

DEN OVERHALEDE TID

- i anledning af en udstilling

Med udgangspunkt i billedkunstneren Jette Gejls udstilling om det historiske landbrugsland Danmark behandles og tematiseres forskellige måder at håndtere tid og tidslighed (som fx indbygget i erindringsbærende historiske artefakter) i billedkunstneriske, filmiske og museale praksisser (fx affektivt, nostalgisk eller mekanisk-positivistisk evolutionært).

”Tiden lægger æg i alle sår”

Peter Laugesen

Jette Gejl tematiserede på udstillingen ”Der er noget galt i Danmark”, afholdt på Galleri Grundstof i Århus (26. august – 24. september 2016), det historisk overhalede landbrugsland Danmark. Den lille udstilling udgjordes af tre installations- eller dokumentationsfotos, der viste tre historiske landbrugsmaskiner: En såmaskine, en tromle og en selvbinder. Hertil kom en rigtig kornkværn, der kunne sættes til at arbejde i rytmen fra John Mogensens hitsang ”Der er noget galt i Danmark” fra 1972. Tilsammen gennemspillede sammenstillingen den tidsbundne cyklus fra såning til høst og forarbejdningen af kornet. Redskaberne var på fotografierne indsat i en ramme eller scenografi bestående primært af tekstilmaterialer, der er hentet fra depotet i den systue, som Erna, Jette Gejls afdøde mor, havde. Desuden viste et kort fra Geodætisk Institut maskinernes ”biografi”, idet nåle og snore minutiøst kortlagde det geografiske netværk af ejerskab og sociale forbindelser, som de forskellige maskiner havde indgået i. Udstillingen i galleriet kunne – med et letfærdigt lån fra den amerikanske 60’er-kunstner Robert Smithson – karakteriseres som et *non-site*, for så vidt som udstillingens materiale er hentet fra en specifik kontekst, et særligt sted, et site, nemlig Jette Gejls private familiesamling af landbrugsmaskiner fra tiden før 1960’erne med hjemsted på gården Skovbjerggaard ved Blåhøj.

Udstillingen var nemlig også gennemvædet af kunsthistorisk tid med referencer til kunst fra nogenlunde den periode, som redskaberne er hentet fra: Der kan

således ses referencer til modernistisk stribemaleri (Frank Stella) og konstruktionsskulptur (Anthony Caro og David Smith) undermineret af anti-modernistiske referencer til *readymade*- og appropriationstraditionen og den tekstilbrugende feministiske *Pattern and Decoration*-bevægelse (Miriam Schapiro). Men kunsthistorien var selvfølgelig ikke Jette Gejls egentlige anliggende, selvom de sidstnævnte, eftermodernistiske tendensers problematisering af entydige begreber og forestillinger om fremskridt og ”det nye” måske kan siges at have en vis relevans for Gejls projekt, der handlede om i en art post-produktion af Skovbjerggaard-museet at producere en serie følelseskatalyserende tableauer, der via de nu funktionstømte maskiner pegede på tabet af et stykke dansk landbrugshistorie og en bestemt habitus eller livsform og dermed vakte erindringer og tillige kunne fremprovokere en diskussion om nostalgis manifestationer.

Kontrasten mellem de traditionelt maskulint opfattede kantet-maskinelle metalredskaber på den ene side og de ornamentale, feminine indramninger i kulørt stof og organisk materiale (selvbindermaskinens scenografi indeholder ”sole” af halmstrå som til et høstbal) på den anden indeholder også i en dialogisk mimen hinanden – tromlens linjer på marken repeteres fx i stofbanerne – en genklang af mænds og kvinders tætte arbejdsfællesskab på de små og mellemstore familiebrug før den såkaldte strukturudvikling – effektiviserende teknologiudvikling og global konkurrence med massiv afvandring fra land til by til følge – gradvist forvandlede de traditionelle bedrifter til specialiserede, monokulturelle, kapitalintensive fabrikker (denne arbejdsmæssige sammenvævedhed i familiebruget tematiseres i øvrigt også i Jette Gejls video *Intervoven Landscapes* fra 2017, der indgik i Skulpturlandsby Selde, hvor diverse landbrugsmaskiners årstidsbestemte bevægelser og arbejdsgange under bearbejdningen af jorden på marken kommer til at danne trend og islæt i et vævet mønster).

