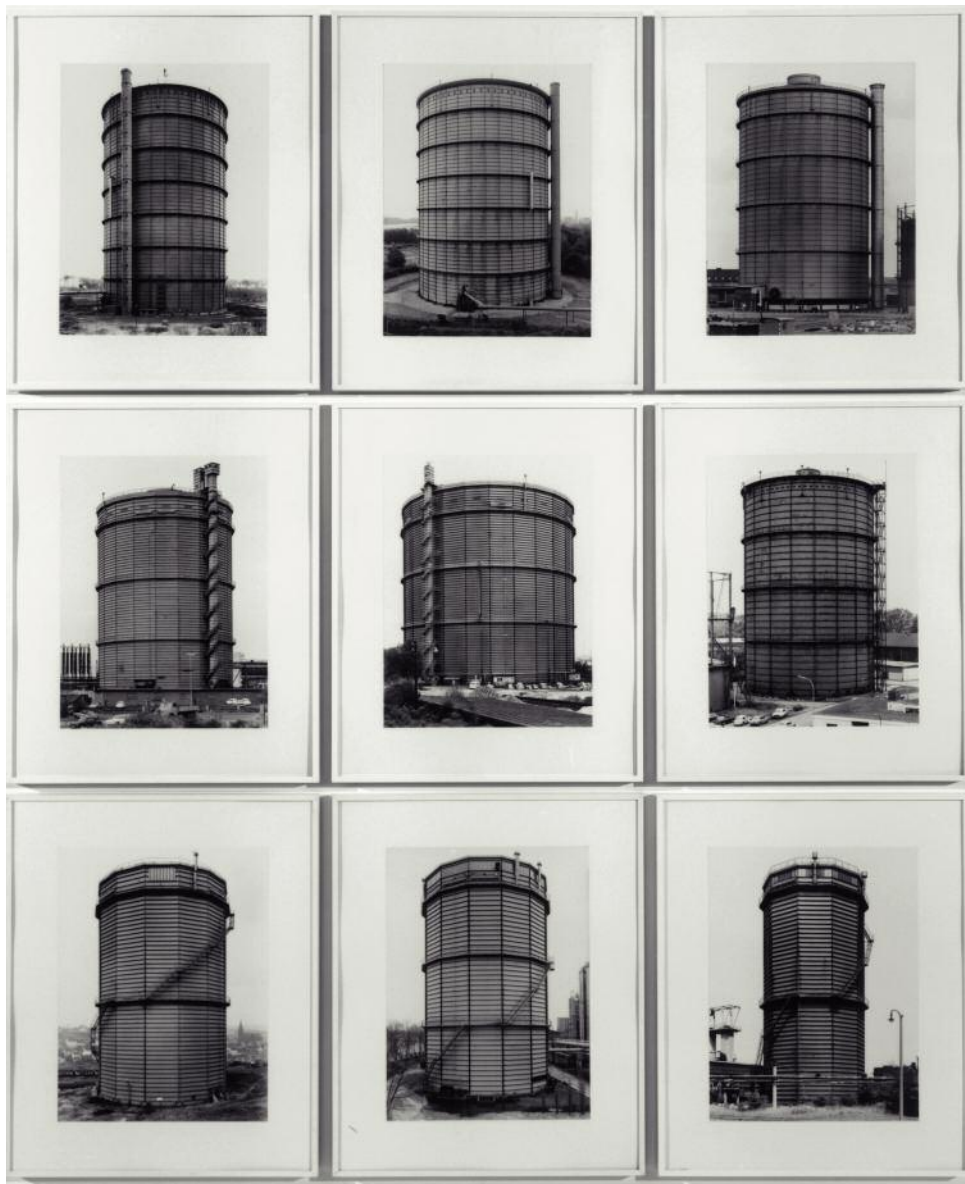
Louisianas samling

Fotografi

S K O L E T J E N E S T E N L O U I S I A N A

ARBEJDSPØRGSMÅL:

- Hvad betyder det, at fotografierne er lavet som en serie?
- Hvad fortæller billederne om industrisamfundet?
- Hvilke motiver vil du fotografere, hvis du skal beskrive det samfund, du lever i?
- Hvordan virker sort-hvide fotografier? Er de mere objektive og sande end billeder i farver?



Bernd og Hilla Becher, f. 1931 og 1934, **Gasbeholdere/Scheibergasbeholdere**
1997, samlet mål 173,4 x 142,8 cm.

