



Øyeblikket i fotografiet

- En undersøkelse av øyeblikket i fotografiet sett gjennom sjangrene snapshot og dokumentarfotografi

Marit Henriette Skjævesland Gustavsén
Kandidatnummer: 111

Kunst, design og entreprenørskap
Emnekode MEST5900
Instituttet for teknologi, kunst og design, avd. estetiske fag
Høgskolen i Oslo og Akershus

Våren 2014



Sammendrag.

Oppgaven tar for seg fotosjangrene snapshot og dokumentarfotografi som utgangspunkt for å finne begrep som kan formidle noe om øyeblikket i fotografiet. Bakgrunnen for interessen er tiltrekningen til den tilfeldige estetikken i ulike former for fotografi, grunnlaget for undersøkelsen er å få et bredere spekter med begrep som kan beskrive øyeblikket i ulike former for fotografi.

Undersøkelsen har gjennom beskrivende eksempler og visuelle referanser utviklet seg til etter hvert å se på eksempler på fotografi med iscenesatt estetikk. Bedømmer man bildene ut fra deres fasade er det ikke alltid like enkelt å skille mellom et øyeblikksfotografi og et iscenesatt fotografi, da dem begge kan ha estetikken til et tilfeldig øyeblikk eller en konstruert hendelse.

Jeg har tatt konkrete begrep fra teorien over på det praktisk-estetiske hvor jeg har analysert egne fotografier. Gjennom teorien har jeg sett etter beskrivende begrep eller et ord, som videre i analysen av egne fotografier er satt inn i en ny sammenheng,

English summary.

This text looks at the genres of photography snapshot and documentary photography as a starting point to find terms that can communicate something about the moment in a photograph. The background for this interest is the attraction to the random aesthetics in different types of photography, the origin for the survey is to get a wider specter of terms that can describe the moment in different types of photography.

The survey has developed through descriptive examples, and visual references to look at examples on photographs with the aesthetics of a staged photography. If you judge the photographs based on their looks there isn't always that easy to separate a moment in a photograph from a staged photography, as they both can have the aesthetic of a random picture or a constructed event.

I have taken specific terms from the theoretical text on to the practical-aesthetic where I analyze my own photographs. I searched after descriptive terms, or words, that through analyzes of my own photographs has been used in a new context.

	3
1.0 Innledning.....	6
Problemstilling.....	7
Grunnlag for materialvalg	7
Gangen i oppgaven.....	7
2.0 Vitenskapsteori og metode	9
Metodisk posisjonering	9
Hermeneutikk.....	9
Reflekterende forskning	10
Vitenskapsteoretisk perspektiv	11
Relativisme	11
Hvert objekt har sitt språk.....	12
3.0 Fototeori.....	14
Snapshotet.....	14
Private snapshots – den stille majoriteten innenfor fotografiet.....	14
Kjennetegn	15
Kodak kulturen	20
Det digitale snapshotet	22
Dokumentarfotografiet	23
Fotografiet som bevis, portrett og overvåkning	24
Dokumentariske fotografier og fotojournalisme	26
I fotoboken og på galleriveggen	27
Amatørdokumentasjoner	31
3.1 Observasjon på tilfeldig estetikk i fotografiet	32
Anders Petersen	32
Henri Cartier-Bresson, «det avgjørende øyeblikket»	36
Susan Sontag, fotografiet– «et heldig utfall».....	39
3.2 Perspektiver på det iscenesatte fotografiet.....	40

Edvard Westons kålhode.....	41
Robert Capas fallende soldat.....	43
«La Chute», en serie planlagte øyeblikk.....	45
Roland Barthes, fotografens overraskelser	46
4.0 Tiden og øyeblikk.....	48
Tiden det tar	48
Tiden som fenomen.....	52
4.1 Mobilkameraet	53
«Homo documentus».....	53
Deling av øyeblikk.....	54
«Snapchat»	59
5.0 Praktisk-estetisk arbeid	60
Bo Bergstrøms analyse av fotografier	60
Perspektiver på øyeblikket i eget materiale.....	64
Figur 8.1.....	64
Figur 8.2.....	66
Figur 8.3.....	68
Figur 8.4.....	69
Figur 8.5.....	70
Figur 8.6.....	71
Figur 8.7.....	72
Figur 8.8.....	73
6.0 Reflekterende konklusjon.....	74
7.0 Kilder.....	77
Litteratur.....	77
Internett	78
Bildemateriale	79

Jeg vil takke veilederne mine, Kristin Bergaust og Elisabeth Mathisen for deres tid og tålmodighet.

Til mamma og pappa for støttende ord til en tidvis fortvilt datter.

Takk til medelever for gjensidig forståelse og frustrasjon.

1.0 Innledning

«Snapshots are the photographs most people make and appear in most of the time.» (Bull, 2010, s. 81).

Denne folkelige formen å fotografere på, med kjennetegn som skjev horisontlinje, kornete kvalitet og utydelig motiv, kan med dets estetikk formidlet et øyeblikk i fotografiet. Fotograf Anders Petersen stilte ut bilder fra fotoserien «From back home» i Risør Kunstpark sommeren 2011. Utstillingen bestod av 120 fotografier i svart/hvitt på 50 x 70cm. Bildene dekket fem vegger fra gulv til tak og fra hjørne til hjørne, med én cm mellomrom fra ramme til ramme. Med deres skjeve horisontlinje, kornete kvalitet og utydelige motiv, minnet fotografiene om dem jeg fant i familiealbumene hjemme. Jeg ble forvirret av at «slike» fotografier var å se på en utstilling. Gjennom en tidligere emneoppgave så jeg etter en sjanger innenfor fotografiet hvor jeg kunne plassere Petersen øyeblikkfotografier. I undersøkelsen kom jeg over «snapshot» og «dokumentarfotografi» som virket svært passende for det estetiske uttrykket til bildene i «From back home». Videre i min søken etter å få plassert Petersen henvendte jeg meg til en med interesse for fotografi og spurte om han ville plassere Petersen innenfor snapshotet eller dokumentarfotografiet. Svaret jeg fikk var at Petersen ikke passet inn under noen av dem. Virkeligheten min ble forvirrende når jeg ikke fikk et annet «bedre» beskrivende begrep for fotografiene.

«From Back Home» har vært utgangspunktet for denne undersøkelsen. En undersøkelse som gjennom fotosjangrene snapshot og dokumentarfotografiet søker etter begrep som kan beskrive øyeblikket i fotografiet. Fotosjangrene formidler en tilfeldig estetikk, snapshotet med sitt beskrivende «raskt og på måfå» (Bull, 2010, s. 82, overs. av forf.) og dokumentarfotografiet hvor det handler om å være på rett sted til rett tid, dokumentere det som er foran katedralen.

En tilfeldig estetikk, men det trenger ikke bety at fotografiet er tatt i «det avgjørende øyeblikket» (Bergstrøm, 2001, s. 17) som den franske fotografen Henri Cartier-Bresson beskriver sitt arbeid med. Selv om Cartier-Bresson endte opp med fotografier som var et resultat av en rask hånd og et godt blikk, viser det seg at Robert Capas fotografi av en soldat i det øyeblikket han blir skutt i hodet, er en iscenesatt hendelse formidlet med en snapshotlignende estetikk. Hvordan er estetikken i slike iscenesatte fotografier sett sammen med estetikken i tilfeldige bilder? Hvorfor er kjennetegnene ved snapshotets utseende sett på

som «feiltak» (Bull, 2010, s. 84, overs. av forf.) når det viser seg at fotografiene ofte er nøye planlagt?

Med hjelp fra Stephen Bull begynte jeg å lete gjennom teori på snapshot og dokumentarfotografiet for å finne flere begrep om øyeblikket i fotografiet.

Problemstilling

Hvordan kan jeg gjennom sjangrene dokumentarfotografi og snapshot finne begrep som kan formidle noe om øyeblikket i fotografiet?

Grunnlag for materialvalg

Stephen Bull sier at snapshotet og dokumentarfotografiet representerer majoriteten av fotografiene. Det er tatt av nesten alle og oppstår omtrent overalt. (Bull, 2010). Teorien om fotosjangrene snapshot og dokumentarfotografi er hentet fra Bulls bok «Photography» hvor han tar for seg typiske kjennetegn for fotosjangrene, historie, kontekst, personlig bruk, offentlig bruk, og så videre. Undersøkelsen springer ut fra disse to sjangrene og har ført meg inn på områder som har vist seg å bli interessante for å finne svar på problemstillingen. «Photography» inneholder referanser som har vært til god hjelp for videre utvikling av undersøkelsen som for eksempel at det har vært nyttig å se på det estetikken i det iscenesatte bildet som en kontrast til estetikken i det tilfeldige. Materialet jeg har forholdt meg til er et utvalg basert på teoretikere innenfor felt som fototeori, bildekunst, kunstkritikere og filosofi. Teori om fotografi er et vidt felt. Fokuset i denne undersøkelsen var å finne begrep fra teorien jeg kan bruke på det praktiske. For å opprettholde en overkommelig oversikt over et fagfelt som er så stort, har jeg måtte gjøre grove inndelinger og utvelgelse av materialet, både for det teoretiske og det visuelle.

Gangen i oppgaven

Gjennom en vandring i et teoretisk landskap hvor det parallelt ble sett på fotografiske eksempler, var målet å bruke materialet fra teorien over på observasjon og analyse av eget praktisk-estetisk materiale. Formidlingen av øyeblikket i fotografiet springer ut fra et ønske om å formidle fotografiet til en generell målgruppe. Som kunststudent selv opplever jeg at tekster knyttet til utstillinger ofte henvender seg til en smal elitegruppe med en tung, kunstteoretisk bakgrunn. Også innenfor fotografi som er en allmenn interesse og som mange daglig beskjeftiger seg med har jeg opplevd tekster med et språk som distanserer meg fra det jeg ser. Et eksempel kan være dette utdraget fra en pressemelding angående en fotoutstilling: «(...) stillbilder og film som fungerer både som en bekreftelse på en nåtid som vanskelig lar

seg definere, og et arkiv for fremtidige tolkninger, to divergerende, men gjensidig avhengige måter å redegjøre for hvordan identitet konstrueres.» (Fotogalleriet, udatert).

Gjennom undersøkelse i teorien har jeg benyttet meg av beskrivende ord eller begrep for øyeblikket i fotografiet, og benyttet dette som konkrete utgangspunkt når jeg jobbet med tekster til egne fotografier. Utvalgte begrep jeg har tatt med meg når jeg har sett på eget praktisk-estetisk arbeid er ord som er enkle å forholde seg til. Jeg har innledet denne delen med Bo Bergströms 8 punkter for analyse av fotografi. I tillegg til Bergströms punkter har jeg lagt til mine egne spørsmål relevante for oppgavens tema. Punktene ble tatt i bruk som en verktøykasse når jeg analyserte bilder fra privat arkiv og eget fotomateriale. Materialet som er valgt ut i denne delen består av eldre fotografier fra familiealbum samt egne fotografier fra nyere tid. Bildene er tatt med både analogt og digitalt kamera og mobilkamera. Innhold og motiv viser en bredde på lik linje som bildeutvalget i den teoretiske delen av oppgaven. Det er bilder som er iscenesatt og bilder som er mer tilfeldige.

Etter fototeori og fotopraksis har undersøkelsen beveget seg inn på øyeblikket og hvordan det forhold til tiden. Her har jeg sett på tiden det tar å ta et fotografi, og hvordan det er med på å skape et øyeblikk i fotografiet. Tiden i et fotografi starter fra man observerer et potensielt motiv, tar fram kameraet og trykker på knappen. Denne tiden vil variere om man har et analogt speilrefleks, digitalt speilrefleks eller går med et kamera på mobilen. Hvordan fremstilles øyeblikk i kameraet de fleste av oss har tilgjengelig til alle tider. Øyeblikkene vi så enkelt kan dele på sosiale medier, ikke bare med venner og familie, men også hele verden. Hva skjer med vår private sfære, og hvorfor ser det ut til at private intime grenser flyttes når vi tar et bilde og bretter ut livene våre til offentligheten? Den norske billedkunstneren Eivind Lentz tar opp etiske spørsmål i sine prosjekter hvor bildene er tatt med mobilkamera.

2.0 Vitenskapsteori og metode

Min tilegnelse av en objektiv mening, en felles forståelse, er ikke en mekanisk avspeiling. Det er en reproduktiv, skapende prosess. Jeg har med mine egne referanser i bagasjen latt dette påvirke utvalget av både teori og tilhørende bildemateriale til teksten. Selv om bildene er en referanse fra teorien, har det vært opp til meg om jeg vil ha dem med i oppgaven eller ikke, og ikke minst hva slags materiale som skal representere det praktisk-estetiske. Tolkningene jeg har foretatt meg er kun relative, og ikke absolutte.

Gleden av å observere, å forstå, «knekke koden» eller bare la seg rive med uten at språket skal fremmedgjøre eller mystifisere kunsten til noe det ikke trenger å være. Hvordan benytte meg av en hermeneutisk fremgangsmåte når jeg gjennom undersøkelsen har funnet ord eller begrep som jeg vil bruke på eget fotografisk arbeid. Dette ble et utgangspunkt når jeg så på sammenhengen mellom tekst og bilde og videreføringen av det på egne fotografier.

Metodisk posisjonering

For å besvare problemstillingen har undersøkelsens inngang bestått av tre ulike perspektiver: Det ene perspektivet ser på øyeblikk i fotografiet med snapshotet og dokumentarfotografiet som utgangspunkt. Deretter har jeg sett på fotografers arbeid, fra de historiske som Henri Cartier-Bresson til samtidskunstnere som Eivind Lenz. Til slutt den praktisk-estetiske delen hvor jeg har arbeidet med egne fotografier som en estetisk undersøkelse med referanser som bygget videre på funn fra teori og fotografisk kunstnerisk praksis.

Hermeneutikk

Perspektivene kan sees ut fra Henk Borgdorffs synspunkter på hva som er vanlig i en undersøkelse med et praktisk-estetisk komponent: undersøkelser *på* kunst, *for* kunst og *i* kunst. Undersøkelse basert *på* kunst er gjennom et fortolkende perspektiv og er vanlig i humaniora og samfunnsfag, hvor man observerer en bestemt teori og tar i bruk kunstpraksis som en del av undersøkelsen. En undersøkelse som er medvirkende og *for* kunsten, brukes i mer anvendt praksis hvor den undersøkende viser at han eller hun kjenner til redskaper og har den materielle kunnskapen som trengs for å anvende på det praktiske, i prosessen og på produktet. En undersøkelse *i* kunsten er ifølge Borgdorff når både produktet og undersøkelsens metode er av praktisk art, undersøkelsen åpner seg gjennom den praktiske prosessen. (Borgdorff, 2011). Mine perspektiver kan ikke plasseres innenfor ett av Borgdorffs perspektiver, men kan heller sees på som en blanding og sammenheng på tvers av undersøkelsens ulike innganger. I den praktiske delen har jeg med et samfunnsperspektiv sett

på det praktiske og stilt meg utenfor ståstedet som den undersøkende. Jeg benyttet en bestemt teori og anvendte deretter det over på det praktiske, som både produktet og metoden springer ut fra. Metoden er hermeneutisk forankret og det har derfor vært viktig å ha med praktiske eksempler i teksten for å forstå sammenheng mellom tekst og bilde. I tekstene så jeg etter refleksjoner, analyse og begrep som kunne si noe om øyeblikket i fotografiet. Jeg ønsket å forstå helheten (teksten) ut fra delene (begrep). Videre benyttet jeg det jeg lærte meg over på det praktisk-estetiske i oppgaven hvor jeg har sett på fotografier fra eget, privat arkiv og fotografier jeg selv har tatt i nyere tid. Da vil delene (begrep) anvendes i en ny helhet (tekst). Prosessen springer ut fra «den hermeneutiske sirkel» (Alvesson & Sköldbberg, 2008, s. 193). Menings koherens (totalitetsprinsippet), er ifølge Alvesson & Sköldbberg basert på den hermeneutiske sirkels, helhet/del. Hva som er del og hva som er helhet er avgjort av meg med utgangspunkt i min problematikk. Delen kan ha vært et begrep eller en setning i en tekst, for eksempel: «Termen «snapshot» er ifølge Bull hentet fra et 1800-talls jaktuttrykk. Et skudd som ble avfyrt raskt og på måfå.» (Bull, 2010, s. 82, overs. av forf.). Begrepene, «raskt og på måfå» er eksempel på hvordan jeg har brukt deler av en tekst videre til det praktisk-estetiske arbeidet når det ble sett sammen med fotografier. Teksten, helheten er paradigmet for den hermeneutiske tolkningen og har skapt grunnlaget for refleksjoner og handlinger og hvordan jeg har benyttet meg av teksten som en helhet. (Alvesson & Sköldbberg, 2008).