Jette Gejl har selv karakteriseret udstillingen som et erindringsprojekt om en tid og dens konkrete mennesker, hvor de gamle, udtjente landbrugsmaskiner fungerer som en slags agrarmaskinelle madelaine-kager, som en art erindringens totemmer, der

udøver en slags materialitetens mnemiske performativitet præget af affekt. Som kunsthistorikeren Ernst van Alphen skriver, fungerer kunst og litteratur ikke kun ”som leverandører af indhold eller budskaber”, men er også:

”uundværlige i forhold til at aktualisere og gennemleve følelser. Når billeder fungerer på denne måde, er de aktive agenter, der overfører affekter til beskueren eller læseren [...] Den kendsgerning, at affekter skal ses som energetiske intensiteter indebærer, at de er relationelle, og at de altid er resultatet af en interaktion mellem et værk og dets beskuer. Det er indenfor dette forhold, at intensitetens produceres.”¹

Udformningen af udstillingen bryder samtidig med en gængs museal historieformidling på en måde, der er i slægt med udstillingens *site*, det alternative landbrugsmuseum Skovbjerggaard med dens gådefulde og indforståede og lettere absurd organisatoriske orden. Indforstået, fordi samlingen forvaltes ud fra det sociale persongalleri, som den enkelte maskine samler og aktiverer. Skiltningen er skrevet dels af Jette Gejls far, Ove, (om maskinerne) og Jette Gejl selv (om stofferne) og adskiller sig fra det gængse format med oplysninger om kunstner, titel og årstal. Skiltningen er tætskrevet og med et *overload* af information i et minutiøst, uendeligt ømt-tålmodigt og næsten besat forsøg på at redde artefakterne og deres kontekst fra glemslen. Et eksempel fra det hæfte, der blev udgivet i forbindelse med udstillingen [fig. 1]:

Juno Selvbinder, 1933/2016.

”Selvbinderen er en Juno og mærket har aldrig været kendt her på egnen. Den blev trukket med heste, hvor vingerne griber kornet ind i knivene som skærer akserne af lige over roden og lægger dem på sejlene. Så kommer de op til pakkeren og bliver bundet i neg. Opfindelsen med at binde knuden er gjort i 1902 af en canadisk kvinde og det er den samme måde de binder den på i dag. Efter neget er bundet glider den ned i negholderen, som samler 4-6 neg og som manden kan udløse, så de falder af i ét bundt på marken. Så er klar til at sættes op i en skog.

¹ Ernst van Alphen “Affective operations of art and literature”, *RES* 53/54, Spring/Autumn 2008, p. 27 & 26. Jf. Camilla Jalving “Affect and the Participatory Event”, *ARKEN Bulletin* vol. 7, 2017.

Den er ude fra Riisbankvej i Bølund ved Give. Det er mindst 10 år siden, jeg har fået den af Vagn Christensen, som er en gammel ilt- og gasmand i Brande.

Han købte gården derude og ville af med de gamle maskiner. I dag er hans forretning overtaget af en ung mand, som jeg har kendt lige siden han gik post her på egnen. Nu køber jeg min gas og ilt i Uhe, ellers ville jeg kende dem alle sammen.”

Ove Gejl Christensen 2016

Alle stofferne har jeg hentet fra lageret på Ernas systue. Det mørkeblå cowboystof er til arbejdstøj til Ove. Min bror Kristian vil ikke gå i hjemmesyet tøj på arbejde, så Erna holdt op med at sy til ham for længe siden.

Det grå og mørkeblå stof på hver side af cowboystoffet er gode bomulds kvaliteter til arbejds skjorter til Ove.

Den lavendelblå er en rest voksdug som hun har gemt som underlag til et beskidt arbejde i huset.

Den lyseblå er også en bomuldsrest fra et tøjprojekt til et af børnebørnene som ikke lykkedes.

Det turkise bomuldsstof er helt sikkert til et bestemt projekt, for hun købte ikke stærke farver uden grund.

Den lyse grønturkise er en gammel bomuldsrest. Den er blevet gullig af solen, der hvor den har været foldet.

Halmen er leveret af Lars Vitting som har købt jorden af Ove og Erna. Han hjalp også til at vikle og snøre de lange halmbånd sammen med Ove og mig.