De ni sort-hvide fotografier af høje, runde gasbeholdere er holdt i en streng, stram stil. Samtlige motiver er fotograferet frontalt og med samme afstand til bygningerne. Der er ingen skygger, fordi det er overskyet. Det er typisk for de tyske fotografer Bernd og Hilla Bechers måde at arbejde med det fotografiske medie på. De mener begge to, at skygger forstyrrer beskuerens fokus på selve motivet, fordi skygger kaster mystiske eller i værste fald romantiske slør hen over deres billeder.

Umiddelbart ser gasbeholderne ens ud. Men der er forskelle. Nogle er tykke, andre er tynde. Gasbeholdernes trapper er også forskellige. På nogle billeder udgør det lange rør ved siden af bygningen en trappe, på andre billeder løber trappen i zigzag rundt om beholderne. Der er ingen fortællinger el-

ler anekdoter i billederne; der er tale om en ren, neutral registrering af motivet. Bernd og Hilla Becher tager billeder af industrielle bygninger som for eksempel gasbeholdere, fabriksfacader, kornsiloer, mineskakter og vand- og køletårne. Motiver, de ofte finder i USA og Tyskland.

De arbejder med en næsten videnskabelig dokumentarisme, og de har en analytisk og formel tilgang til fotografiet. Becher-parret har undervist på Kunstakademiet i Düsseldorf. De har præget mange unge europæiske fotografer; faktisk så meget, at der tales om en helt særlig Düsseldorfstil. Den er kendetegnet ved en teknisk og sirlig arbejdsmetode med et serielt udtryk. Deres fotografier af industrielle bygninger udgør et visuelt katalog over industritidens arkitektur.



Andreas Gursky, f. 1955, **Atlanta** 1996, 180 x 220 cm.

Hotellet kunne være bygget hvor som helst i verden, det afspejler ikke en lokal byggetradition. Farvemæssigt er billedet domineret af den hvide bygning, de røde gulvtæpper og de grønne altankasser samt bænke.

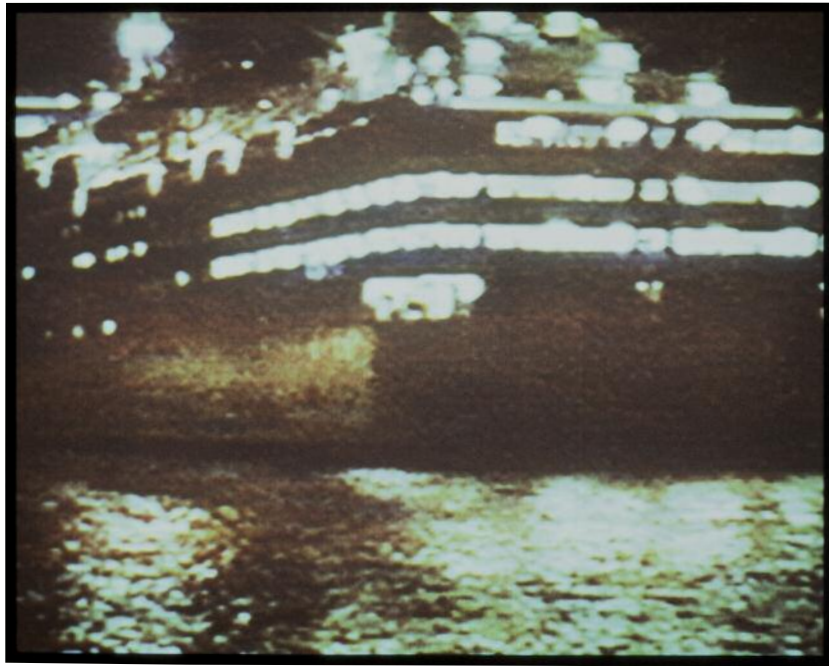
Gursky præsenterer hotellets døre, gange og altaner, som var de dele i en abstrakt komposition. Det er let at fare vild i denne labyrint af perspektivlinier og overgange fra en etage til den næste. Skalaforholdet og ensformigheden får hotellet til at virke anonymt, men heldigvis er Gurskys fotografi ikke helt rensat for afvigelser, der bryder den tørre geometri. De detaljer, som skiller sig ud, bruger vi som målestok. For eksempel bliver rengøringsdamerne den lineal, vi måler højder og afstande med. Vi bruger kroppen som udgangspunkt, når vi orienterer os. Fordi vi ikke har direkte adgang til fotografiets rum, bruger vi visuelle elementer.