Reflekterende forskning

Det finnes to grunnelementer som kjennetegner reflekterende forskning, skriver Alvesson og Sköldbberg: tolkning og refleksjon. Det reflekterende elementet som vender blikket inn mot forskerens person er den av de to grunnelementene jeg har forholdt meg til. Mitt ståsted som undersøkende med et helhetlig forhold, intellektuelle og kulturelle tradisjoner sammen med språket og formidlingen, har spilt en sentral rolle. Gjennom en systematisk refleksjon på flere ulike nivåer kan det som er tolket oppnå en kvalitet, noe som gjør at empirisk forskning får verdi. Refleksjonen kan defineres som «tolkning av en tolkning» og kan sette i gang en kritisk prøvelse av egne tolkninger av et empirisk materiale. Refleksjonene har medført at jeg vurderer ulike grunnlag om et materiale er relevant å ha med i oppgaven. Men det finnes selvfølgelig en bakdel ved reflekterende forskning. Prosessen gir en rekonstruksjon av den sosiale virkeligheten og forskeren skaper bilder for seg selv og andre, bilder som sier noe om forholdet mellom opplevelser, situasjoner, relasjoner kan oppfattes og dermed utelukker alternative tolkninger. Den subjektive forståelsen blir utgangspunktet, det vil også si at man ser bort fra spørsmålet om det finnes et objektivt motsvar. Dette er en fenomenologisk

tilnærming som er benyttet når jeg har forholdt meg til eget praktisk-estetisk arbeid. Forståelsen jeg har av materialet er av en skapende, re-produktiv akt. (Alvesson & Sköldberg, 2008).

Fra arbeidet med teorien har jeg stilt meg reflekterende ovenfor materialet som er presentert i den praktisk-estetiske delen. Jeg vil tørre å påstå at hele undersøkelsen bygger på en reflekterende tilnærming hvor eventuelle tolkninger spirer ut fra en refleksjon, og at refleksjoner kan komme fra tolkninger. For det finnes ingen svar på hvordan man kan snakke om øyeblikket i fotografiet. Bo Bergström blir brukt som utgangspunkt for analyse av eget fotomateriale. Hans ståsted når det gjelder formidling av et bilde er at betrakteren ser på bildet med den bakgrunnen han eller hun har. Man må selv bestemme om bildet har en kommuniserende kraft i seg. Bergström henviser til at betrakteren kan være både en journalist, en kunstdirektør eller en redigerer, og mener derfor at det da behøves en «profesjonell kommunikasjon». Eksempelene av betraktere er ikke varierende nok til min undersøkelse da jeg i tillegg vil kommunisere med «mannen i gata» - et begrep (som blir tatt opp mot slutten av oppgaven) vi finner hos kunstsosiologene Dag Solhjell og Jon Øien. Allikevel er Bergström inne på en hermeneutisk tilnæringsmåte, hvor han skriver at det å analysere et bilde kan ligne måten å legge et puslespill på, eller ser på det som å løse en gåte. Noen kan velge å observere bildet i sin helhet slik det fremstår i seg selv, og baserer interessen for om bildet berører en eller ikke. (Bergström, 2011).

Vitenskapsteoretisk perspektiv

Relativisme

I Alvesson & Sköldbergs kapittel om relativisme følger dem Hollis & Lukes fem inndelinger for ulike former relativisme: moralsk, konseptuell, perseptuell, sannhet- og fornuftsrelativisme. Undersøkelsens utgangspunkt bærer preg av konseptuell relativisme på den måten at jeg har mine ord og begrep med meg i løpet av undersøkelsen. Min oppfattelse av hva et «øyeblikk i fotografiet» kunne, i begynnelsen av prosjektet, plasseres inn under fotosjangeren snapshot. Konseptuell relativisme innebærer at særlig grunnleggende kategorier og begrep er kontekstbunden. (Alvesson & Sköldberg, 2008). Da jeg observerte Petersens fotografier i utstillingen knyttet jeg meg sterkt til den tilfeldige estetikken og konkluderte da at dem var tatt «raskt og på måfå», som er et av Bulls (2010, s. 82, overs. av forf.) beskrivende karakteristikk for snapshot-estetikken. Idéen jeg hadde om fenomenet snapshotet konstruerte virkeligheten om snapshotet. Overraskelsen kom brått på da Petersen selv fortalte under åpningen av utstillingen at flere av motivene var planlagte. I denne

oppgaven har jeg gått ut av min virkelighetsforståelse for fotosjangrene snapshotet og dokumentarfotografiet og forholdt meg til teorien på en rasjonell måte.

Hvert objekt har sitt språk

Boken «Mythologies» av Roland Barthes (1915-1980) ser på hva myter kan være i dag. Termen oppstår fra etymologi, og er ifølge Barthes en egen måte å snakke på: «myth is a type of speech.» (Barthes, 1972, s. 109). Barthes studerte blant annet sosiologi og var professor ved Collège de France fram til hans død i 1980. Hvert objekt kan bevege seg fra en lukket eksistens til en muntlig tilstand, mener Barthes. Hvert fotografi kan snakkes om, og øyeblikket i fotografiet har også sitt språk, er tankene i denne oppgaven. Gjennom undersøkelsen har jeg sett på hvordan språket forholder seg til en annen uttrykksform, i dette tilfellet hvordan språket har forholdt seg til fotografiet. I det praktisk-estetiske benyttet jeg meg av Barthes synspunkter på hvordan fotografiet kan tilegnes en «sosial nytte» i den forstand at språket skal være nyttig for å kunne se på eller snakke om øyeblikket i fotografiet. Barthes bruker ordet «myte», et ord jeg forbinder med eventyr og overnaturlige fortellinger. Kanskje han bruker ordet på den måten at språket ofte omgjør objekter til en myte ved å distansere seg fra det, fjerner dem fra virkeligheten med fremmede begrep?

Hva karakteriserer en myte, spør Barthes. Det er å transformere en mening til en form. Med andre ord, en myte stjeler alltid fra språket. En myte er et system for kommunikasjon, det er en beskjed. En myte kan ikke være et objekt, et konsept eller en idé. Det er en form for betydning. Hvert objekt kan bevege seg ut fra en lukket, stille eksistens til en muntlig tilstand. Åpen for å tolkes av samfunnet, for det finnes ingen lov som forbyr det å snakke om ting. For eksempel, et tre er et tre selvsagt, men et tre beskrevet av dikteren og musikeren Minou Drouet er ikke lenger bare et tre. Det er et tre som er dekorert, tilpasset en egen form for forbruk, lastet med litterær selvtillit, opprøret, bilder, kort sagt blitt tilegnet en sosial nytte som er tillagt en ren sak. Denne typen formidling kan foregå gjennom ulike former for tekster eller representasjoner, ikke bare diskurser, men også fotografi, kino, rapporter, sport, underholdning, alle disse kan være med på å støtte et mytologisk språk. Ord og bilder søker ikke etter den samme bevisstheten, og selv med bilder kan man bruke flere former for å lese: et diagram henviser seg tydeligere til en betydning enn en tegning, en kopi mer enn en original, og en karikatur mer enn et portrett. Et fotografi vil bli en måte å snakke på for oss, på lik linje med en avisartikkel. Til og med objekter vil bli et språk, hvis de betyr noe. Denne generelle måten å ta i bruk språket på er faktisk rettferdiggjort av språkets historie lenge før oppfinnelse av alfabetet. (Barthes, 1972).

Barthes bruker myter som en semiologisk tilnæringsmåte og det er vanlig å bruke dette når ved analyse av fotografi, hvor man ser etter et språklig «tegn» og hvordan dem virker i generelle sosiale sammenhenger, både språklig og visuelt. Spesielt fotografiet er interessant innenfor semiotikk på grunn av deres nære forhold til virkeligheten, hvor det kan bli sett på som en «indeks» eller et «spor». (Mora, 1998).

I denne undersøkelsen har det vært viktigere å få et samarbeid mellom teori og bilde. Jeg har ikke gått i fotografiet og søkt etter tegn eller symboler på forhånd for deretter å tolke dem ut fra det. Ståstedet er teoretisk, bildematerialet følger så etter. Oppgaven har en praktisk vektlegging, men bruker teori og kunstneriske eksempler.

3.0 Fototeori

Gjennom ulike former å fotografere på kan det oppstå begrep som kan fortelle noe om øyeblikket i fotografiet. Estetikken av det umiddelbare, tilfeldige fotografiet og estetikken i det iscenesatte fotografiet kan bli sett på som motsetninger. Den tilfeldige øyeblikks-estetikken er kanskje kjent for mange som uklarhet i fotografiet, «uheldig» beskjæring, tiltet horisontlinje. Det iscenesatte, planlagte fotografiet kan bære preg av et umiddelbart fotografi. Men fotografier som uten tvil er tatt med hensikt og av et oppstilt motiv, kan kjennes igjen ved at dem er tekniske gjennomførte: skarphet, balanse i komposisjonen, lys og skygge, sier Gilles Mora (Mora, 1998). Undersøkelsens utgangspunkt er søken etter å definere øyeblikket gjennom de fotografiske sjangrene snapshotet og dokumentarfotografiet.

Snapshotet

«Snapshot is by far the most popular form of photography» (Bull, 2010, s. 81).

I filmen «One hour photo» fra 2002 følger vi Seymour Parrish som jobber med å fremkalle fotografier. Han observerer bildene idet dem blir fremkalt og hvordan forestillingen om det perfekte liv blir formidlet gjennom dem. Bilder av glade ansikt, bryllup, ferier og bursdager er motiver som går igjen. Ingen bekymringer, ingen tragedier. «One Hour Photo» serverer oss kjennetegnene ved snapshot, som er uten tvil den mest populære formen for fotografi. (Bull, 2010).

Private snapshots – den stille majoriteten innenfor fotografiet

Termen «snapshot» er ifølge Bull hentet fra et 1800-talls jaktuttrykk. Et skudd som ble avfyrt raskt og på måfå («quickly and haphazardly») (Bull, 2010, s. 82). Det strides om hvem som først tok termen skriftlig i bruk innenfor fotografi som eget felt, men de fleste er enige om at det var Sir John Hersched i en artikkel fra 1860. Hersched skal også ha innført termen «photography». Fra filmen «One hour photo» mener Parrish at snapshotet er et fotografi tatt med et manglende bevisst mål. Men antropologen Richard Chalfen argumenterer i sin bok «Snapshot versions of life», at det er opplagt fra det å se mennesker som tar snapshot til det å observere resultatet, er fotografier valgt ut med en betydelig overveielse. Prosessen med å ta et snapshot utviklet seg på slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet. Julia Hirsch sporet opp utviklingen av familiefotografiet fra portretter tatt i studio med en positur som om man satt modell for et oljemaleri, til fotografier tatt av familiene selv, i og utenfor hjemmet gjerne med tanken om å vise fram sine personlige eiendeler. Anledningen som førte til at man tok disse bildene, var gjerne fotograferingen i seg selv, en faktor som førte til en mindre

avslappet holdning og konsentrerte ansiktsuttrykk. Kodaks markedsføring med deres billige og enkle måten å bruke kameraet på i årene mellom 1880 mot århundreskiftet, og introduksjonen av «Brownie» i 1900 gjorde aktiviteten ved å ta en snapshot til en mer allmenn og tilsynelatende hverdagslig syssel. En idé som ble tatt med i firmaets slagord fra 1888: «You press the button, we do the rest.» (s. 83). Hundre år senere var det tatt over 16 billioner snapshots i England alene, i tiden før digitalkameraet kom på markedet. (Bull, 2010).

Oppsummeringen av fotografiets århundre ble i 1986 beskrevet av Graham King som et hav av snapshots. King, sammen med flere forfattere mente snapshotet ble gitt liten oppmerksomhet innen omtale av fotografiet i løpet av de hundre årene. Det var vanlig å bare skrive om den typen snapshot som var jevnt over unntak av hva et snapshot egentlig var. Denne tankegangen er tydelig i bøker om snapshotet publisert på 1990- og 2000 tallet. Det vi kaller for fotografiets historie, sa Douglas R. Nickel, ble for første gang skrevet om på 1930-tallet av kunsthistorikere fra et modernistisk perspektiv. Fra dette ståstedet ble snapshotet sett på som en «dialekt» innenfor fotografiets historie. Men om man ser på snapshotet utenfor kunsthistorien er det snapshotet som representerer majoriteten innen fotografiet, og kunstfotografiet som er «dialekten» med sitt eget språk rettet mot dets eget, snevre målgruppe. Kunstfotografiet er bare en dråpe i havet innenfor fotografiets univers. Det var snapshotet som oversvømte verden fra sent 1800-tall og fremover. Historien om mediet har vært fraværende, men ut fra dette har termen «silent majority» vokste fram (s. 83). Geoffrey Batchen sier at fotografiet har den effekten at det har blitt utelatt fra sin egen historie. Han har siden 1990-tallet brakt fram at det er ikke snapshotet selv som kommer til kort av å ikke bli inkludert i fotografihistorie, men at det er historier om fotografiet som er skrevet med et kunstfaglig perspektiv og dermed ikke vet hva som trengs for å kunne analysere fotografiet i sin helhet. Historien om snapshotet kan ikke skrives ved å ta til seg individuelle fotografier, eller å representere dem som kunst, men man må se på snapshotfotografiet som en masse. Snapshotet må beskrives ut fra dets egne premisser. (Bull, 2010).

Kjennetegn

I Graham Kings bok «Say cheese!» (1986) lister King opp snapshotets generelle visuelle kjennetegn, på en liknende måte som John Szarkowski tar for seg modernistisk kunstfotografi i «The photographers eye» (2007). King prøver ikke å forklare at snapshotet er kunstfotografi, I stedet ønsker han å «isolere og beskrive» kvalitetene karakteristikkene som definerer dets fremtreden, eller dets «visuelle overflate» til snapshotfotografiet i seg selv. King har funnet 12 vanlige karakteristikker som er felles for snapshotet. Noen av kvalitetene kan ofte bli sett som

«feiltak», til og med nedsettende ved et fotografi, men som da er kvalitetene til et snapshotfotografi (Bull, 2010):

- Skjev horisontlinje.
- Utradisjonell beskjæring.
- Eksentrisk innramming.
- Det distanserte subjektet.
- Uskarphet.
- Dobbel eksponering.
- Lyset trer frem (en lyskilde overeksponerer store deler av bildet).
- Den «siamesiske» rammen (når filmen ikke har virket ordentlig og to bilder blir til ett).
- Nærkontakt (utsikten blir hindret av et objekt som for eksempel en finger over linsen).
- Skyggen (fotografen trer inn i rammen).
- Banalt (subjektet og hvordan det er avbildet er «uinteressant»).
- Tvetydighet (formålet med fotografiet er ikke tydelig). (Bull, 2010).