Jette Gejl 2016.

Man mindes det materiale, som antropologen Clifford Geertz har for øje, når han snakker om en tyk eller tæt beskrivelse, hvor målet er med hermeneutisk følsomhed at producere en rig og detaljeret beskrivelse på basis af de erfaringer ”de indfødte” refererer og fortæller om.² Begrebet om en tæt beskrivelse udpeger en tilgang, som tit påkaldes som en modgift mod alt for ”tynde”, teknokratiske måder at forstå kulturer og historiske scenerier på. Jette Gejls udstilling kan også siges at yde modstand mod det gængse landbrugsmuseums mere abstrakte ophæftning af tingene på en maskinmekanisk evolutionær udvikling i og med skiltningens ”indfødte” perspektiv, der – med Clifford – er mere emic end etic, hvor etic betegner en distanceret, videnskabelig tilgang, mens emic har at gøre med en participatorisk, immersiv tilgang, som tager udgangspunkt i stofområdets egne termer og værdimæssige begreber, og som på den måde skaber

² Jf. Geertz, Clifford. "Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture", *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, Basic Books, 1973, pp. 3-30.

nærhed og forståelse for materialets egen logik.³ Et officielt landbrugsmuseum som Gl. Estrup udgør – selvfølgelig polemisk sat på spidsen – et rum for ting, der – spundet ind i taksonomiske og udviklingsmæssige hierarkier og serier, i en kodificeret udlægning af historiens indbyggede ratio – er ekskluderet fra deres oprindelige sammenhæng og isoleret i et asyl for hjemløse, hvor de er involveret i et afdansningsbal for livløse og balsamerede ting og traditioner i en slags overdragelse til kommende generationer efter rationelle og didaktiske retningslinjer i modsætning til den personbårne logik, der får Jette Gejls familiemuseum til at hænge sammen. Heraf en vis steriliserende affortryllelse af tingene (den franske semiotiker Roland Barthes ville måske sige, at der på museer som Gl. Estrup kun er plads til det, han kalder studium, dvs. høflig interesse, og ikke til en punktum-oplevelse, dvs. en følelsesbåret, intens oplevelse⁴). Herimod forsøger Jette Gejl at iværksætte en erindringsdrevet re-auratiserende genfortryllelse af tingene via en slags erindringsovermætning, der får skiltningen til at svulme op i en reaktion mod tingenes neutralt-didaktiske tilbagetrækning som typiske eksemplarer i et musealt regi. Med en gængs modstilling kunne man måske benævne forskellen mellem det officielle museum og Jette Gejls alternative historieskrivning som en forskel mellem objektiv kronometertid og subjektiv tid.⁵ Tidsrummene i den objektive eller mekaniske tid er usammenhængende punkter på en linje, der ikke er forlenet med nogen form for erindring (men nok med hukommelse), mens den subjektivt erfarede tid er mere ”tyktflydende” i form af en sammenhængende, indholdsbestemt strøm, der konstitueres af en flerhed af tider, hvoraf nogle – med et begreb fra den tyske filosof Ernst Bloch – udgør *usamtidigheder*. I stedet for én lige linje har vi at gøre med ”et bredt, elastisk, fuldstændigt dynamisk multiversum, et vedvarende og ofte sammenflettet kontrapunkt af historiske stemmer.”⁶

³ Om disse begreber se fx Judy Tso ”Do You Dig Up Dinosaur Bones? Anthropology, Business, and Design”, *Design Management Journal* 10 (4), 1999, pp. 69-74.

⁴ Roland Barthes *Det lyse kammer*, Politisk revy 2004.

⁵ Se fx Trond Berg Eriksen *Tidens historie*, Tiderne Skifter, 1999.

⁶ Ernst Bloch *Tübinger Einleitung in die Philosophie* (1970). *Gesamtausgabe* bd. 13, Suhrkamp, p. 146. Jf. aktuelle forsøg på at bestemme samtidskunsten ved hjælp af forestillingen om en kompleks temporalitet udmøntet i begrebet ”contemporaneity.” Se fx Geoff Cox & Jacob Lund *The Contemporary Condition*, Sternberg Press 2016.