Gursky er nuanceret i sit valg af motiver. Det kan være alt fra væddeløbsbaner, den japanske børs, store koncerter, landskaber, byplanlægning, fodboldbaner eller som her i fotografiet hotellet *Atlanta*.

Gursky er interesseret i byplanlægning og boligindretning. Han viser, hvordan abstrakt geometri organiserer bygninger og offentlige rum. Ligesom Becher-parret har Gursky et blik for sirlig præcision. Teknisk set er hans fotografi perfekt. Det er knivskarpt, ekstremt fin-kornet, og farverne er intense.

ARBEJDSPØRGSMAÅL:

- Hvad betyder titlen for fotografiet?
- Hvordan virker de røde og grønne farver?
- Tegn rummets perspektivlinier. Hvor mange forsvindingspunkter kan du finde, og er der mere end ét perspektiv i billedet?
- Hvordan påvirker fotografiets størrelse dig?
- Kan du se, om fotografiet er digitalt manipuleret?
- Hvorfor bygger man et hotel, der ser sådan ud?
- Sammenlign fotografiet med Becher-parrets *Gasbeholdere*!



Lewis Baltz, f. 1945, **Gladsaxe** 1995, 123 x 155,5 cm/155,5 x 123 cm.

Fotografiet til venstre forestiller et stort skib, en færge. Der er bølger på vandet i forgrunden. Motivet til højre er et boligkompleks. Foran er der parkerede biler, og i den nederste etage er der butikker. Der står indkøbsvogne ved muren. Derfra rejser højhuset sig med sine mange etager. Der hvor trapperne og elevatorerne er placeret, er der lys hele vejen op gennem bygningen. Fotografierne er taget om natten, hvilket får dem til at gløde og fremstå som to lyskilder. Lyset forstærkes, fordi billederne er placeret foran en lyskasse.

Hvilke betydninger ligger der i sammenstødet mellem de to selvstændige fotografier? I *Gladsaxe* arbejder Baltz med montagen. Han sammenstiller to fotografier med hver sit konkrete indhold: et stort skib og et boligkompleks. Princippet bag montagen er at inddrage beskueren aktivt i værket.

Værket har en afbalanceret og harmonisk komposition. Begge billeder er fragmenter, og på grund af beskæringen er der ikke noget centrum i billederne. Det manglende centrum får dem til at virke anonyme. Det er vanskeligt at forestille sig, at der bor mennesker inde bag de lysende, lodrette søjler.

Fra slutningen af 1980'erne arbejder Baltz udelukkende med farvefotografiet. Han mener, at farvefotografiet virker mere banalt end det sort-hvide, fordi det let forsvinder i reklamernes og massemediernes overflod af billeder. Der er en lang tradition for, at det sort-hvide fotografi er mere dokumentarisk og *sandt*. Baltz er ikke interesseret i at skabe pæne, sirlige kunsthistorier, men vil snarere skabe flertydige billeder gennem brug af montage teknikken og fragmenterede motiver.

ARBEJDSSPØRGSMÅL:

- Tegn de linier, du ser på henholdsvis skib og boligkompleks, og beskriv de mønstre, den bevægelse og det perspektiv, som opstår!
- Virker *Gladsaxe* harmonisk i kompositionen? Hvorfor?
- Hvorfor tror du, at Baltz har valgt at vende de to lyskasser forskelligt?
- Hvad betyder titlen *Gladsaxe* for værket?
- Hvordan ville værket virke, hvis fotografierne var taget i dagslys?
- Hvad betyder det for fotografierne, at de er placeret i en lyskasse?
- Diskutér forskelle og ligheder mellem Baltz' *Gladsaxe* og Gurskys *Atlanta*!
- Hvad mener du om Baltz' holdning til farvefotografi?



Miriam Bäckström, f. 1967, **Set Constructions** 1995-2000, 50 x 64 cm. Courtesy Nils Stærk.