Figur 3.1 Anders Petersen. *From back home*. 2009

Gjengitt ved tillatelse av Anders Petersen



Figur 3.2

Eget foto. 2007

Selv om Kings liste er eksentrisk, klarer den allikevel å beskrive mange av hovedtrekkene ved snapshotets visuelle kjennetegn som etter hvert har blitt det vi assosierer snapshotet med. Dave Kenyon har sett på hva slags hendelser som oftest fremstilles i snapshotet, fremfor dets visuelle kjennetegn I boken «Inside American photography» (1992) har Kenyon tatt for seg fem punkter som gjentar seg i snapshotet. (Bull, 2010):

- Familie (foreldre med barn, ny sykkel og bil, dyr osv.).
- Jul (kan også erstattes med andre religiøse og verdslige arrangementer).
- Ferier (utsikt fra hotellvinduet, turistattraksjoner, bilder fra kysten, osv.).
- Bryllup (innskrivingen, utgangen av kirken, kutting av kaken, osv.).
- Miljøbevisst (landskapsbilder, trær, dyr) (Bull, 2010).



Figur 3.3

Privat familiealbum. 1977

Det er gjerne positive hendelser og begivenheter Kenyon mener er et gjentakende innhold i snapshotet. Hverdagsmedisinering, ufine og truende opplevelser, sykdom og uenigheter, er noe som sjeldent er å finne avbildet. Han spesifiserer at begravelser er et tema som ofte unngås å fotografere, særlig av vestlige snapshotere. Fraværet av slike motiver har av Judith Williamson blitt sett på som en form for undertrykkelse i psykoanalytiske termer. I hans studie av snapshotet har Chalfen sett på svaret til spørsmålet om på hvilket stadiet i livet blir en hvit middelklasse som er medlem av det Amerikanske samfunnet spurt om å vise seg foran kameraet i en snapshot kommunikasjon? Chalfen lister opp noen generelle stadier av et nokså stereotypisk liv hvor snapshots ofte blir produsert (Bull, 2010):

- Begynnelser. (En fødsel er et godt utgangspunkt for å skaffe seg et kamera og for å ta snapshots).
- Fra spedbarn til småbarn. (Det «første» av alt, første bursdag, jul, og så videre).
- Barneår og ungdom. (Fra første skoledag til uteksaminering).
- Tidlig voksenliv. (Forhold, som kan lede til bryllup, som igjen kan lede til ...).
- Livet som gift. (Mange snapshots tatt på dette tidspunktet i livet er fra ferier).
- Foreldre. (Motivene som først oppstod i snapshotene blir ledet tilbake til begynnelsen, når ens egne barn opplever sine «første» og blir hovedpunkt for motiv).
- Senere år. (Snapshots blir sjeldnere, men det kan oppstå et ønske om å bevare de «siste» store hendelsene i livet).
- Bilder fra livets slutt. (Døden er et emne, som med Kenyon Chalfen opplever fraværende dokumentert) (Bull, 2010).

Chalfen legger merke til at det er for det meste bare positive hendelser og forandringer som blir fotografert, overganger fra et stadiet i livet til et annet. Det som er avfotografert i snapshotet er derfor veldig diskriminerende. For eksempel, skriver Chalfen, er kolleger man ser på jobben nesten hver dag i mange år, blir kanskje aldri fotografert. Oppnådde resultater gjennom hardt arbeid på jobben kan sees i snapshots, men timelange arbeidsdager, måneder og år som har gjort det mulig å oppnå disse målene vil med sikkerhet nesten aldri bli fotografert. Chalfen har også gjort en interessant undersøkelse. En gjennomsnittsamertiker som var 75 år i 1987 vil ha samlet opp rundt 3000 snapshots. Hvis lukkertiden har vært på et hundredels sekund vil fotografiene representere en total tid på 30 sekunder av personens liv. Refererende til Henri Cartier-Bressons «the decisive moment» kaller Chalfen dette for «the decisive half-minute» (s. 86). 75 år representert gjennom 30 sekunder kan man kalle svært konstruerte snapshots. (Bull, 2010).

Kodak kulturen

Kodak dominerte fotograferingen etter hvert som mediet ble populært på slutten av 1800-tallet og tidlig 1900-tallet. Douglas Nickel sa at grunnleggeren av Kodak, George Eastman, oppfant ikke bare et produkt, men han skapte en kultur. Chalfen kaller dette for «kodakkulturen» og at den banet vei for hvordan et godt bilde skulle se ut, så vel som hvem og hva man skulle fotografere og når og hvor. Kodakkulturen er derfor kulturen innenfor snapshotet som ble utviklet fra Kodaks dominerende markedsføring i perioden da fotografering ble kjent verden over. Det er viktig å merke seg at selv om Kodak var global, hadde det sterkest innflytelse i den vestlige verden. Don Slater advarte at Kodaks påvirkning gjennom markedsføringen skal ikke sees på som en «ond plan», men Slater argumenterer for at en markedsføring av så stor skala innenfor fotografi, hindret de fleste snapshotere til å ikke avbilde «vanlige hendelser». Philip Stokes poengterer ut logiske forklaringer som også har vært med å forme snapshotets utseende. Mangelen på fotografier av mennesker på jobb kan forklares med manglende tid og anledning til å innføre slike motiver til Kodakkulturen. Uansett, så har innflytelsen av Kodak vært viktig for kulturen til snapshotet. Kodaks markedsføring for fotografiet på slutten av 1800-tallet og tidlig 1900-tallet gjennom deres reklamekampanjer som i utgangspunktet henvendte seg mot forbrukeren utad. Kodak så på snapshotet som en mulighet for å dokumentere den bedagelige reisemåten som etter hvert ble tilgjengelig via utbyggingen av tog baner og utviklingen av sykkelen, og kort tid etter, bilen. Nancy Martha West så at Kodak etter hvert brukte den uavhengige, streifende figuren kalt «Kodak Girl» i mange av reklamene deres. West så på hvordan Kodak skapte en forbindelse mellom reise, ferie og fotografering fra den vestlige kulturen som førte til avgjørelsen av strukturen for arbeidsuken, helg, og lovlige satser for lønn. Slike endringer førte til en utvidelse av fritid for arbeiderklassen så vel som den privilegerte middelklassen, tillot bedre muligheter for reise som førte til voksende turisme. West så hvordan Kodak oppfordret kundene sine til å bevare deres fritid gjennom fotografiet. I en tidlig reklame med «Kodak girl» og hennes kamera, posisjonert mellom to tegninger, et med et dampende tog som kjører i et landlig motiv og en båt seilende ut mot kysten, i tillegg står det på illustrasjonen: «A vacation without a Kodak is a vacation wasted.» (Bull, 2010, s. 88).

Turistfotografering er i høyeste grad en konstruert kultur. Gjort ut fra studier om turisme på 1960- og 1970-tallet på et tidspunkt hvor turismen vokste fort fram i Vesten. Chalfen så hvordan turister ble henvist til spesielle steder for å ta fotografier som etterlignet motiv som i utgangspunktet ble brukt for å promotere reisemålet. Slike rekonstruerte hendelser ble

produsert kun for at turister skulle se og ta bilder av det, som for eksempel at huladansere på Hawaii i 1950-åra var sponset av Kodak. Turist-snapshots er fotografier ment for å bli vist frem til andre, vise at man faktisk var på en ferie og at det var en hyggelig opplevelse. Mellom 1950 og 1960 hendte det at slike fotografier ble offentliggjort (riktignok til et begrenset publikum) i hjemmet via slideshow hvor fargefotografiene ble prosjektert på en vegg eller på en skjerm. Denne epoken kan absolutt kalles for gullårene innenfor slideshow vist i hjemmet. Snapshotet ble en sosial begivenhet: når de ble sett på via slideshow ble bildene kommentert, og i sin fysiske form (i album eller som individuelle fotografier) ble sendt rundt, snakket om og skapte humoristiske øyeblikk. Dette er en aktivitet som fortsatt blir gjort og som har ekspandert etter at digitalfotografiet kom og man kunne se bildene på en håndholdt skjerm, så vel som på online sosiale medier. Publikummet for snapshots inkluderer ofte venner, men det kan virke som om familien dominerer både dem som blir avfotografert og dem som ser på bildene i etterkant. Etter fokuset på reise, vendte Kodak blikket innover rettet mot familien. Kodaks reklame mellom 1880 og 1930 henvendte seg systematisk til folket, ikke bare hvilke familiære hendelser som burde fotograferes, men var med på å forme ideen om hvordan den ideelle familien burde være. Fotografiet utviklet seg parallelt med utformingen av den moderne familien. Denne familien er viktig for å forme og opprettholde staten, selv om snapshotet kanskje virker å være fraværende innenfor politikk, er de idealiserende familiene man ser i snapshotet representanter for å opprettholde en fullkommenhet, et middel som kan holde en nedgang i et sosialt kaos. Snapshotet spiller derfor en rolle på å fremstille en ideologisk familie, som sjelden fremstår radikal. (Bull, 2010).

Kodaks reklamebilder som ble brukt i aviser, magasiner og promoterings-brosjyrer, var som regel lekne og forsterket hvor underholdende det var å fotografere, samtidig som man inkluderte nytten av produktet. Selv om snapshotene Kodak brukte i deres markedsføring var tydelige iscenesatte, hjalp denne indikeringen av at fotografiet skulle overbevise betrakteren med dets autentiske budskap, og skapte dermed en «ekte fantasi». Kodaks avfotograferte «familier» i deres reklamer i 1930 årene, var konstruerte slik at brukerne skulle gjengi motivene. Mange av bildene viste både hvordan man skulle ta et bilde og hvordan resultatet ville bli. Denne ideen førte til en enighet om når man skulle fotografere familien som hjalp mange å overkomme angsten de hadde for å bli avfotografert. Ettersom fotografering ble noe man gjorde i spesielle anledninger og ikke var en spesiell anledning i seg selv. De konstruerte positurene og seriøse uttrykkene på 1800-talls fotografier banet vei for en mer avslappet

holdning i bildene. Uttrykket «say prunes» (s. 90) ble opprinnelig bruk i den viktorianske tiden, når en lukket, smal munn ble sett på som en høflighet. Etter hvert ble uttrykket erstattet med «say cheese!» som resulterte i et åpent, smilende uttrykk og skapte det Kodak mente var et sprudlende livaktig snapshot. (Bull, 2010).

Det digitale snapshotet

Mange snapshotere har nå digitalisert seg og bruker digitale kameraer. Har konteksten rundt snapshotet forandret seg? Kunstfotografier blir ofte referert til som «performative», men snapshotet er uten tvil det mest konstruerte fotografiet. Snapshot har alltid vært en performativ gest man gjør foran kameraet. Med den raske Polaroid filmen ble de som skulle fotograferes mer bevisst på hvordan dem skulle opptre foran kameraet. Resultatet fikk man hurtig svar på, og var man ikke fornøyd ble et nytt bilde tatt. Digitalkameraet gjorde at man kunne slette bildene man ikke ville ha, og prøve på nytt helt til man ble fornøyd. Redigering av snapshotet kunne nå fortsette også etter at bildet var tatt, på både kameraet og datamaskin. Turistbilder kan til og med bli laget før man drar på ferie ved å bruke «Photoshop». Digitale bilder er ikke bare mer disponible, men er også åpen for å endres på. «Å gjøre resten» er like enkelt som «å trykke på knappen» (s. 96). Det er ikke bare digitalkameraet som tar disse bildene, også kameraet på mobiltelefonen blir hyppig brukt. Paralleller mellom den voksende tilgjengeligheten som kom med små kameraer på slutten av 1800-tallet, og den enda større innflytelsen av snapshotet i hverdagslivet via minimaliseringen og mobiliteten av enheter som er inkorporert i digitalt utstyr. Digital fotografering hadde allerede eksistert en stund i 1995, og ble godt brukt av både profesjonelle og amatører som et gammeldags mørkerom og et ferdig utskrift var fortsatt det endelige resultatet. Men rundt tusenårsskiftet kom snapshotet til å finne sin rolle som en vanlig fritidsaktivitet. Dette skjedde sammen med at man skaffet seg datamaskiner hjemme, og internett ble raskere som resulterte i en økende bruk av e-post, blogger og hjemmesider som en form for kommunikasjon. Da «Facebook» startet opp på begynnelsen av 2000-tallet økte det offentlige snapshotet raskere enn på noen andre tidspunkt i historien. Snapshots er viktig for «Facebook» med brukere som jevnlig laster opp bilder av seg selv, deres forhold og familier. Gjennom deling av fotografiet på internettet har millioner av snapshots blitt gjort offentlige, ikke som kunst men i dets rolle som et snapshot. Fra dette perspektivet kunne man nå observere snapshotet som «the loud majority». (Bull, 2010, s. 99).

Måten disse snapshotene er ordnet på og sett på må man ta i betraktning. Lagring av digitale bilder resulterer i en samling som kan sees, navigeres og oppsøkes. Selv om bildene er tilgjengelige for alle er meningen bak dem kun for dem som har tatt snapshotene. Derfor kan

man spørre seg om hvorvidt det er interessant for et publikum på flere millioner å ha tilgang til dem. Å navigere seg gjennom digitale snapshot er en mye mindre lineær aktivitet enn å bla gjennom et kronologisk album med viktorianske fotografier. Gjenbruken av snapshotet digitalt i flere online album, og variasjonen i kommentarene som er med på å mangfoldiggjøre synspunktene på dem og gir en endeløs kontekstualisering av snapshotene. Internettet har tatt strukturen av snapshotet et steg videre. Som for eksempel Kodaks oppfordring til å fotografere fritiden og ikke jobben, er tydelig å se på «Facebook». De fleste snapshotene som blir lastet opp passer inn i den tradisjonelle kategorien. Privat visning er uten tvil en viktig del av snapshotet. Med en gang et snapshot offentliggjøres kan meningen med bildet, som egentlig var tilegnet dets medvirkende, endres radikalt sett i en ny kontekst. Bilder fra sosiale nettsteder blir ofte brukt for å dekke en nyhetssak. Med dets forandring fra en nasjonal bruk til en videre spredning, har snapshotet beveget seg fra den stille majoriteten til den høylutte majoriteten innenfor fotografiet. Men i prosessen har meningen bak bildet endret seg. Snapshotet kan nå fungere som en frivillig overvåkning hvor det private fotografiet blir et offentlig dokument. (Bull, 2010).

Dokumentarfotografiet

William Henry Fox Talbot gjorde det kjent i 1844 hvor nyttig fotografiet kunne være som et dokument. I hans bok «The pencil of nature» samlet han bilder fra sitt eget «Articles of China», (ornamenter, vaser, boller ble stilt opp ved siden av hverandre på en hylle) med den baktanken om at fotografiet var et troverdig bevis over hans eiendeler, skulle de bli stjålet. Enkeltheten i Talbots bilde, hvert objekt ordnet og gjort i stand foran kameraet er et perfekt eksempel på et dokumentarisk fotografi. Gjennom fotografiets bruk i denne sammenhengen, virker fotografiet som et bevis på hva som er foran kameralinsen. Sentrale begrep som dukker opp er «objektivitet» og «subjektivitet». Med «fotografisk objektivitet», er det objektet foran kamera som i seg selv gjør fotografiet. «Fotografisk subjektivitet» menes med personen bak kamera, subjektet – og blir regnet for den som produserer fotografiet. (Bull, 2010).