Måske indeholder projektet ligefrem også en strategi, der kan indordnes under den såkaldte relationelle æstetik som formuleret af Nicholas Bourriaud, der i modsætning til avantgardens totaliserende socialutopier satser på at lave en slags provisoriske mikrotopier eller mikro-utopier for – ikke kun bogstavelige, men også potentielle - alternative handlingsmodeller og eksistensformer, der i hvert fald antydningvist også implicerer en konfliktuel tidslighed. Jette Gejls udstilling kan hævdes at etablere en art relationel-æstetisk mikrotopi i forhold til landbrugets aktuelle industrialisering i overensstemmelse med Nicolas Bourriauds formulering:

"Pengeautomaten bliver modellen for alle de mest simple sociale funktioner, og ekspertsystemer bliver forbilledet for menneskelige arbejdsgange, der før gav anledning til lige så mange forskellige udvekslinger, kontrakter eller konflikter. Samtidskunsten udfolder netop et politisk projekt, når den søger at indtage det relationelle rum og problematisere det."

Jette Gejl forsøger i overensstemmelse hermed med sin udstilling:

"at skabe frie rum, at skabe varigheder, hvis rytme står i modsætning til dem, der styrer hverdagslivet, at begunstige en mellemmenneskelig trafik som er anderledes end de 'kommunikationsgange', som vi påtvinges."⁷

Jette Gejl benytter sig af kunstens mulighed for at give stemme til det, der falder nedenud af en videnskabelig og distanceret forståelse, det, der står i fare for at forblive historisk uartikuleret. Udstillingen bedriver en slags poetisk-refleksiv mikrosociologisk *oral history*-agtig undersøgelse af en kultur, der er blevet overhalet, en proces, der strengt taget begyndte allerede i slutningen af 1800-tallet og er blevet tematiseret mange gange malerisk og filmisk.

⁷ Nicholas Bourriaud *Relational Aesthetics*, les presses du réel, 2002, pp. 17 & 16.

L. A. Rings *Banevogteren* fra 1883-84 skildrer således moderniteten og den moderne teknologi i form af damptoget, der fra horisonten bruser ind i et århundredgammelt traditionsbundet agrarsamfund. I toget samles verdensbeherskende perspektivets tråde (og ikke længere i menneskets hånd som i Rafaels *Skolen i Athen* (1509-10)). Jernbanens diagonale linje vil – som Nørgaard Larsen formulerer det – ”slynge toget forbi banevogteren og beskueren”, mens den træskobærende banevogter ikke ”på noget tidspunkt vil få mulighed for at forlade landsbyen”. Billedet udgør ”et vidnesbyrd om tidens store samfundsmæssige ændringer og mentalitetshistoriske forskydninger”, hvor ”den sammenhæng og tryghed, som familien og landsbyen tidligere kunne garantere” er forsvundet, hvilket også kan aflæses i kompositionen, der i og med, at midterlinjen markerer væsensforskelligheden mellem dynamik og sædvane, ”opløser sammenhæng.”⁸

Hos to nutidige malere som Allan Otte og Poul Anker Bech synes tingenes tilstand på landet af og til at bevæge sig i decideret dystopisk-apokalyptisk retning. Otte maler med en uudgrundelig *deadpan*-sensibilitet diverse katastrofiske scenarier (fx *God Damn the Sun, God Damn the Light it Shines and this World it Shows* (2005), mens Paul Anker Bech maler store billeder, hvor – som Rune Engelbreth Larsen formulerer det:

”kulturlandskaber [går] i opløsning, fragmenteres og vælter på et fundament af skyer eller det skinbarlige intet. Ikke kun fortidens landlige liv, men også vor egen tids landbrug optræder som havarerede levn fra en svunden tid – eller en tid, der i en nær fremtid vil være en svunden tid”

(fx. *Sommernat*-panelet i triptykonet *Det tabte land* (2004)).⁹

⁸ Peter Nørgaard Larsen ”Opvæksten og de formative år”, SMK 2006, p. 19.

⁹ Rune Engelbreth Larsen ”Poul Anker Bech og det fortabte land”,
<http://www.humanisme.dk/artikler/kulturpol32.php>.