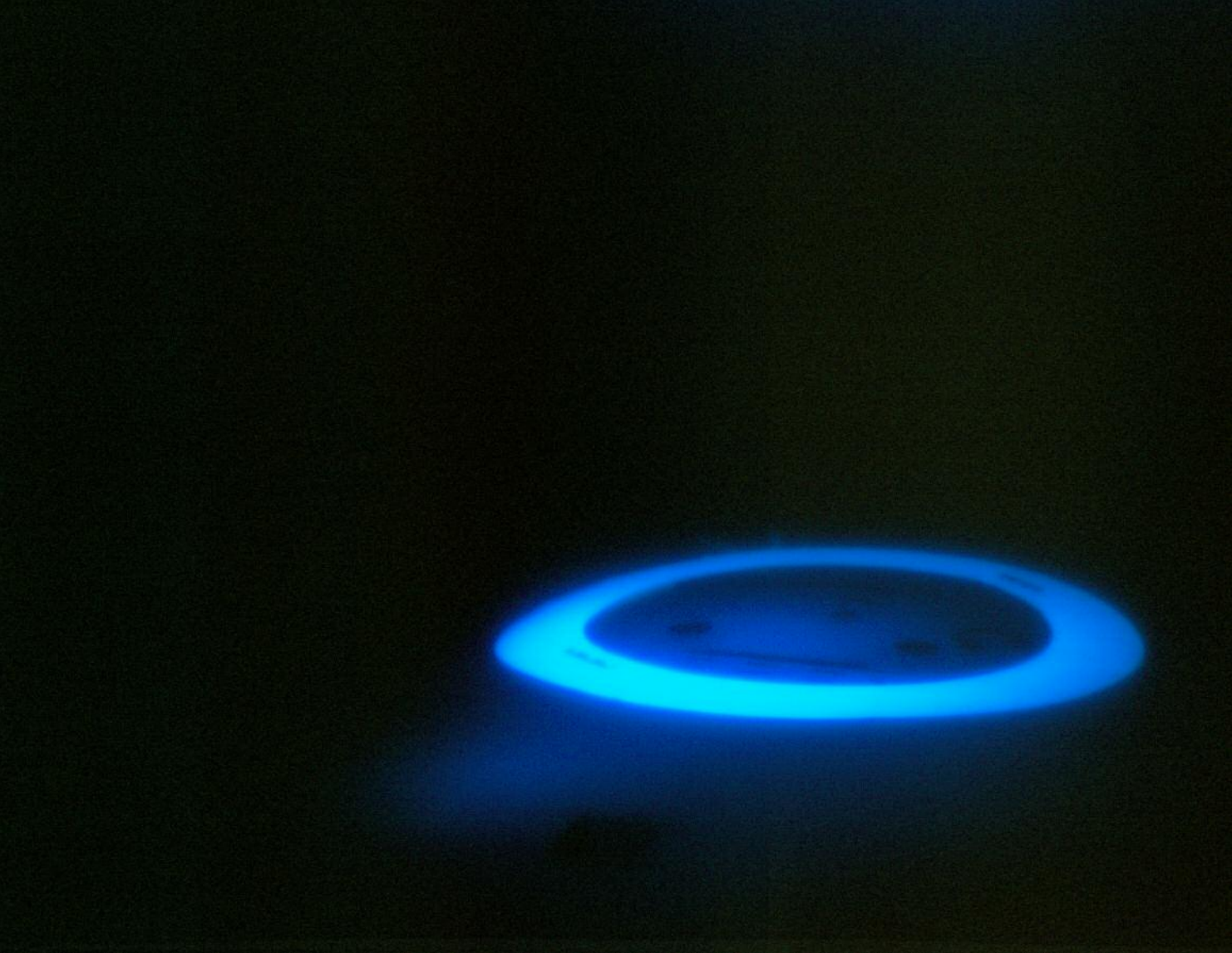
Lufthavnsterminalen er ikke helt almindelig. Det er en mise en scène, det vil sige en scene skabt til en film. Bäckström har taget billedet efter filmoptagelserne. Scenen er ved at blive pillet ned. Vi kan se et loft, der slutter brat, og håndværkernes efterladenskaber. Ellers virker scenen realistisk. Der er kufferter langs højre side, der står en vogn med bagage, og skrankerne til check-in og billetafhentning er ligeledes med. Der mangler dog skilte med destinationer og flyselskabernes logoer, ligesom mylderet af rejsende også mangler. Nærlæser man fotografiet, bliver det tydeligt, at rummet er en forfalskning. For midt i fotografiet er der indsat et *billede af rummet*, som gør det meget længere, end det er i virkeligheden.