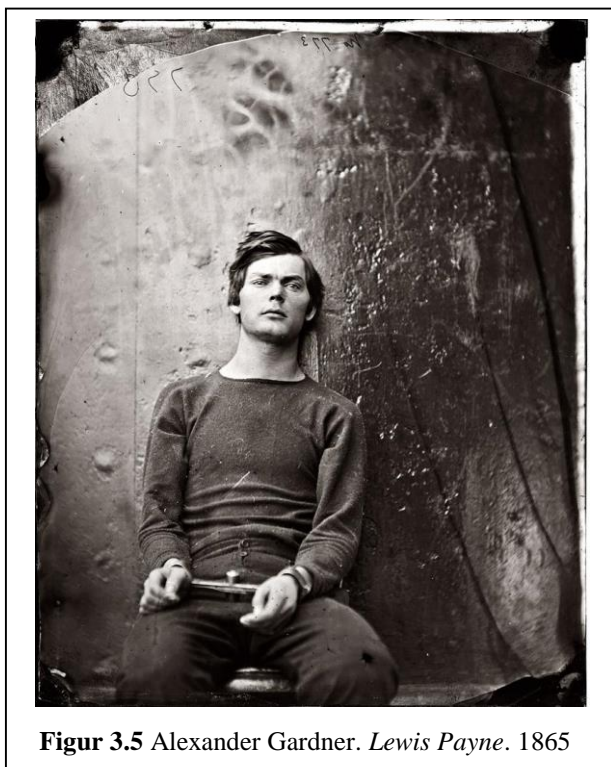
Figur 3.4

William Henry Fox Talbot. *Articles of China*. 1844

Fotografiet som bevis, portrett og overvåkning

Portrettfotografi har som regel blitt sett på som en måte å dokumentere mennesker utad, noen ganger har portrettfotografiet også vært en måte å fremstille subjektets indre personlighet på. Den økende muligheten for å få tatt et portrettbilde på midten av 1800-tallet ledet til det John Tagg kaller for «demokratisering» av bildet. Som profilbildene man kan se på Facebook, viser de fleste bildene tatt i studio på midten av 1800-tallet en variasjon innenfor stil, gjerne med likhet til oljemaleri med en asymmetrisk og forseggjort positur. Til og med arrestbilder som det av Lewis Payne fra 1865 kan for et samtidspublikum fremstå som et flatterende portrett. Men mot slutten av århundret ble en mer familiær og ensartet tilnærming dominerende for det fotograferte portrettet, liknende dem man har i passet: hode og skuldre sett forfra. Dette førte til en tidlig opplysning om en orden, riktig klassifisering, foreslått at ansiktets fremtreden og hodets struktur var tegn på personlighet og intelligens. Legaliseringen av systematikken for

portrettfotografier som bevis er stor. Innen 1890 var England et av de første landene som tok i bruk teknikken med positurer tatt rett forfra og fra siden, av kriminelle (en teknikk som fortsatt er aktuell). Denne typen for fotografisk bevis utvikler seg og beveger seg langt utover dets lovlige institusjoner, og har blitt en dominant metafor for indentifisering. Tagg har sett at det ikke bare er lovlige institusjoner som benytter seg av slike portrettfotografier, men også institusjoner innenfor medisin og utdanning som bruker bildene på en svært liknende måte. Dr. Hugh Diammonds bilder fra 1850-tallet av innsatte ved «Surrey County Asylum», bilder av barn gitt til «Dr. Barnardo`s Home for Destitute Lads`» fra 1870 og fremover, anonyme bilder av fanger fra «Wandsworth Prison Records» fra samme tid. Alle disse institusjonelle og arkiverte dokumentene som ble en brikke i det voksende, ordnede samfunnet på 1800-tallet, hadde en liknende sammenheng med de informerende bildene tatt av objekter (isolerte, trang plass, jevnt lys og klar fokus). (Bull, 2010).



Figur 3.5 Alexander Gardner. *Lewis Payne*. 1865

Den tydeligste observasjonen er lukkede kretser innenfor tv-kameraer som er å finne i flere byer. («Closed Circuit Television Cameras, «CCTV»). I 2002 estimerte man at det fantes et slikt kamera for hver 14. innbygger i London. Stillbilder fra slike kameraer blir ofte gjenbrukt som bevismateriale i aviser når kriminelle handlinger rapporteres. Dette skaper en frustrasjon blant annet fordi opptakene ikke er med på å forhindre kriminaliteten, men blir tatt opp på kamera og viktige detaljer utelukkes. Utseende til «CCTV» stillbilder med dårlig oppløsning

og fugleperspektiv gir bare en antakelse av en antakelig hendelse. Fugleperspektivet har vært en del av fotografisk bevis siden Felix Nadar tok bilder av Paris fra en luftballong på 1850-tallet. I det 21-århundre har «Google Earth» en annen variant av det «demokratiske» motivet, ikke for at alle skal få et portrett å se på, men for at alle skal kunne observere verden i fine detaljer via et lappetepe av satellittbilder. Detaljer på gateplan kan sees med «Street view» applikasjonen. Bortsett fra at hele verden kan sees på denne måten, har myndighetene holdt noen arealer uklare for allmenheten. Denne presise kartleggingen av verden minner om fotografiets opplysningstid. (Bull, 2010).

Dokumentariske fotografier og fotojournalisme

Selv «dokumentar» skal ha vært i bruk før 1920-årene var begrepet likevel ikke mye omtalt før fotografer som Jacob Riis og Lewis Hine gjorde «dokumentarfotografiet» til en kjent uttrykksform. Riis, kjent for sine fotografier med blitz, og Hine en sosialist som tok frem kameraet for å avbilde barn og arbeidende innvandrere. Bøkene de publiserte var et forsøk på en sosial reform, og førte til forbedringer av situasjonene de hadde dokumentert. Det var gjennom dokumentering av samfunnet som førte til at begrepet «dokumentar» oppstod. Beskrivelsen var ment å bruke som en felles betegnelse for fotografiet opp mot 1900-tallet. Eugène Atget jobbet metodisk med fotografiet, og fotograferte Paris i en periode på 30 år frem til hans død i 1927. Han selv beskrev arbeidet sitt som «enkle dokumenter», og dannet et syn på at fotografiet kunne være «objektivt». Det var etter at noen fotografiske utøvere var heldige med å etablere fotografiet som en kunstform, at det ble et behov for å se på hvilke fotografier som var av «objektiv» virkelighet (dokumentar) og hvilke som var et kreativt resultat av en kunstners «subjektive» følsomhet. (Bull, 2010).

Det som man uten tvil kan se på som dokumentarisk fotografi, ifølge Bull, ble gjort i USA på 1930-tallet under det økonomiske kraket. Fotografer som Walker Evans og Dorothea Lange fikk i oppdrag av det statlige styrte «Farm Security Administration» («FSA») om å dokumentere den vanskelige situasjonen til sultende familier, hvor flere hadde forlatt gårdene sine på utkikk etter arbeid. Bildene ble ikke bare å representere FSA, men ble en del av den generelle oppfatningen av dokumentarfotografiet. (På den tiden var det ikke relevant hvem fotografen var, noe som ville hemmet idéen om «objektivitet», det er kun senere at fotografens subjektive ståsted ble sett på som betydelig.). Flere av «FSA» - fotografiene ble publisert i aviser og magasiner for å øke bevisstheten om hva som foregikk. Fra den første reproduksjonen av i 1880 til eksplosjonen av fotografier i magasiner fra 1920 til 1960-årrn var fotografiene sidestilt med tekst og inngikk som en del av en montasje, for å fortelle

«objektive» historier om ting «slik de er». Utgangspunktet var at aviser og magasiner skulle gi oppdrag til fotografer, og det er viktig å tenke på påvirkningen av redaksjonens kontroll over fotografenes oppdragsarbeid og den vide ideologiske konteksten som magasinene ble laget i. Men uenigheter mellom redaksjonelle rettigheter og bruken av fotografiene førte til at mange fotografer sa fra seg jobben som ansatt og ble selvstendige fotografer i stedet. (Bull, 2010).

På midten av 1900-tallet, reiste selvstendige fotografer som Henri Cartier-Bresson og Robert Capa verden rundt og kom tett på hendelser ved å bruke et mindre og raskere kamera, som «Leica». Capas bilder fra D-dagen viser hvor nært han kommer på volden, spesielt bildet av den fallende soldaten («Córdoba front», se s. 44) som visstnok skal bli drept i det øyeblikket Capa tok bildet. Cartier-Bresson definerte gatefotografiet og innførte uttrykket «the decisive moment», hvor en hendelse, bevegelse eller et uttrykk komponeres i et fotografi. Cartier-Bressons tilnærming, lik andre gate-fotografer fra midten av 1900-tallet, ble også inspirert av idéen fra surrealismen om det «tilfeldige møtet» på gaten. Noen ganger er disse «tilfeldige møtene» viser seg å ikke være tilfeldige i det hele tatt. Fotografier av for eksempel Robert Doisneau har blitt avslørt av å være iscenesatte med fiktive elementer. Mange av de såkalte «objektive» motivene tatt med en dokumentarisk tale, er faktisk ganske så konstruerte. Slik konstruert fotojournalisme nådde nok sitt høydepunkt mot 2000-tallet med en ny gruppe selvstendige reportasjefotografer som jobbet kun med virtuelle virkeligheter. (Bull, 2010).

I fotoboken og på galleriveggen

Mens fotografier av «FSA» fremstod objektive og sponset av staten, vokste det fra 1930-tallet og fremover en idé om individets overbevisning gjennom et subjektivt uttrykk i fotografiet, kombinert med observasjonen av virkeligheten som utviklet seg i Europeisk dokumentarfotografi. Illustrerende for denne friheten fra redaksjonell kontroll og økningen av fokuset på tilsynelatende subjektive, personlige synspunkt på forskjellige hendelser dannet blant annet Capa og Cartier-Bresson fotobyrået «Magnum» i 1947, et samarbeidende hvor alle medlemmene hadde kontroll over hvordan fotografiene deres skulle brukes. Individuelle synspunkt i dokumentarfotografiet antydte et potensielt problem, etter en kreativ behandling av virkeligheten, hva er egentlig igjen av virkeligheten da, spør Brian Winston.

Dokumentarfotografiet kombinerer konstruksjon med et innhold og dermed posisjonerer dokumentarfotografiet som subjektive fakta. Fotografene utviklet etter hvert erkjennelsen og utforsket idéen om å presentere subjektive fakta gjennom bildene deres. Og fotoboken spilte en sentral rolle i meningene deres. Robert Frank reiste Amerika rundt på 1950-tallet og tok bilder til boken hans «The Americans» for å dokumentere landet fra sin egen synsvinkel. Med

hans subtile og rytmiske organisering av bildene og motiver med gjentakende innhold, var Franks bok et kynisk og feirende «dikt» av fotografier. Fotografiene hadde stor innflytelse på kommende generasjon av fotografer som formidlet deres subjektive synspunkter i prosjekter om spesifikke tema. (Bull, 2010).

På 1970- og 1980-tallet ble farger etter hvert innført i dokumentarfotografiet. Svart/hvitt bilder var ofte forbundet med «seriøs» fotografi, som igjen ble assosiert med fotojournalisme, og begynte å bli nostalgiske i en kultur med et fargerikt forbruk. En britisk bølge med personlige dokumentarfotografer i farger, skildret sine synspunkter på aktuelle temaer gjennom monografier. Martin Parr som gjorde mye av sitt virke på denne tiden, var i full stand til å erkjenne at hans morsomme, lette fotografier fra hverdagslivet utformet med en stil som ble kjent som «snapshot-estetikken» («snapshot aesthetic», s. 112) ble tatt med en full bevissthet om at fotografiet var et naturlig, forutinntatt medium. I det siste tiåret på 1900-tallet har fotografer som for eksempel amerikanske Nan Goldin produsert dagbøker i en løs dokumentarisk form. Goldin har dokumentert sitt eget liv, venner og elskere i intime, eksplisitte og noen ganger smertefullt detaljert (Bull, 2010):



Figur 3.6 Nan Goldin. *Trixie on the cot*. 1979

© The Solomon R. Guggenheim Foundation / Art Resource, NY

Den britiske fotografen Richard Billingham's bilder av familien ble tatt som et utgangspunkt for malerier. Fotografiene ble etter hvert utgitt som en egen fotobok i 1990-årene, og har blitt utstilt på gallerier siden. Visning av slike fotografier på galleri viser et kontekstskifte innenfor dokumentarfotografiet som skjedde på slutten av 1900-tallet og starten av 2000-tallet.

Dokumentarfotografiet forlot aviser og magasiner for å finne en tilhørighet, ikke bare som en fotobok, men også på gallerier (Bull, 2010):



Figur 3.7 Eget foto. Anders Petersens fotografier i Risør Kunstpark. 2011

Utstillingen «The family of man» (1955) på «Museum of Modern Art» («MoMA») New York, viser en overgang hvor den typen dokumentarfotografier man vanligvis så i aviser og magasiner ble flyttet inn på galleriene for utstilling. Som mange fotografiutstillinger kuratert av Edward Steichen tid på «MoMA», viste også utstillingen kjennetegnene man ofte så i dokumentarfotografiet: ulik størrelse (noen veldig store) ble hengt fra taket og på frittstående vegger og arrangert på den måten at besøkende beveget seg gjennom utstillingen som om man befant seg i sidene på et magasin. Steichens rolle som kurator kan sammenlignes med rollen som en redaktør. Konseptet til «The family of man» var å presentere et «menneskelig» syn på verden og dokumentarfotografier fra hele verden ble satt sammen for å formidle at alle mennesker i utgangspunktet er like. Både utstillingen og boken som ble laget til ble svært populær, men også kritisert. Roland Barthes mente for eksempel at presentasjonen av

menneskers liv som «en stor familie» ignorerte historiske, kulturelle og økonomiske ulikheter som skiller verdens mennesker fra hverandre. Andre forfattere så på utstillingen som en oppnåelse i seg selv, da det var bilder fra kommunist Russland og samtidens kultur med svarte amerikanere, samtidig som det var opptøyer rundt den kalde krigen og rase-segregering i Amerika på 1950-tallet. (Bull, 2010).

Selv før fotografiene til Walker Evans ble brukt i «The family of man» ble dem tatt ut av sin opprinnelige kontekst for «FSA» og utstilt i 1938 som bevis på hans praktiske ferdigheter, i det som var «MoMAs» første separate utstilling av fotografier. Evans distanserte seg etter hvert fra «dokumentene» som han mente var den slags bilder politiet fotograferte, og hevdet at han i stedet jobbet med en «dokumentarisk stil»: et uttrykk tolkende som en mer subjektiv, individuell og kunstnerisk tilnærming til dokumentarfotografiet. Dette er et eksempel som viser hvordan tolkning av fotografier endrer seg ut fra diskursive kontekster, i dette tilfellet ble bildene å presentere subjektive uttrykk enn objektive dokumentasjoner. (Bull, 2010).