De mange – tretten - Morten Korch-filmatiseringer mellem 1950 og 1967, begyndende med *De røde heste*, viser dog det trods alt harmoniske liv på landet som et seriøst og realistisk alternativ til den moderne, urbane tilværelse, men da man genindspillede *De røde heste* i 1968 fremstod ”Korchs univers ikke... helt så plausibelt som tidligere” på baggrund af de tidligere nævnte udviklingstendenser indenfor landbruget, og mens de første filmatiseringer kunne fremvise landmiljøerne som aktuel nutid, bliver handlingen i den sene *Affæren i Mølleby* fra 1976 allerede fra begyndelsen henlagt til en nærmere afgrænset fortid. Korch-filmene ændrer dermed status: ”Filmene er ikke længere en ideologisk bestemt påvisning af alternativer, de er blevet til nostalgiske drømmebilleder om tidligere tiders lyksalighed.”¹⁰

I dagens sprogbrug betegner nostalgi typisk en sværmerisk, sentimental, idylliserende og romantiserende længsel efter en svunden tids ”lykkeland”, og fordi Jette Geils udstilling for en umiddelbar betragtning kunne siges at være sårbar i forhold til en beskyldning om at være båret af netop en nostalgisk impuls, skal begrebet afslutningsvist berøres via Svetlana Boyms nyklassiske bestemmelser og differentiering af fænomenet.

Ifølge Boym skal nostalgi for det første ikke opfattes som antimoderne, men er tværtimod samtidig med og betinget af moderniteten: ”Nostalgi og fremskridt er som Jekyll og Hyde: dobbeltgængere og spejlbilleder af hinanden”. For det andet er nostalgi først og fremmest en længsel efter ikke så meget et sted som en anderledes tid – ”barndommens tid, vore drømmes langsommere rytme”. For det tredje er nostalgi ikke altid tilbageskuende, men kan også være fremtidsorienteret: ”Fantasierne om fortiden foranlediget af nutidens behov har en direkte betydning for fremtidens virkelighed.”

Boym arbejder med to former for nostalgi. Den variant af nostalgi, som Boym betegner som *restaurativ*, forjætter en længselshelende genopbygning af et tit præfabrikeret ideelt-utopisk hjem – fx et kalifat eller et Blut und Boden-Heimat - for

¹⁰ Dan Nissen ”Morten Korch-filmatiseringer”, Bent Fausing & Peter Larsen (red.) *Visuel Kommunikation 2*, Medusa 1980, pp. 398 & 387.

hvis skyld man i ekstreme tilfælde er villig til at gå i døden. Denne nostalgi opfatter ikke sig selv som nostalgi, men som udtryk for absolut sandhed og autentisk tradition. Den anden version af nostalgi, som Boym udpeger, benævnes den refleksive nostalgi. Den er ikke fikseret på en ideologisk betinget, idylliseret imaginær fortid, der skal genskabes i fremtiden. Den er opmærksom på de spændingsladede ”usamtidigheder”, der driver den restaurative nostalgi, men orienterer sig snarere sidelæns:

”Der eksisterer faktisk en tradition for kritisk tænkning over det moderne vilkår, der indarbejder nostalgi. Den kan kaldes ”skævt-moderne” [”off-modern”]. Ordet ”skævt” forvirrer vores retningsans; det får os til at udforske slagskygger og baggyder snarere end fremskridtets lige vej; den tillader os at tage en afstikker fra det 20. århundredes historie og dens deterministiske narrativ. Skævt-modernismen fremfører en kritik af både den moderne fascination af det nye og den ikke mindre moderne genopfindelse af tradition. I den skævt-moderne tradition går refleksion og længsel, fremmedgørelse og hengivenhed hånd i hånd.”

I modsætning til den restaurative nostalgi, der tager sig selv dødens alvorligt, bæres den refleksive nostalgi altså af en bevidsthed om, at der i forvaltningen af de spredte, følelsesladede erindringsfragmenter, som den – tit humoristisk og ironisk – værner om, er tale om en sameksistens af længsel og kritisk tænkning.: ”Refleksiv nostalgi dvæler ved de ambivalenser, der er involveret i menneskelige længsler og forestillinger om at høre hjemme og viger ikke tilbage for modernitetens modsætninger.”¹¹

¹¹ Svetlan Boym ”Nostalgia”, <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/n/nostalgia/nostalgia-svetlana-boym.html>.
Jf. Svetlana Boym *The Future of Nostalgia*, Basic Books 2001.