Lufthavnsterminalen er umiddelbart en troværdig rekonstruktion af et velkendt sted, men på grund af bruddet på fiktionen skaber Bäckström en distance. Rummet bliver fremmedgjort. Hun gør os opmærksomme på de rum, vi opholder os i til daglig. Bäckström vil have os til at se på vores omgivelser med nysgerrighed.

Der er enkelte ligheder mellem Bernd og Hilla Bechers og Bäckströms fotografier, idet de alle arbejder med serier, der dokumenterer varianter over det samme tema. For eksempel industrielle bygninger eller interiører. Samtidig bruger de kameraet som et objektivt registrerende instrument.

ARBEJDSSPØRGSMAÅL:

- Hvor stort er filmstudiets rum?
- Hvor i rummet starter den optiske illusion?
- Hvilken forskel ville det gøre, hvis Bäckströms fotografi var af et privat hjem?
- Hvad forbinder du med et filmstudie?
- Udvælg et rum og skriv dine tanker ned omkring, hvordan rummet fungerer, og hvordan det er iscenesat til sin funktion!
- Diskutér forskelle og ligheder mellem Bernd og Hilla Bechers fotografier og Bäckströms!



Thomas Demand, f. 1964, **Luge/Hatch** 2000, 150 x 205 cm.
Olav Selvaag Courtesy Peder Andreas Lund. Deponering, Louisiana Museum for Moderne Kunst.

En svævende, blå cirkel sender et kraftigt lys ud i det omgivende mørke. Motivet er konkret, selvom billedet virker abstrakt. Fotografiet forestiller en lysende låge fra en ubåd, der ligger i en mørk vandoverflade. Det er taget af den tyske fotograf Thomas Demand. Demand nøjes ikke med at fotografere. Demand bygger modeller af steder og ting, som eksisterer. Han skaber rum af pap og papir i fuld skala. Derefter tager han billeder af disse nøje konstruerede modeller. Billederne og historierne bag hans konstruktioner er vigtige. Fotografiet *Luge/Hatch* er lidt utraditionelt for Demand, fordi det ser abstrakt ud. Han har bygget lågen til den russiske ubåd Kursk. Ubåden sank i 2000, og det udviklede sig til en stor politisk og menneskelig katastrofe, hvor samtlige ombord døde.

Lyset får fotografiet til at se virkeligt ud og giver billedet liv og atmosfære. Alligevel er der noget kunstigt og melankolsk over fotografiet. Demands billeder bevæger sig i spændingsfeltet mellem noget autentisk og illusionistisk. De virker virkelige, fordi modellerne er præcist konstruerede. Samtidig forekommer de uberørte og sterile, og stederne kan ligefrem virke fremmedgjorte i deres stilstand.

ARBEJDSPØRGSMAŁ:

- Kan du se, at ubåden er kunstigt opbygget?
- Hvordan virker det på dig at vide, at fotografiet er en rekonstruktion af et virkeligt rum?
- Synes du, at fotografiet peger på den politiske og menneskelige katastrofe bag ubåden Kursk?
- Sammenlign *Luge/Hatch* med Miriam Bäckströms *Set Constructions!*



Hiroshi Sugimoto, f. 1948, **Tri City Drive-In, San Bernardino** 1993, 50,8 x 61 cm.

Midt i fotografiet svæver en stor hvid, skinnende skærm. Det er en drive-in biograf. Bag ved skærmen er der hvide linier. Til venstre er der træer, og foran skærmen er der buskads og en legeplads. Rutsjebanerne og svinghjulet er umiddelbart de eneste vidner til lysfænomenet.

Den japanske fotograf Sugimoto undersøger tid, bevægelse og hastighed med sit kamera. Han har blandt andet fotograferet havhorisonter og drive-in biografer, som *Tri City Drive-In, San Bernardino*. I fotografiet er tiden standset, eller i hvert fald flyder den i en anderledes langsom rytme. Sugimoto arbejder med det omvendte af snapshots, dvs. øjebliksbilleder. Han indstiller sit kamera til at stå åbent i op til tre timer. Ved at arbejde med den lange eksponeringstid fremkommer rolige og lysende billeder. I fotografiet af drive-in biografen har kamera-linsen været åben i en biograffilms spillelængde. Resultatet er en stor hvid skærm, en lyskilde, der rummer en form for uendelighed. Filmen er forsvundet, den er ikke synlig på grund af den stadige bevægelse.