Innen 1970-åra var bilder Ian Walker refererte til som «hederlige» dokumentasjoner vanlig å se på galleriene: fotografier med motiv som viser utøvernes medfølelse for det fotograferte subjektet samtidig som dem fikk vise fram sine fotografiske egenskaper. Noen så på dette som et slags «offerfotografi». Subjektene var ikke bare et offer for sin situasjon men også for kameraet i seg selv, som representerte dem gjennom estetiske behagelige dokumentasjoner, samtidig som dem viste en generell tilstand av menneskeheten som ikke kunne forandres. Susan Sontag snakker om et slags maktforhold mellom den som fotograferer og den som blir fotografert, med makten hos fotografen og den fotograferte som et «offer», noe Sontag mente kunne forsterke det voldelige språket fotografiet førte med seg (lade, sikte, skyte). Walker antydte at innen 1980-åra hadde dokumentarfotografiet blitt problematisert nesten på grensen til lammelse. En tydelig respons til fotosjangerens oppstart, så man at på slutten av 1900-tallet og tidlig 2000-tallet to forskjellige tendenser blåste liv i dokumentarfotografiet som kunst: Motiver som viste ulike nivåer av oppbygging, og i den andre enden, motiver som returnerte til den tidlige dokumentariske stilen som bevis (Talbots «Articles of China», se s. 30) og strippet dokumentarfotografiet ned til dets opprinnelige funksjon av å beskrive «det virkelige», fra et rett på og ofte distanserte ståsted. (Bull, 2010).

Amatørdokumentasjoner

Angrepet mot London den 7. juli 2005 ble ikke bare dokumentert av profesjonelle fotografer, også ofre for handlingen tok bilder med mobiltelefonene sine. Som nevnt tidligere i kapittelet om dokumentarfotografi, kan uttrykket å vise ting «slik de er» være beskrivende her. En av ofrene i London var Alexander Chadwick, som tok flere bilder mens han og hundrevis av andre beveget seg gjennom en tunnel etter å ha evakuert fra et tog. Chadwick sendte et bilde til «BBCs» nettside som viser en gruppe mennesker bevege seg mot lyset i enden av tunnelen. De første bildene fra angrepet kom på internett og fremprovoserte raskt kommentarer, som indikerer umiddelbarheten av digitale dokumenters spredning, ikke bare hvilke synspunkt man har på hendelser, men også innflytelsen av dem som ser bildene. Innen kun et par timer hadde Chadwicks foto kommet på «Flickr» og publisert på «BBCs» hjemmeside. Han ble kontaktet av avisen «The New York Times» gjennom «Flickr» som brukte bildet på forsiden dagen etter angrepet. Dette er et eksempel på «innbygger journalistikk», hvor nyhetssaker blir dekket av publikum så vel som profesjonelle journalister. Innbygger journalistikk (og innbygger fotojournalistikk) gjør amatører til produsenter og ikke bare forbrukere. Innbygger fotojournalisme kan sees på som et subjektivt perspektiv av dem som er involvert, enn å kalle det et perspektivet sett fra en løsrevet observatør. Chadwicks bilde kan oppfattes som utroverdig, men på grunn av dets dårlige oppløsning, formidler fotografiet også en autentisitet. Det er selvfølgelig ingen grunn til at et fotografi med dårlig kvalitet formidler sannheten bedre enn et teknisk godt bilde. Denne tanken er nok bare midlertidig, ettersom utviklingen av kameraer på mobiler blir bedre og bildene kan være vanskelig å skille fra dem tatt med et speilreflekskamera. Sontag mener at det uansett ikke bare gjelder tekniske kvaliteter, men også mangelen på «god» estetikk som fører til at slike bilder ofte kan bli sett på som bedre enn profesjonelle. Den dårlige tillitten til bilder i massemedia som fremstår iscenesatte gjør at amatørfotografi kan fremstå mer troverdig. Mangelen på oppbyggingen av slike bilder antyder at bildene er «for dårlige til å være falske.» (Bull, 2010).

En kombinasjon av fotojournalisme gjort av innbyggere og fotografier tatt av profesjonelle fotografer er viktig i samtidens dokumentarfotografi. Massemedia har en tendens til å plassere dokumentarfotografier inn i forhåndsbestemte historier om angrep, ofre, fiender og hevnaksjoner. Meningen med hvert bilde er å rette det mot en hvilken som helst historie det kan være i samsvar med. Produksjonen og distribuering av bilder tatt av amatører som holder seg unna massemedia kan være en måte å komme bort fra slike handlinger. I 2002 kom boken, nettsiden og den turnerende utstillingen «Here is New York: A democracy of

photographs» med bilder tatt av både amatører og profesjonelle av terroraksjonen i New York 11. september 2001 og viste et mangfold av synspunkter fra både under og etter hendelsen. Det kan være viktig å huske på at alle synspunktene fra «Here is New York» er sett fra et vestlig perspektiv. Tittelen forsterker idéen om fotografier som dokumentasjon av ting «slik de er», mens undertittelen ikke bare antyder skillet mellom amatør og profesjonell fotografi, men også den demokratiserende «myten» - som Roland Barthes ville ha sagt. (Bull, 2010).

Fotografiet som en dokumentasjon forblir sentralt i 21. århundrets kultur. Mens meningen i slike fotografier varierer i forhold til institusjonell kontekst og hvordan innholdet blir oppfattet står som en viktig faktor gjennom hele veien. Debatten mellom potensielle ulikheter mellom objektive og subjektive tilnærminger er pågående. Dem som kommenterer dokumentarfotografiet ser på det som i en konstant bevegelse ettersom estetikken forandres når det flyttes fra aviser og magasiner til boken, galleriet og internett. Disse forandringene har aldri varslet om dokumentarfotografiets død, men er i stedet symptomer på dets konstante og nødvendige gjenfødelse. (Bull, 2010).

3.1 Observasjon på tilfeldig estetikk i fotografiet

Anders Petersen

Anders Petersen (1944) fra Stockholm startet sin fotografiske karriere i 1967 i Hamburg. Han begynte å fotografere i baren Café Lehmitz i en periode på nesten tre år. I 1970 holdt han sin første separate utstilling i et lokale rett over baren, 350 bilder spikret fast i veggen og i 1978 ble boken med fotografiene utgitt i Tyskland under samme navn. I 1973 publiserte Petersen sin første bok, «Gröna Lund» som viser bilder av mennesker i en fornøylespark i Stockholm. I 1984 kom den første boken i det som skulle bli en trilogi: Fotografiene var fra lukkede institusjoner, og bøkene omhandlet etter hvert bilder fra fengsel, pleiehjem og mentalsykehus. Etter å ha fotografert på mentalsykehuset i tre år, beveget Petersen seg mot en mer friere tilnærming til fotografiet som kan minne om en dagbok. (Anders Petersen, udatert)

Året er 1967. Petersen er 23 år gammel idet han besøker Café Lehmitz for første gang. Han bestiller en øl og legger kameraet på bordet foran seg. Etter hvert går Petersen på toalettet, og når han kommer tilbake ser han at gjestene tar bilder med kameraet hans. De sender det rundt, og «klikk!». (Anderson, 2004, s. 5):



Figur 3.8

Anders Petersen. *Café Lehmitz*. 1978

Gjengitt ved tillatelse av Anders Petersen

Anders Petersen om Anders Petersen

«Det som er så fint med et kamera, er at man kan se på resultatet og se hva man har fått være med på.» sier Anders Petersen i et tv-innslag. Han forteller om et fotografi hvor vi ser to mennesker som er i ferd med å gi hverandre en klem: «Dette er romantikk!» utbryter han, og mener vi må være flinkere på å spre romantikken. På et annet fotografi sier han, samtidig som han gestikulerer, at «formene funker» uten å si oss noe mer om hvorfor, ikke noe mer enn at «ja, sånn er det bare.». Petersen vil ikke påstå noe, men det han ønsker å få fram er hans egne følelser. Han har unngått å fotografere det han ser, men heller fotografere det han føler. Det som inspirerte Petersen til å begynne å fotografere var et bilde han så i en avis av en kirkegård i Paris. I bildet så han fotspor mellom gravstøttene. Fotografen som tok bildet hadde avslørt at de døde gikk igjen og hilste på hverandre om natten, mente Petersen. Man omformer den assosiasjonen og litterære måten å se bilder på, sier Petersen videre. Fotografi handler mye om å overraske. Overraske på et troverdig vis. Det er ikke for lite å si på idéen om sannheten, eller idéen om virkeligheten. Det er aldri for lite som burde ha vært gjort. Virkeligheten skaper man selv, den har man i hodet og i hjertet, absolutte virkeligheten er det man har i hodet og hjertet, ingen andre plasser. Hele tiden kan man finne feil, og det er greit, mener Petersen. Jo mer feil, desto bedre. Men en ting det ikke bør være feil med er visjonen og intensjonen. Man må ikke svikte følelsene i det øyeblikket man tar et bilde, om man gjør det er løpet kjørt. Teknikk løser ikke alt, det skal man ikke tro. Man trenger ikke et dyrt kamera med et dyrt objektiv. Det burde holde med et enkelt, lite kamera (Svensk tv 1, udatert).

Petersen sier han spiser frokost med kameraet, middag, tar en øl med det, elsker med det, «og så videre». Ikke skill mellom det å bruke kameraet og å leve med det. På et spørsmål om han alltid fotograferer mennesker utenfor samfunnet, svarer Petersen på at han fotograferer dem som har gitt han mest, og hvem han har fått nærme seg som person og identifisert seg med. Hovedsaken er idéen om møtet som har fått et liv mellom han og den han fotograferer.

Petersen søker etter et nærvær i sin egen kreativitet og hans måte å forholde seg til bilder på. Fotograferingen handler om å gi næring til seg selv og om han kan få betrakteren til å kjenne igjen seg selv, fremfor å forholde seg til den avfotograferte som en man ikke har noe med å gjøre, men at følelsen heller kan få fram en medfølelse med den i fotografiet, da føles det bra. Petersen innrømmer at han utnytter menneskers lidelse for å få til gode fotografier, han utnytter dem for å få fram en bestemt følelse. Han beskriver seg selv som en tyv når han kommer til folk og fotograferer dem, for så å ta med seg deres uttrykk videre, men med en slags form for overensstemmelse i bagasjen. Han tar motivet med seg når han forlater dem, og

så er det opp til han selv hvordan han velger å håndtere dette ansvaret, fortroligheten og gjensidige respekten. Han tar bildene med seg og fremkaller det, og etter hvert som fotografiene trer frem i fremkallingsprosessen tenker han, «hva skal jeg gjøre med dette?» Hva skal jeg gjøre med denne følelsen, akkurat *denne* følelsen?» Petersen ser det slik at han benytter seg av mennesker på samme vis som de benytter seg av han, at han blir benyttet som en bekreftelse, og han bruker dem som en bekreftelse. Hva som oppstår i dette møtet er en gjensidighet. Den absolutte beste følelsen som kan komme ut fra et slikt møte er når man forlater det med tanken om at dette var bra. «Nå har jeg lært meg noe». Og så ønsker han at den han har fotografert skal føle det samme, føle seg stimulert, at Petersen har satt denne personen i en situasjon som har gjort at han kjenner på livet. Det er dette Petersen ønsker å oppnå med sine møter, det er dette han streber for. Han ønsker ikke å forsvinne uten å ha etterlatt seg noe hos den avfotograferte, med et uttrykk og med et møte i bagasjen. (Svensk tv 1, udatert).



Figur 3.9 Anders Peterssen. *Prison*. 1984

Gjengitt ved tillatelse av Anders Petersen

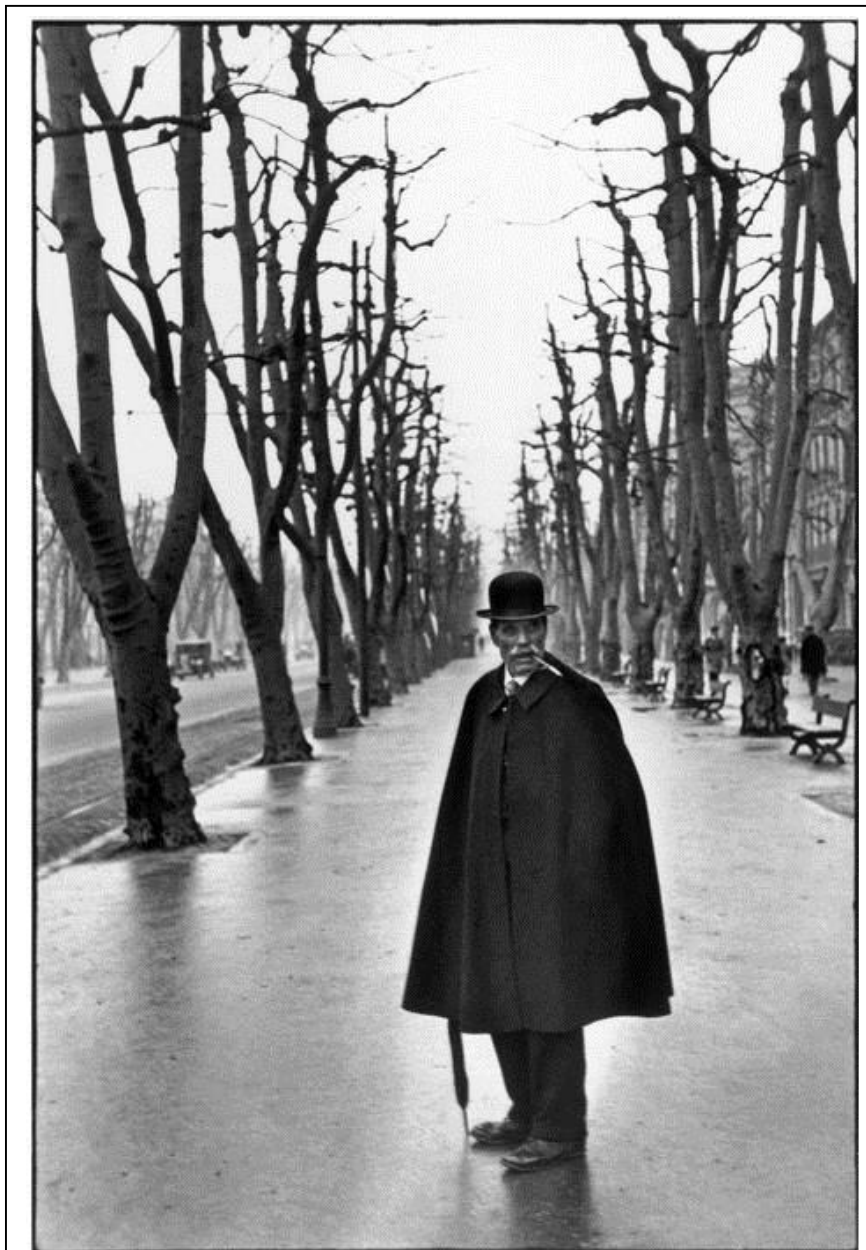
Henri Cartier-Bresson, «det avgjørende øyeblikket»

Den franske fotografen, Henri Cartier-Bresson (1908-2004) er kjent for sitt uttrykk: «The decisive moment» («det avgjørende øyeblikket»). «Det finnes et øyeblikk hvor fotografen kommer inn på motivets innerste og dypeste hensikt. Ingen bildebeskjæring eller mørkeroms arbeid fikk dempe dette visuelle øyeblikket.» (Bergstrøm, 2001, s. 17). Boken «The decisive moment» kom ut i 1952. Bresson forklarte sin tilnærming til fotografiet med at kameraet er som en skissebok, et redskap for intuisjon og spontanitet. Dyktig på det intuitive, som visuelt spør og avgjør samtidig, og med meningenes berikelse ankommer uttrykkelsens renhet. (Magnum Photos, 2012).

Cartier-Bressons karriere som fotograf begynte i 1931. Etter å ha deltatt i en etnografisk reise til Mexico begynte han å jobbe som freelance-fotograf. For Cartier-Bresson er det ikke bare et hvilket som helst øyeblikk, det er den avgjørende bevegelsen som uttrykker essensen av en situasjon. (Museum Ludvig Cologne, «MLC», 2012).