Den refleksive nostalgi kan måske også siges blandt disse modsætninger at have en vis sans for det fænomen, som psykoanalytikeren Sigmund Freud har benævnt ”das Unheimliche”, det uhyggelige, der ifølge Freud ikke er noget nyt eller fremmed, men noget fortroligt, som er blevet fremmedgjort i og med en voldelig fortrængning, der i dette tilfælde kan siges at udgøres af den brutalt hurtige modernisering og industrialisering af særligt landbruget, der kom til at fortrænge, undertrykke og afvise en hel traditionsbåren livsform. Det uhyggelige er så det fortrængtes tilbagevenden.¹² Som Hal Foster skriver, så kan en nok så fortryllet fortid, når den én gang er blevet fortrængt, ikke vende ubeskadiget tilbage: ”Det dæmoniske aspekt af denne genvundne fortid er da et tegn på denne fortrængning, af denne fremmedgørelse fra den velsignede tilstand af harmoni.”¹³ Og når man på udstillingen tændte for kornkværnens hest-skæve rytme fik dens performance faktisk momentvis karakter af en lettere dæmonisk, forvrænget stemme fra fortiden. Fortidens uhyggelige genkomst kan i dette tilfælde så måske kaldes en denatureret nostalgi.

Med bemærkningerne om den relationelle æstetik ovenfor in mente synes Jette Gejl med ”Der er noget galt i Danmark”-udstillingen og dens prikken til et kollektivt erindringsmateriale via sin *sampling* og *remixing* af Skovbjerggaard-samlingen at have formuleret en reflektiv nostalgisk mikrotopi.

Starting from an account of the artist Jette Gejl’s exhibition “There is something wrong in Denmark” about the historical agricultural Denmark which by now is superseded by industrialized factory-like farms, the article considers different ways of dealing with time and temporality (as for instance embedded in artefacts laden with memories) within the visual arts, film and museological practices (e.g. in an affective, nostalgic or mechanical-positivist evolutionary way).

Litteratur:

¹² Sigmund Freud *Det uhyggelige*, Politisk revy, 1998.

¹³ Hal Foster *Compulsive Beauty*, MIT Press 1993, p. 164.

- Barthes, Roland *Det lyse kammer*, Politisk revy, 2004.
- Bloch, Ernst *Tübinger Einleitung in die Philosophie* (1970), *Gesamtausgabe*, bd. 13, Suhrkamp.
- Bourriaud, Nicholas *Relational Aesthetics*, les presses du reel, 2002.
- Boym, Svetlana *The Future of Nostalgia*, Basic Books, 2001
- Boym, Svetlana "Nostalgia", <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/n/nostalgia/nostalgia-svetlana-boym.html>.
- Geertz, Clifford. "Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture", *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, Basic Books, 1973, pp. 3-30.
- Cox, Geoff & Jacob Lund *The Contemporary Condition*, Sternberg Press, 2016.
- Eriksen, Trond Berg *Tidens historie*, Tiderne Skifter, 1999.
- Foster, Hal *Compulsive Beauty*, MIT Press, 1993.
- Freud, Sigmund *Det uhyggelige*, Politisk revy, 1998.
- Geertz, Clifford "Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture", *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, Basic Books, 1973.
- Jalving, Camilla "Affect and the Participatory Event", *ARKEN Bulletin* vol. 7, 2017.
- Larsen, Peter Nørgaard "Opvæksten og de formative år", *SMK*, 2006.
- Larsen, Rune Engelbreth "Poul Anker Bech og det fortabte land", <http://www.humanisme.dk/artikler/kulturpol32.php>.
- Laugesen, Peter. XXX
- Nissen, Dan "Morten Koch-filmatiseringer", Fausing, Bent & Peter Larsen (red.) *Visuel Kommunikation* 2, Medusa 1980.
- Van Alphen, Ernst "Affective operations of art and literature", *RES* 53/54, Spring/Autumn 2008.
- Tso, Judy "Do you Dig Up Dinosaur Bones? Anthropology, Business, and Design", *Design Management Journal* 10 (4), 1999.



Fig. 1.

Jette Gejl: Juno selvbinder, 1933/2016.