En drive-in biograf er baseret på hurtighed: bilen, fastfood, det skiftende og det levende billede. Sugimoto vender situationen på hovedet og tvinger beskueren ned i gear til en rolig og vegeterende tilstand med den langsomme eksponering. De hvide, lange linier bag ved skærmen er spor fra noget, der har bevæget sig ind i kameraets synsfelt under den lange eksponeringstid. Enkelte af linierne er el-ledninger, der hænger i luften, mens andre af linierne både ender og begynder i luften. Kameraet har sit eget liv; det kan indfange og fastholde elementer, som vores øjne ikke kan se.

ARBEJDSSPØRGSMÅL:

- Hvordan kan man ellers vise langsomhed med et kamera? Hvilke andre bevægelige motiver kunne Sugimoto have valgt at tage billeder af med lang lukketid?
- Hvordan ville billedet virke i farver?
- Hvad synes du om Sugimotos fotografi og hvorfor?
- Sammenlign Sugimotos fotografi med Becher-parrets *Gasbeholdere*!



Per Bak Jensen, f. 1949, **Bryce Canyon** 2000, 178 x 227 cm.

En indgangsportal af hvide træstammer med et blåt og rødt skilt, som markerer indgangen til en naturpark på den amerikanske vestkyst, Bryce Canyon. Skiltet annoncerer også Country Rodeo og Ruby's Inn. En rodeo er et sted, hvor wannabe cowboys kan konkurrere og give opvisning på deres heste. Samtidig er det en plads, hvor kvæg drives sammen.

Det store røde skilt, der står på vejen i forgrunden, fortæller os, at fotografiet er taget uden for sæsonen. Stedet er forladt og tomt.

Fotografiet har en klar, grafisk komposition på grund af den rødbrune grusvej og de hvide stolper, der fører os ind i billedrummet og ud til horisonten. Desuden på grund af skiltet med de røde bogstaver på den blå baggrund, hvis blå nuance forstærkes af den vinterklare blå himmel.

Himlens spredte skyer fortæller os, at fotografiet er et udsnit af virkeligheden. Alligevel er Per Bak Jensens billede lige ved at kamme over i en surrealistisk drømmeverden, hvor virkeligheden er alt for virkelig. Farverne er for rene og klare.

Det er primært landskabet, Per Bak Jensen fotograferer, men også forstæder og storbyens rand-

områder. Han tror på fotografiets evne til at skildre virkeligheden. Han forsøger med sine billeder at indfange et steds særlige stemning – stedets ånd. Verden byder sig til, og det eneste, fotografen skal gøre, er at være til stede og fotografere. Per Bak Jensen lader kameraet fungere som en optisk udvidelse. Med kameraet kan han indfange de følelser, som et bestemt sted vækker i ham.

ARBEJDSPØRGSMALE:

- Hvordan synes du, at farverne i fotografiet virker?
- Hvad fortæller billedet om den amerikanske vestkyst? Kunne motivet stamme fra et andet sted?
- Hvordan ville fotografiet virke, hvis der havde været biler, dyr og mennesker til stede?
- Hvilke stemninger og følelser har Per Bak Jensen indfanget i **Bryce Canyon**?
- Beskriv et sted, du kunne tænke dig at fotografere, fordi det vækker særlige følelser i dig!
- Diskutér forskelle og ligheder mellem Sugimotos og Per Bak Jensens fotografier!



ARBEJDSSPØRGSMÅL:

- Kan fotografiet beskæres yderligere, før vi mister fornemmelsen af motivet?
- Har Kruger ret i sin påstand om, at forretning og historie hører sammen? Hvorfor benytter hun sig af laksko, gulvtæppe og lænestole?
- Hvis du ser bort fra teksten, hvilke andre associationer vækker billedet så?
- Prøv at indsætte en anden tekst og vurder, hvordan det ændrer fotografiet!
- Hvor tror du, at Kruger har "lånt" fotografiet?
- Prøv at forestille dig, at billedet er fra en reklamekampagne. Hvad går den ud på?

Barbara Kruger, f. 1945, **Untitled (you make history when you do business)**

1981, 226 x 107 cm.

I værket med titlen *Untitled (you make history when you do business)* har den amerikanske fotograf Kruger lånt et fotografi og reproduceret det. Hun er kendt for at "låne" sine billeder fra mange forskellige sammenhænge. For eksempel reklamer, aviser eller magasiner. Hun har beskåret fotografiet så kraftigt, at vi blot ser en detalje af nogle laksko og bukseben. Vi ser motivet i fugleperspektiv. Fugleperspektivet giver ofte beskueren en følelse af overblik og kontrol over et motiv. Men Kruger har beskåret sit motiv, så det nære fokus på situationen betyder, at vi mister overblikket.