Men det som kan sies å være et av Cartier-Bressons mest kjente fotografi, og som også virkelig fanger essensen av «the decisive moment», er av mannen som løper over dammen bak togstasjonen i Paris (se s. 50). Han beskriver fremgangsmåten for å fange det avgjørende øyeblikket er at man venter og venter, til man endelig trykker på avløseren og man sitter igjen med følelsen av at man har fått til noe riktig bra. Etter å ha fremkalt bildet og analyserer det, ser han geometriske mønstre og former oppstå i bildet som ikke hadde vært der om man tok bildet akkurat *på* «det avgjørende øyeblikket», fotografiet hadde da blitt formløst og livløst. For Cartier-Bresson er fotografiet en direkte reaksjon på brøkdelen av et sekund, det skjer en organisering av former som gir hendelsen det riktige uttrykket. Fotografiet registrerer en form for rytme i den virkelige verden. I enhver bevegelse finnes det et øyeblikk hvor hvert element i den bevegelsen skaper en balanse, fotografiet må gripe dette øyeblikket og gjøre bevegelsen urørlig. (Gelder & Westgeest, 2011).

“Actually, I am not at all interested in the photograph itself. The only thing I want is to capture a fraction of a second of reality.” (MLC, 2012, s. 100). Cartier-Bresson understrekte ofte at man ikke kunne lære seg å fotografere. Selv var han kjent for å ha et talent for persepsjon og en evn til å reagere raskt. Han hadde også ofte flaks ved å befinne seg på de rette plassene til den rette tiden, og når situasjoner som interesserte han, inntraff, hindret han at det ene øyeblikket forsvant i glemselen ved å trykke på avløseren. (MLC, 2012).



Figur 3.10 Henri Cartier-Bresson. *The Allée du Prado*. 1932

«I was walking behind this man when all of a sudden he turned around»
(Magnum Photos, udatert).

© 2014 Magnum Photos - All rights reserved



Figur 3.11 Henri Cartier-Bresson. *The Var department*. 1932

© 2014 Magnum Photos - All rights reserved

Susan Sontag, fotografiet– «et heldig utfall»

«Men på tross av sin motvilje mot å innrømme det, har de fleste fotografer alltid–og med god grunn–hatt en bortimot overtroisk tillit til det heldige øyeblikk.» (Sontag, 1973, s. 151).

Den amerikanske forfatteren og kritikeren Susan Sontag (1933-2004) skriver om fotografiets historie og hvordan fotografiet ble sett på som lavkultur i forhold til det etablerte høykulturelle oljemaleriet, hvor hvert objekt var en unik, håndlaget original. Det kan virke som om fotografiet ikke er et resultat av erfaring, men heller et «heldig» utfall av et løst samarbeid mellom fotograf og motiv. (Sontag, 1973).

Fotoapparatet er en utrettelig maskin, som selv når den svikter kan gi interessante motiver. Som med alle andre kunstformer kan man også innenfor fotografiets verden skille mellom de som er teknisk begavet, og dem som ender opp med et «heldig utfall». Som eksempler nevner Sontag fotografen Edvard Weston, med bildet «Torso of Neil» (1925) som er av en av hans sønner. Dette bildet, mener Sontag, ble sett på som vakkert fordi det var utført med en teknisk begavelse og god smak. Eller Westons fotografi av et kålhode, «Cabbage leaf» (1931) som ligner et sammentrukket tøyestykke. Formene er tiltalende og ligner riktignok på et kålhode, men vi trenger en tittel for å definere det, dersom det var et tøyestykke hadde ikke fotografiet vært like tiltrekkende, mener Sontag. Denne skjønnheten kjenner vi fra den klassiske kunsten, stilens formelle egenskaper som er et sentralt emne i maleriet, men blir annenrangs i fotografiet. Motparten til Weston, Jacob Riis' fotografier kan sees på som vakre fordi motivene gir et sterkt inntrykk, og virker riktig fremstilt på tross av deres «ukorrekte» oppstillingen som følge av manglende kontroll på lys- og skyggevalører. Denne formen for skjønnhet er et resultat av amatørmessig slurv, skriver Sontag- dette gjør at fotografiet blir bedømt ut fra doble estetiske standarder: maleriet var med å forme hvordan man bedømte fotografiet. Normer som forutsa at det var en bestemt formmessig oppbygging, og ting som var uvesentlig å ha med, fjernet man fra maleriet. Derfor mente man fram mot 1970-tallet at de få fotografene som gjennom refleksjon og anstrengelse behersket kameraets mekaniske vesen levde opp til kunstens standarder. I dag (1973) er det blitt åpenbart at det ikke ligger en slik konflikt iboende fotografiet mellom den mekaniske eller naive bruken av kameraet. (Sontag, 1973).

Det finnes ikke noe form for fotografi der en formell skjønnhet ikke kan være tilstede. Et fordringsløst, funksjonelt øyeblikksbilde, kan være like visuelt interessant, like vakkert som det mest applauderte fotografiet innenfor kategorien «høykunst». Men selv når ærgjerrige

fotografer setter tenkingen til side ønsker de oftest å slå fast at dette aksepterende blikket også må være strengt. Ansel Adams sier at et fotografi ikke er en tilfeldighet, men et begrep. Man tar mange negativer i håp om at ett av dem vil bli vellykket. Det er skjebnesvangert om man vil oppnå et godt resultat. Det hevdes at man for å få et godt fotografi, må ha sett det på forhånd, De som rettferdiggjør fotografiet har stort sett på forhånd utelukket muligheten for at metoden for å ta mange tilfeldige bilder kan gi et fullt ut tilfredsstillende resultat, spesielt når det anvendes av en erfaren fotograf. (Sontag, 1973).

3.2 Perspektiver på det iscenesatte fotografiet

I motsatt retning av øyeblikksfotografiet finner vi det iscenesatte. Her er fotografen regissøren og bestemmer selv hva som skal fotograferes for å få de resultatene han eller hun ønsker. Den regisserte tilnærmingen vektlegger fotografiets oppdiktete natur. På denne måten har fotografiet opp igjennom historien prøvd å gå forbi den begrensede oppfatningen om at fotografiet er en passiv opptaker av en objektiv virkelighet, og forsøker å gi operatørens fantasi frihet. Estetikken av det umiddelbare øyeblikksfotografiet og estetikken i det iscenesatte fotografiet kan bli sett på som motsetninger. Den tilfeldige øyeblikks-estetikken er kanskje kjent for mange som uklarhet i fotografiet, «uheldig» beskjæring og tiltet horisontlinje. Det iscenesatte, planlagte fotografiet kan bære preg av et umiddelbart fotografi. Men fotografier som uten tvil er tatt med hensikt og er av et oppstilt motiv, kan kjennes igjen ved at de er tekniske gjennomførte: skarphet, balanse i komposisjonen og bevisst bruk av lys og skygge. (Mora, 1998).

I dette kapitlet blir perspektiver på det iscenesatte fotografiet undersøkt. Kan et iscenesatt fotografi ha estetikken til et øyeblikksfotografi? Det presise og detaljerte nærbildet av Edvard Westons kålhode formidler estetikken av en iscenesettelse, ifølge kjennetegnene til Gilles Mora. Kan et øyeblikk tilknyttes et slikt, planlagt motiv? Robert Capas fotografi av en fallende soldat er tatt i det øyeblikket en soldat blir skutt og er på vei til å falle og bærer estetikken til et tilfeldig fotografi, men skal visstnok være planlagt. Estetikken i deres billedlige språk kan bli sett på som «motsetninger» ifølge Mora, allikevel er begge fotografiene planlagte.

Edvard Westons kålhode



Figur 3.12 Edvard Weston. *Cabbage leaf*. 1931
 © 1981 Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents

Fotografiene til Weston blir sett på som vakre fordi dem er utført med teknisk begavelse og god smak, skriver Sontag.

Den amerikanske fotografen Edward Weston (1886-1958) begynte sin fotografiske karriere i 1902 da han fikk et kamera av faren sin og straks ble interessert i å utforske mulighetene mediet hadde å by på. Mellom 1921 og 1922 var et vendepunkt i Westons fotografiske karriere da han gikk fra å fotografere portretter med en myk, nærmest malerisk tilnærming til sine modeller, mot å eksperimentere mer med kameraet, søke etter abstrakte motiver, uvanlige blikkretninger og ble bevisst på lyssettingen. Fra og med da, produserte Weston kun presise, detaljerte og ekstremt skarpe fotografier. Weston spesialiserte seg ikke bare innenfor portrett, men også stilleben, og fra 1924 til 1925 dedikerte han arbeidet sitt til nærbilder. Disse fotografiene viser fotografens ekstreme sans for overflater som han avbildet med en utsøkt nyansering av gråtoner. «Presentation instead of interpretation», var et av Westons mange prinsipper. For ham gjaldt det å presentere «things per se» (slik gjenstander fremstår) for å vise deres essens. (MLC, 2012, s. 734). Om hans fotografi av kålhodet skrev han i 1933 at han gjennom kålhodet opplevde essensen av livets kraft, og med hans representasjon kunne han

kommunisere hvorfor formen til kálhodet bar nettopp den formen og ingen andre, og hvordan det forholdt seg til alle andre former. (MLC, 2012).

Helt siden fotografiet ble oppfunnet for mer enn 150 år siden, har det vært fotografer som iscenesatte deres fotografier. Innen de tok bildet har de hatt en presis idé om hvordan det skulle se ut, iscenesettelsene har satt grunnlaget for deres fotografi. Det iscenesatte passet ikke for fotografiet som et medium og kunstnerisk uttrykksmiddel, mente mange. I de første tiårene etter fotografiets oppfinnelse var det noe, posert, stivt og unaturlig over alle fotografier. Teknikken krevde en lang eksponeringstid og motivet måtte være helt stillestående. Men da teknikken etter hvert tillot en raskere eksponeringstid begynte man å oppdage at fotografiet var et bevis på noe som hadde foregått i virkeligheten, for eksempel kunne man se på en bildeserie av en hest i galopp at den på ett tidspunkt hadde alle beina svevende over bakken. Plutselig gjaldt det for fotografen å fange slike bevis, og de skulle helst være skarpe og tydelige, for det var nettopp det fotografiet kunne. Mange har det siste århundret ment at fotografiet skal konsentrere seg om å fange interessante motiver ute i virkeligheten, å skape oppstilte situasjoner i studioet var å etterligne virkeligheten. (Sandbye, 1992). Forfatter Charlotte Cotton ser på det iscenesatte fotografiet og hvordan fotografen har tenkt ut en strategi, en «performance» eller en hendelse, spesielt tenkt for å fotograferes. Kapitlet er plassert først i boken for å utfordre den tradisjonelle oppfattelsen av den stereotypiske fotografen som en ensom vandrer i hverdagslivet, på jakt etter at det perfekte bildet skal oppstå foran katedralens. Den tradisjonelle oppfattelsen av hvordan en fotograf skaper sitt arbeid blir brutt av Fotografiene er utviklet ut fra en strategi eller en hendelse organisert av fotografen med grunnlaget om å skape et bilde. Det å observere, ramme inn et øyeblikk fra en serie med hendelser, forblir som en del av prosessen til mange av fotografene. Den artistiske deltakelsen her er det å organisere en hendelse spesielt tilpasset kameraet. Som for eksempel den franske kunstneren Sophie Calle. Hennes sammenkobling mellom en artistisk strategi og hverdagslivet er en av de mest overbevisende erkjennelsene innenfor konseptuell fotografi. Hun blander fakta med fiksjon og performance med tilskuerrollen. Hun skaper scenarioer som opptar henne, gir uttrykk for at dem er ute av kontroll, forblir uferdige eller tar uventede vendinger. Hver dag i en uke spiste Calle middag som bestod av kun én farge, som en tvist den siste dagen inviterte hun gjester over som selv fikk velge ett måltid fra dietten (Cotton, 2009):



Figur 3.13 Sophie Calle. *The chromatic diet*. 1998

© Sophie Calle / BONO

Robert Capas fallende soldat

Fotografiet lyver ikke, de refererer alltid til noe virkelig, men løgnere kan også fotografere, skriver Peter Larsen. Noen manipulerer allerede mens de fotograferer, men det vanligste er at fotografen lyver med det ferdige bildet, altså lyver om fotografiets *referent*. Og siden bildet vanskelig kan presisere sin egen referent, foregår denne løgningen vanligvis ved hjelp av billedtekster, som da hevder at fotografiet viser noe annet enn det det faktisk gjør. Det har vært tvil rundt Robert Capas (1913-1953) bilde av den fallende soldaten fra 1936 («Córdoba front»). Det er ingen som hevder han har manipulert selve bildet, det er underteksten som er problematiserende. Magasinet «Life» forteller at bildet forestiller en spansk soldat i det øyeblikket han blir truffet i hodet av en kule. I 1975 utgir journalisten Philip Knightley en bok om krigskorrespondentens lettferdige omgang med sannheten. I et kapittel om pressedekningen av den spanske borgerkrig nevner han Capas berømte bilde og bemerker at det ikke forteller oss noe som helst som et bilde. Knightley mener det er tvetydig, og stiller spørsmålet om presist når og hvor Capa tok bildet, hvem er mannen, og hvordan kom Capa til å være ved siden av ham, med kameraet rettet mot ham, nettopp da mannen ble skutt og drept? Da Knightley kontaktet noen av Capas venner for å få svar på disse spørsmålene, ble han henvist til en tekst i et gammelt tidsskrift der forfatteren John Hershey gjenga det Capa en gang hadde fortalt han. Historien går kort ut på at Capa i august 1936 havnet i en skyttergrav i Andalusia sammen med frivillige republikanere som angrep en av nasjonalistenes maskingeværstillinger. O` Dowd Gallagher, en journalist som var korrespondent for «London daily express» under borgerkrigen, ga Knightley en helt annen versjon: Gallagher kunne

nemlig fortelle at han var sammen med Capa i 1936, og at scenen med den fallende soldaten var uekte og arrangert av republikanske offiserer til ære for Capa og de andre krigsfotografene. Capas egne beretninger til journalisten i New York og til John Hershey gir innbyrdes forskjellige beskrivelser av situasjonen, men forteller grunnleggende det samme som teksten i magasinet «Life». Knightley, Gallagher og etterhvert flere andre, stiller seg derimot tvilende: «Denne mannen faller ikke fordi han dør, han bare later som om han dør. Eller kanskje er han bare på trening. Eller: dette er ikke fronten ved Córdoba». (Larsen, 2004, s. 127).



Figur 3.14 Robert Capa. *Córdoba front.* 1936

© Robert Capa © International Center of Photography/M

«La Chute», en serie planlagte øyeblikk

Å fryse et bilde fra et motiv i bevegelse kan være en måte å iscenesette et øyeblikk på. Selv om Henri Carter–Bresson etablerte øyeblikket i fotografiet for over 50 år siden, er det lettere å tro at vi nå tenker på et fryst øyeblikk, som et bilde hentet ut fra en digital video, eller fra et bilde i bevegelse. For eksempel, ble stillbilder nøye plukket ut da Heather Mills under et følsomt intervju snakket om skilsmissen med Paul McCartney. Bildet ble publisert dagen etter i tabloidaviser med den hensikten å vise Mills ute av kontroll. Slike nye «øyeblikk» er plukket ut etter redigering av en hendelse, i stedet for å dokumentere når hendelsen faktisk skjer. Også innenfor kunstfotografiet finner man bilder som tilsynelatende kan se ut som et øyeblikk, men som er planlagte. For eksempel i fotoserien «La Chute» fra 2006, hvor den franske fotografen Denis Darzacq spør danserne om å hoppe opp i luften for deretter å fotografere dem. Bildene fanger danserne bare noen centimeter over bakken som om de var i et fritt fall. Slike konstruerte bilder handler mer om å fange iscenesatte hendelser, enn å klare å fange et spontant øyeblikk. (Bull, 2010).