Om laksko og bukseben tilhører forretningsmænd er svært at sige, men det er nærliggende at tænke efter at have læst titlen. Teksten i billedet har

indflydelse på vores forståelse af fotografiet. Kruger arbejder med forholdet mellem sprog og billede, en metode vi kender fra reklamer. Her bestemmer teksten ofte billedets betydning. Teksten fastlåser billedet, så det kommunikerer så entydigt som muligt. Reklamer er nødt til at have et klart budskab, for producenten skal kunne kontrollere, at betydningen ikke stikker i alle mulige retninger. Derfor anvendes sproget for at begrænse, hvad billedet kan handle om, og for at sikre et klart budskab.

Kruger er kritisk over for massekulturens billeder. Hun er bevidst om fotografiets begrænsninger. Det, vi ser, er som regel blot detaljer og udsnit af større sammenhænge, som forbliver skjulte for os.



Roger Ballen, f. 1950, **Dresie og Caise, tvillinger, Western Transvaal**
1993, 38,7 x 38,7 cm.

To store mænd står side om side og kigger ud på beskueren med bekymrede blikke. De er tvillinger og ligner derfor hinanden. Manden til venstre savler. Han står med korslagte arme, og hans skjorte hænger lidt uden for bukserne. Den anden mand har armene hængende ned langs siden. Han har et langt, løbende spor af savl ned ad sin lyse skjorte. Mændenes overkroppe ser overdimensionerede ud, ligesom deres ansigter virker forvredne.

Fotografiet er taget af den amerikanske fotograf Roger Ballen. Det er fra en serie af sort-hvide billeder, som Ballen har taget på en rejse til fattige landsbyer i Sydafrika. Her har han fotograferet hvide mennesker, som lever under usle kår. Ofte er der tale om sociale outsiders som de to tvillinger Dresie og Caise.

Ballens fotografier indskrives sig i en dokumentarisk tradition. En tradition, som bygger på en human interesse i at registrere den fattigdom, elendighed og nød, der findes mange steder i verden. Ballens fotografier er ikke ren dokumentarisme. Mange af hans billeder er iscenesatte. Ligesom her, hvor de to brødre tydeligvis er placeret foran kameraet.

Ballen omtaler sine fotografier som alternative selvportrætter. Han ønsker ikke at udlevere disse mennesker eller latterliggøre dem. Han mener, at de repræsenterer en del af ham selv.

ARBEJDSPØRGSMAÅL:

- Synes du, der er et moralsk dilemma i at fotografere syge mennesker og udstille billederne?
- Hvad betyder det for din opfattelse af de to mænd, at billedet er i sort-hvid?
- Diskutér det fotografiske medies rolle i politiske og humanistiske relationer!
- Hvordan kan det fotografiske medie bruges i propagandistiske sammenhænge?
- Kunne billedet være taget i et andet land?
- Hvad mener du om Ballens udlægning af fotografiet?



Cindy Sherman, f. 1954, **Untitled** 1980, 51,8 x 62,2 cm.

Bag kvindens ansigt er der en palme og et hvidt hus. Forholdet mellem for- og baggrund virker urealistisk, fordi ansigtet i forgrunden er belyst anderledes end baggrunden. Årsagen er, at Shermans værk består af to fotografier. De er taget på forskellige tidspunkter og er derefter lagt ind over hinanden. Hun forsøger ikke at sløre, at billedet er en manipulation.

I 80'erne begynder det iscenesatte fotografi at vinde indpas. Fotograferne bruger ikke længere kun kameraet til at registrere og dokumentere, men også til at skabe kunstige scenerier og store tableauer. Sherman spiller på selve iscenesættelsen i hovedparten af sine værker. I slutningen af 70'erne laver hun en serie sort-hvide fotografier: *Untitled Filmstills*, baseret på film fra 50'erne og 60'erne. I *Untitled* 1980 ser vi et fiktivt øjeblik, et falsk billede fra en ikke eksisterende film.

Kvinden på fotografiet er Cindy Sherman selv, der har klædt sig ud og iscenesat sig foran kameraet. Hun har leget med at skifte type ved at tage anderledes tøj på og eksperimentere med lyssætning og scenografi. Desuden har hun brugt paryk og makeup til at transformere sit ansigt med. Sherman antyder, at identiteten er noget, vi kan aflæse på et menneskes ansigt, krop og tøj. Spørgsmålet er, om vi kan skifte identitet blot ved at ændre vores ydre.

ARBEJDSPØRGSMAÅL:

- Hvad betyder det, at Shermans fotografier alle har den samme titel, *Untitled*?
- Hvilke følelser udtrykker ansigtet?
- Hvordan virker beskæringen? Hvad foregår der lige uden for rammen?
- Hvilken rolle kunne hun spille? Og i hvilken filmgenre?
- Hvilken historie fortæller billedet? Hvordan og hvorfor er kvinden havnet dér?
- Hvornår kunne filmen se ud til at være fra?

Fotografi

Da fotografiet blev opfundet i 1830'erne, var det en sensation, både i naturvidenskabelige og kunstneriske kredse. Opfindelsen af den fotografiske teknik gav anledning til mange undersøgelser og eksperimenter. Den engelske fotograf Eadweard Muybridge eksperimenterede med det nye medies evne til at standse tiden og derved skabe et fastfrosset billede af virkeligheden. Han udførte fotografiske undersøgelser af bevægelse. For eksempel mennesker, der bevæger sig op ad trapper, og heste i galop. Den tyske fysiker Röntgen udviklede det fotografiske røntgenbillede i slutningen af århundredet, som kan overtrumfe det menneskelige øje. Allerede i 1880'erne lancerede Kodak de første boksameraer under sloganet: *You press the button, we do the rest*, og det bevirkede, at der kom fart i udviklingen af det fotografiske medie. Det nye reproducerbare medie medførte et repertoire af genrer, som stadig er aktuelle. Det er portrættet, reportagerne og det socialt engagerede dokumentarfotografi. Den amerikanske fotograf **Roger Ballen** arbejder med sidstnævnte, når han på etnografisk vis tager billeder blandt hvide, fattige og ofte degerede mennesker i Sydafrika.

Men også optagelser af byer, arkitektur og naturen blev der taget billeder af allerede i 1800-tallet. En fascination, som kan genkendes hos det tyske kunstnerægtepar **Bernd og Hilla Becher**, der siden 1960'erne har arbejdet med at dokumentere industrisamfundets alsidige bygninger. Den danske fotograf **Per Bak Jensen** fotograferer både naturen og byerne. Han har taget billeder af danske parker, skovbunde og forstæder samt amerikanske landskaber.

Den japanske fotograf **Hiroshi Sugimoto** fotograferer havoverflader og drive-in biografer. Han eksperimenterer med kameraets eksponeringstid,

og i hans billeder overgår det mekaniske fotografi øjets naturlige evner til at se.

I første halvdel af det tyvende århundrede begyndte nogle fotografer at fokusere på former og strukturer. De eksperimenterede med at lave abstrakte motiver ud af hverdagens genstande. Det er en tendens, som vi kan genkende i både **Lewis Baltz'** og **Andreas Gurskys** fokus på arkitektoniske konstruktioner, former og fragmenter.

De første fotografier blev taget med en ekstrem lang lukketid. I forbindelse med det begyndende portrætfotografi kunne de portrætterede risikere at skulle sidde stille i op til halve timer. Der blev også leget med at skabe iscenesættelser, hvor folk poserede foran kameraet i store tableauer. Vi kender det i dag fra blandt andre den amerikanske fotograf **Cindy Sherman**, der leger med at klæde sig ud og efterligne forskellige kvindelige stereotyper fra filmens og kunsthistoriens verden, og således belyser hun relationen mellem køn og identitet.

Sammen med studieportrættet udvikledes en hel industri af billeder og en kommerialisering af billedmediet. I dag er vi mere end bekendte med dette fænomen, med plakater, flyers og reklamer overalt. Mange af samtidens kunstnere opponerer mod denne overflod af visuelle indtryk. Det gør blandt andre den amerikanske kunstner **Barbara Kruger**, når hun "låner" billeder fra reklamer og laver kritiske udsagn ved at sætte dem sammen med en tekst, der skævvrider det oprindelige visuelle budskab. Også den svenske fotograf **Miriam Bäckström** kan få os til at tvivle på mediet med billeder af interiører med falske rumkonstruktioner. Eller tyske **Thomas Demand**, der bygger kunstige, men meget livagtige miniaturerum, som refererer til konkrete steder og begivenheder.