Figur 3.15

Denis Darzacq, *La Chute n°09*. 2005–2008

Courtesy RX Galerie, Paris

Roland Barthes, fotografens overraskelser

Kan et øyeblikk også være en overraskelse?

«Den viktigste handlingen for operatøren (fotografen) består i å overraske noe eller noen (...)» (Barthes, 1980, s. 44). Denne overraskelsen er perfekt når den kan gjennomføres uten at det fotograferte subjektet er klar over det, skriver Barthes. Det er ifølge Barthes et helt spekter av slike «overraskelser». En overraskelse for den betraktende, men som for fotografen er et antall «prestasjoner». Alle disse overraskelsene følger et utfordringsprinsipp, mener Barthes. Fotografen skal utfordre sannsynlighetenes eller til og med mulighetenes lover, og kanskje på det ekstreme utfordre lovene for hva som er sant. Overraskelsen kommer når man ikke vet hvorfor bildet er tatt. Hvilken hensikt eller interesse har fotografen? (Barthes, 1980). De følgende kategoriene Barthes deler overraskelsene inn i er:

«Den sjeldne»: Barthes viser med beundring til en fotograf som satte av fire års forskning for å sette sammen en samling fotografier av «monstre» (tohodet mann, kvinne med tre bryster, barn med hale, og så videre).

Den andre overraskelsen er hentet fra maleriet, hvor det ofte er blitt gjengitt en bevegelse grepet i flukten, i det øyeblikket hvor det normale øyet ikke er i stand til å fange det. Fotografiet fastholder også med en «øyeblikks inngripen»: en hurtig scene i det avgjørende øyeblikk. Eksempelvis trekker Barthes frem fotografiet til Apestéguy som fotograferte en kvinne i det hun var i ferd med å kaste seg ut av et vindu i en brennende bygning.

Den tredje overraskelsen skyldes heldedåden, skriver Barthes. Og nevner fotografen Harold D. Edgerton som i løpet av et milliondels sekund har tatt bilde av en melkedråpes fall.

Den fjerde overraskelsen er det som fotografen forventer av tekniske manipuleringer i form av dobbelteksponeringer, forvrengninger eller bevisst utnyttelse av visse defekter (skjev kopiering av bilder, uskarphet, perspektivfeil). Barthes sier at store fotografer har benyttet seg av denne metoden, som for eksempel William Klein.

«Lykketreffet» har Barthes kalt den femte overraskelsen. En fotograf ved navn Kertész fotograferte vinduet på en loftsetasje. I vinduet kan man se to antikke byster vende ned mot gaten. Scenen kan arrangeres av fotografen, skriver Barthes, men «i de illustrerte mediens verden er det en «naturlig» scene.» (Barthes, 2001, s. 46).



Figur 3.16 Harold D. Edgerton *Milk drop coronet*. 1957

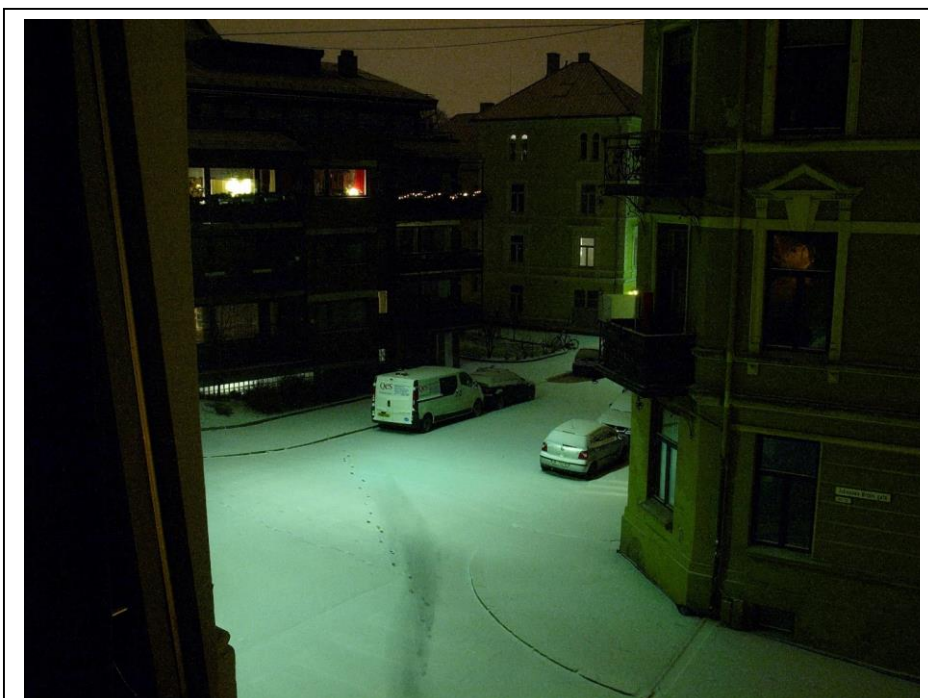
© 2010 MIT. Courtesy of MIT Museum

4.0 Tiden og øyeblikk

Tiden spiller en rolle når man trykker på kameraets avløser til fotografiet er tatt, tiden er ikke den samme fra det øyeblikket man tar et bilde til man ser på resultatet i ettertid. På hvilken måte får det oss til å reflektere over øyeblikket? Kameraet har i likhet med all annen teknologi forbedret seg, de har blitt mindre, lettere, raskere, mer stødig, mer presist og det er raskere å fremkalle. Etter hvert ble kameraene også å finne på mobiltelefonen. Med kameraet så lett tilgjengelig oppstår det nye tanker rundt det fotograferte øyeblikket, når tilgjengeligheten med å ta et bilde ikke er lengre unna enn din egen lomme. Dette temaet kommer jeg inn på senere under kapittelet «øyeblikket i tiden». Dette kapittelet søker ikke etter svar på hva et øyeblikk er, men ser etter hvordan og hvorfor øyeblikk i fotografiet har utviklet seg med teknologien.

Tiden det tar

Fra det øyeblikket fotoapparatet ble oppfunnet, ble det tydelig at den tiden det skulle ta for å få til et bilde vanskeliggjorde det å ta et motiv i bevegelse. Helt til man hadde forbedret de tekniske kvalitetene, inneholdt fotografiene ofte en utydelig skikkelse gjengitt av bevegelsene til et menneske eller et dyr. (Mora, 1998).



Figur 4.1

Eget foto. 2012

Forfatter Gilles Mora bruker ordet «instantaneity» (Mora, 1998, s. 179) i kapittelet om snapshot. Ordet blir ikke forklart nærmere og det finnes ingen direkte norsk oversettelse av det. Derimot kan «Instant» oversettes med *øyeblikk*, eller *umiddelbart*, «instantaneity» blir derfor oversatt med «et øyeblikk i fotografiet» eller «øyeblikksfotografi» her.

Snapshotet betegner fotografier tatt av amatører med enkle kameraer av for eksempel familiære hendelser. En rekke tekniske fremskritt gjorde det mulig å ta et snapshot, særlig utviklingen av en raskere lukkertid som reduserte tiden man måtte posere foran kameraet for å få et tydelig motiv. Introduksjonen av Kodak gjorde fotografiet mer tilgjengelig for økende tilhengere av snapshotfotografiet i USA rundt 1888. Mange profesjonelle fotografer tok i bruk denne hurtige og spontane tilnærmingen. Snapshotet var inkludert i arbeidet til flere amatører i løpet av det tidlige 1900-tallet, men ble ikke etablert av profesjonelle før i 1920, etter at små kameraer var tilgjengelige. På det tidspunktet ble arbeidsformen omfavnet av både fotojournalisme og gatefotografi. Estetikken i et øyeblikksfotografi utviklet seg i flere retninger: Den ene er den personlige, intime tilnærmelsen, som ble tatt i bruk av Alfred Stieglitz i hans arbeid ved Lake George i New York rundt 1920-tallet, hvor han fotograferte portretter av tjenere, venner og familie. En annen estetisk retning innenfor øyeblikket, er den franske fotografen Henri Cartier-Bressons strenge tilnærming. Gjennom hans kjente uttrykk «the decisive moment» klarer han på en tiltagende måte å fange hverdagslivet. (Mora, 1998).

Fotografiet startet på midten av 1800-tallet som et relativt tregt medium. Fotografiet tatt av den franske forskeren Joseph Nicéphore Niépce i 1826 tok omtrent åtte timer for å få det fiksert på en metallplate. Motivet viser kun vage former av lys og skygge, men man må ikke glemme at solen beveget seg fra en side av bygningen til den andre i løpet av de åtte timene. Niépces etterfølger, Louis Jacques M. N. Daguerre klarte å redusere eksponeringstiden ned til både en halvtime og deretter et kvarter. (Gelder & Westgeest, 2011).

På tidlig 1800-tallet tok forskeren og botanikeren William Henry Fox Talbot i bruk optiske apparater for å dokumentere landskap og planteliv som han kom over på reisen sin. Som illustratør ble hans tålmodighet og tekniske ferdigheter begrenset, og han beklaget seg over tiden og bryet det tok ved å bruke *camra obscura*¹. Som er resultat av frustrasjon, eksperimenterte Talbot ved å dekke overflater med lyssensitive kjemiske stoffer, for permanent å bevare motivet som ble prosjektert inne i *camra obscura*. Talbots mål var å finne

¹ *Camera obscura*: Også *hullkamera*. Et avblendet rom som får lys gjennom en liten lysåpning. Man ser inn i denne åpningen og avbildninger fra ytre omgivelser vises opp ned på motsatt vegg. (Store norske leksikon, udatert).

en måte å ta nøyaktige bilder raskt uten å trenge en erfaren hånd. Selv om det var flere fotografer som hadde klart å bevare et fotografi innen 1830-åra begynte, deriblant Niépce, var det i 1839 når William Henry Fox Talbot og Louis Jacques M. J. M. Nicéphore Niépce gjorde flere separate utmerkelser ved bruk av denne prosessen. Talbot og Daguerre fortsatte med Niépces arbeid og promoterte den etter hans bortgang i 1833. Selv om prosessen som ble kjent gjennom Niépce og Daguerre, ved at presise fotografier ble bevart på en metallplate, også kjent som «daguerreotypi» (Gelder & Westgeest, 2011, s. 74) var det Talbots fremgangsmåte som gjorde det mulig for fotografiet å multipliseres ved at han lot et lys skinne gjennom et fotografi på et annet lysfølsomt papir, og skapte dermed en positiv/negativ prosess. (Bull, 2010).

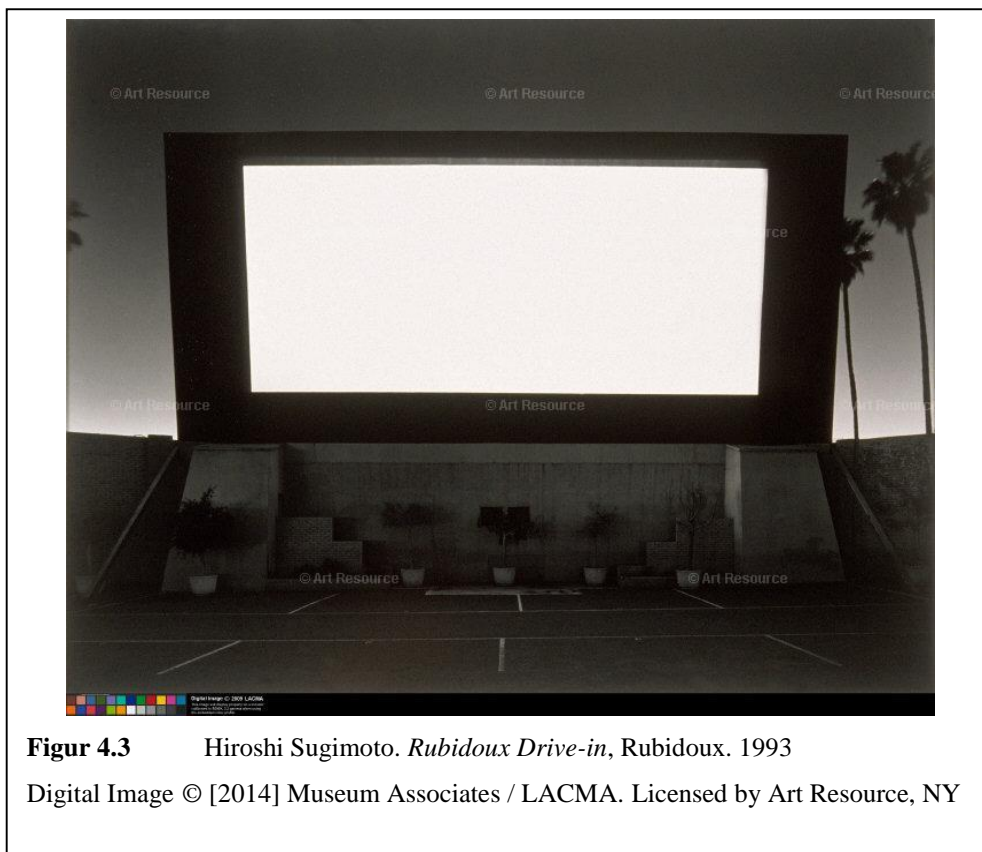
Etter tekniske forbedringer på kameraet ble det enklere å kontrollere om fotografier var et resultat av et raskt øyeblikk, eller om man fanget et «heldig» øyeblikk, ved å benytte seg av lukkertid, skarphet og flere eksponeringer i et fotografi. Det samme gjelder dokumentering av hendelser, når man skal trykke på knappen, som trenger et kamera med rask eksponeringstid. Bruken av kameraet som dokumentasjon har en lang historie og kan sees tilbake til teknologiens formative år. Det sies at et av de viktigste uttrykkene i fotografiets historie når det gjelder det absolutte «øyeblikket» i fotografiet er det Henri Cartier Bresson som står for.



Figur 4.2 Henri Cartier-Bresson. *Behind the Gare Saint-Lazare*. 1932
© 2014 Magnum Photos - All rights reserved

Fotografiet av en mann som løper over en dam på baksiden av togstasjonen i Paris, er tatt med et kompakt «Leica» kamera. (Gelder & Westgeest, 2011).

Walter Benjamin (1892-1940) ga uttrykk for sin entusiasme om de tidligste fotografiske teknikker, som daguerreotypi, på grunn av deres langsomhet. Han sa at denne prosessen forårsaket at fotografen var nødt til å fokusere på «øyeblikket i livet» enn å forhaste seg forbi det. Fra vårt synspunkt i det 21-århundre, i en tidsepoke hvor kameraene har en ekstremt rask eksponeringstid, er det vanskelig å forestille seg hvordan det var for 150 år siden. Men også i en mer moderne tid finnes det fotografer som benytter seg av lang eksponeringstid. I ekte Niépce stil har fotografen Hiroshi Sugimoto (1948) har i en fotoserie tatt av forskjellige drive-in kinoer latt utløseren gå gjennom en hel spillefilm. Den japanske fotografen ønsker å fremkalle opplevelsen det bringer med seg å besøke en drive-in kino en rolig kveld. Det er ingen film på skjermen, bare et sterkt, hvitt lys. Det er heller ingen publikum tilstede, og i noen av fotografiene kan man se lange, endeløse streker på himmelen som tilsier at fotografiet er tatt med lang lukkertid. Hva er det fotografen egentlig gir til beskueren av dette bildet? Hvilken innsikt gir dette bildet av tiden i et fotografi (i forhold til film)? (Gelder & Westgeest, 2011):



Figur 4.3 Hiroshi Sugimoto. *Rubidoux Drive-in*, Rubidoux. 1993
Digital Image © [2014] Museum Associates / LACMA. Licensed by Art Resource, NY

Tiden som fenomen

Tiden er det aspektet ved fotografiet som oftest blir diskutert. Nesten all teori som står skrevet om fotografiet nevner på en eller annen måte dets forhold til tiden. Nylig er fotografiet blitt sett på som en besettelse av tiden. Dette er ingen overraskelse, da mange som tar et fotografi, opplever at scenen dem ser gjennom linsen fryser i det øyeblikket man trykker på avløseren. (Gelder & Westgeest, 2011).

I John Szarkowskis bok «The photographers eye» (2007) skriver Szarkowski at fotografiet har et eget forhold til tid, fordi fotografiet bare beskriver det som er nåværende.

Eksposeringstiden var lang i tidlig fotografi. Hvis det fotograferte subjektet bevegde på seg, oppstod det flere lag av motivet som kunne være beskrivende for dimensjonen av rom og tid. Kanskje er det slike «uhell» som førte til en fotografisk studie av et bevegelsesforløp. Fotografene fant en isolert gjenstand i den enslige, utømmelige delen av tid. De fotograferte hestens bevegelser mellom hvert steg, de flyktende uttrykkene i et ansikt, bevegelsene i en hånd, en dråpe med melk. Cartier-Bressons «the decisive moment» refereres til som et eksempel på et segment av tiden, måten han på det rette tidspunktet fanger former og mønstre slik at det danner en balanse og en tydelig orden. (Szarkowski, 2007).

Fotografiet er et snevert utsnitt av rom og tid. Det kan gi hvert øyeblikk et skinn av mysterium. Og fordi hvert fotografi bare er et fragment, avhenger den moralske og emosjonelle tyngden av den plassen det får. Fotografiet kan skifte betydning med den sammenhengen det sees i. Gjennom fotografiet består verden av en serie usammenhengende og frittstående partikler. Man må «se» gjennom fotografiets overflate og tenke seg til hva som finnes utenfor rammene. Med fotografiet kan alt skilles og gjøres usammenhengende i forhold til alt annet. Fordi kameraet fanger inn alt så raskt, var fotografiet fritatt fra å foreta seg strenge valg (slik malerne måtte) om hvilke motiver det var verdt å betrakte. Dermed ble det å se- et nytt prosjekt. Selv om man hevdet at fotografiet var en form for et personlig uttrykk på linje med maleriet, er det fortsatt slik at fotografiets egenart er uløselig knyttet til apparatets egenskaper. Sontag mente at man ikke kan benekte det informative og formelt vakre ved mange fotografier som er blitt mulige nettopp gjennom en stadig utvikling av egenskapene. Hun nevner Harold Edgertons høyhastighetsbilder (s. 48) og Lennart Nilssons endoskopiske fotografier av menneskekroppens indre. Men samtidig som at fotoapparatene ble stadig mer sofistikerte, følte enkelte fotografer for å avvæpne seg og foretrakk å underkaste seg de begrensningene en før-moderne kamerateknologi la på dem, fordi de mente at et mindre

avansert kamera kunne frembringe mer interessante eller uttrykksfulle resultater, slik at det skapte rom for en kreativ tilfeldighet. (Sontag, 1973).

4.1 Mobilkameraet

Umiddelbarheten av et direkte resultat gjør at bildespråket forandres og utvikles, skriver Ingrid Nilsson. (Lentz, 2011).

Vi forholder oss annerledes til prosessen med å ta et bilde med et speilreflekskamera enn om man skal ta et bilde med mobiltelefonen. Av egen erfaring er jeg mer bevisst når jeg skal ta et bilde med speilreflekskameraet enn om jeg drar opp mobiltelefonen for å fotografere noe. Det er gjerne flere «steg» man må gjennom med et speilreflekskamera før man har fryst motivet. Det trenger ikke være så mye mer jobb, men som en flittig bruker av både mobilkamera og speilrefleks tenker jeg at med mobilen, som man gjerne har med seg overalt, er det mer sannsynlig for at man får fanget et øyeblikk, enn når jeg har valgt å ha med meg det store speilreflekskameraet.

Nilsson (tekstredaktør) mener det har skjedd en fullstendig omveltning innenfor fotografiet de siste ti årene med overgangen fra analog til digital foto, og at dette har påvirket det fotografiske språket om hvordan, hvor, når og hva som fotograferes. Dette har også bidratt til at flere fotograferer. Denne forandringen er forutsetningen for Eivind Lentz fotoprojekt «Se(e) me(g)». Fotografiets utvikling fra dets unnfangelse på tidlig 1800-tallet, da den franske staten introduserte fotografiet for verden for fritt å kunne anvendes, var det første skrittet i demokratiseringen av fotografiet. Det neste skrittet var når fotografiet kunne mangfoldiggjøres og flere fikk muligheten til å gå til fotografen. Med digitaliseringen har fotografiet ytterligere blitt demokratisert gjennom at de fleste i dag har kamera, eller mobil med kamera, som igjen medfører at mange flere fotograferer. Nilsson sier at umiddelbarheten av et direkte resultat gjør at bildespråket forandres og utvikles, med muligheten med å eksperimentere og sprengre grenser. (Lentz, 2010).

«Homo documentus»

Bo Bergström ser på fotografiet i dag, og reflekterer over vårt behov for å dele bildene vi tar. Han spør hvordan «homo documentus» (Bergström, 2011, s. 25) har oppstått: er det lengten etter bekreftelse, søken etter en mening, behovet for å dokumentere fordi livet er for kort? 2800 bilder i minuttet, 1.5 milliarder bilder i året lastes opp på «Flickr», finner vi en trygghet i å dele våre liv, som kan nå ut til andre? Handler det om bekreftelse? Det er noe merkelig med bildene på «Flickr», skriver Bergström. De ligner alle hverandre. En soloppgang med rosa lys

minner om et reklamebilde for en sjampo. Et par på motorsykkel ser ut som et klipp ut fra en dramadokumentar. En kvinne i sari ser ut som et modellbilde fra et magasin og gutten i slummen som fryser, minner oss om en reportasje fra tv. Det finnes utallige teorier som ser på vårt behov for å fotografere. Mange hevder at synet har blitt erstattet med kameraet, og minnekortet for å samle inn og bevare bilder har erstattet synet og hukommelsen. «Blikket har dermed blitt avlastet, eller i det minste forandret og kan anvendes til nytelse i stedet for tolkning. Betrakteren blir sanselig.» (Bergström, 2011, s. 26, overs. av forf.).

I følge Bo Bergström befinner vi oss midt i en bilderevolusjon. Profesjonelle fotografer trer ut fra sine mystiske mørkerom og konverterer fra analogt til digitalt og står nå i en bransje som er i oppløsning. Revolusjonerende klatrer digitalkameraene og mobilkameraene oppover barriadene. Klikk! Bildet får vi umiddelbart, og vi er nøye med hvordan vi tar i bruk fotografiet som et verktøy: vi åpner kjøleskapet, fotograferer hyllene, og når vi er på butikken tar vi fram bildet og ser hva som trengs å kjøpes. Studenter tar bilder av foreleserens PowerPoints i stedet for å skrive ned i en blokk. Vi har dagbøker, men skriver ikke «kjære dagbok» lengre, men legger ut «dagens bilde» på sosiale medier. Våre liv blir transparente for oss selv, men gjøres synlig for alle andre. Mange er negative til overfloden av bilder, og mener det latterliggjør bildeuttrykk og hvordan bildet blir brukt. Bildene mister sin verdi, og vi følger etter når mobilen ikke spør oss om vi vil beholde eller kaste bildet. (Bergström, 2011).

Eivind Lentz skriver at fotografiet er blitt et visuelt språk vi leser og skriver stadig oftere både privat og offentlig. Kollektivt billedforståelse er kulturelt relatert, våre valg er forbundet med andres valg og bilder, vi handler ut fra vår egen og vår kollektive bevissthet når vi kommuniserer visuelt, mener Lentz. Måten man fotograferer på blir preget av hva slags type kamera man benytter. Mobilkameraet, det nye allmenne fotoapparatet skiller seg ikke ut på noen måte, det er lite og tilgjengelig og en effektiv bildekringkaster. Man kan lett og effektivt dele sine bilder med venner, som en kopimaskin, en visuell notatblokk eller et globalt postvern med umiddelbar levering. Med mobilkameraet vokser det frem nye bilder og nye problemstillinger. Prosjektet «Mms-tv» tar utgangspunkt i at denne muligheten finnes i de fleste lommer. (Eivind Lentz, udatert).

Deling av øyeblikk

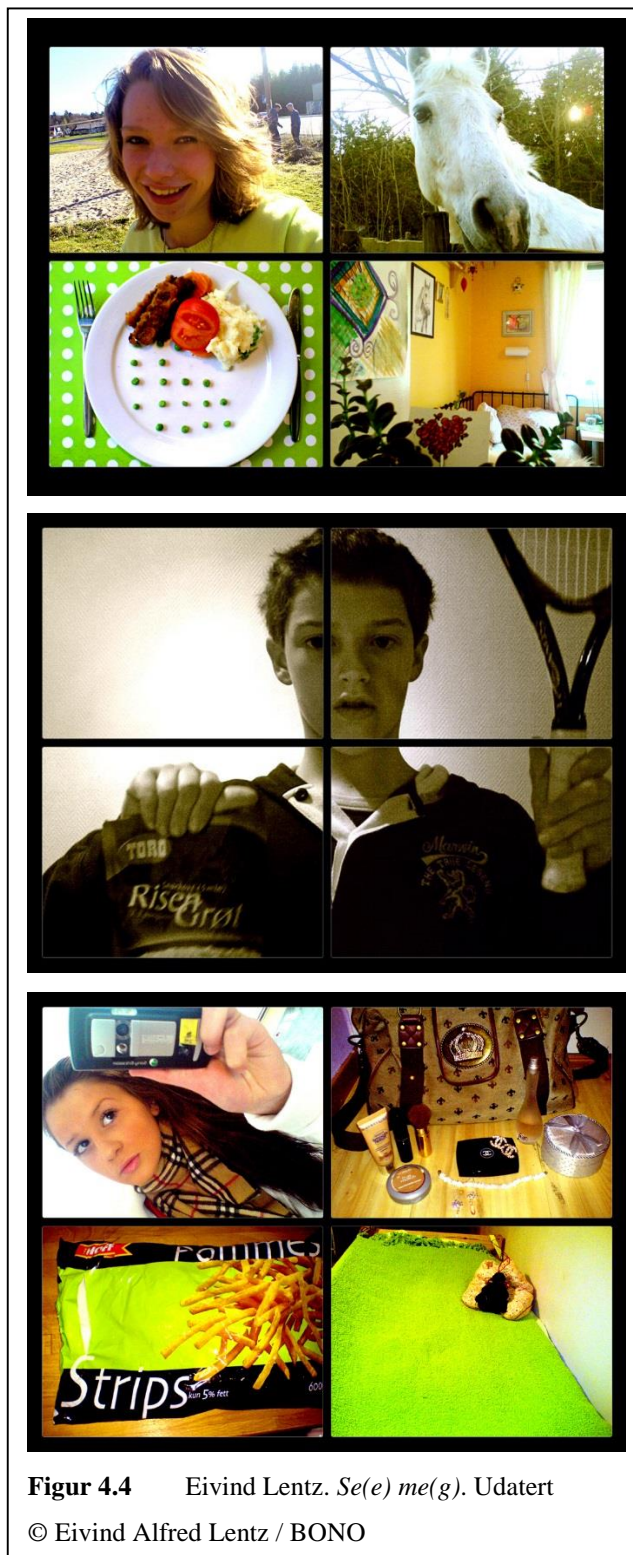
Mange snapshotere har nå digitalisert seg men har konteksten rundt snapshotet forandret seg? Kunstfotografier blir ofte referert til som «performative», men snapshotet er uten tvil det mest

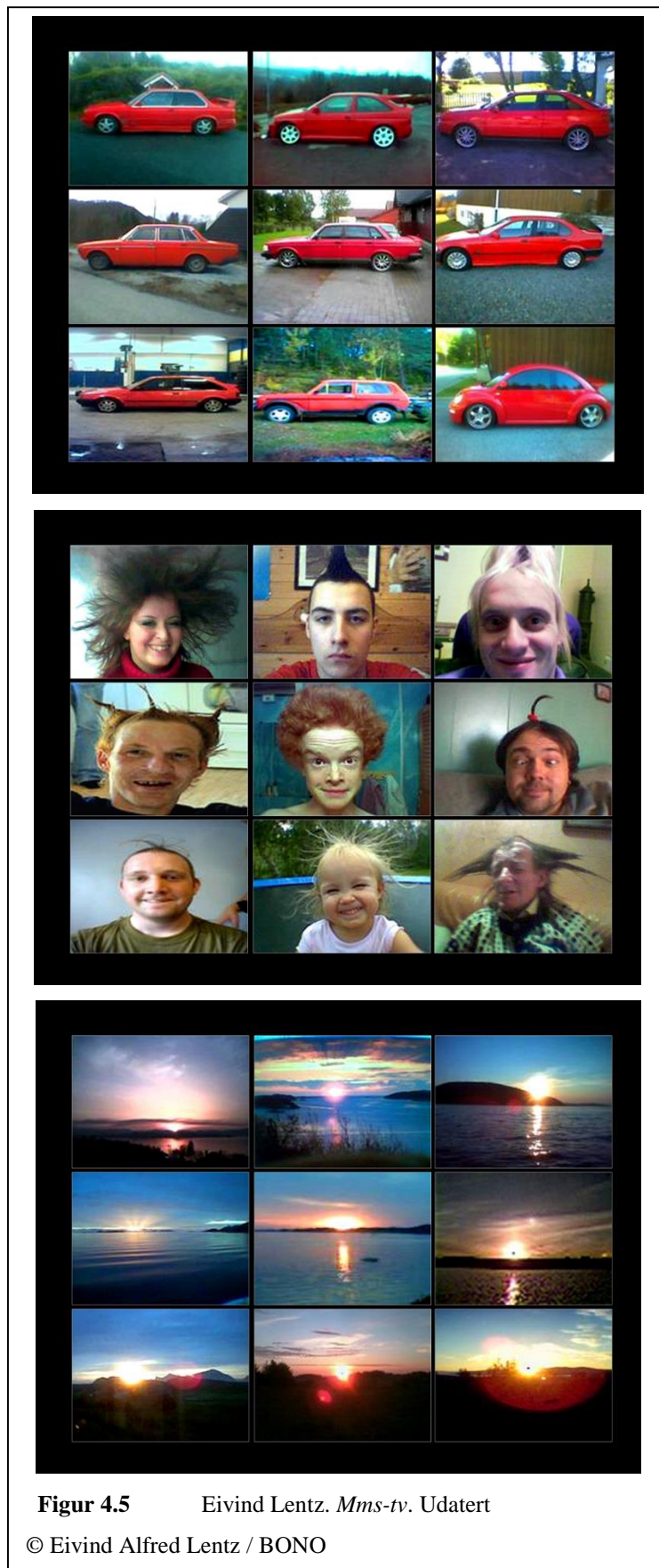
konstruerte fotografiet, skal vi tro Bull. Snapshot har alltid vært en performativ gest man gjør foran kameraet. Måten disse snapshotene er ordnet på og sett på må man ta i betraktning. Lagring av digitale bilder resulterer i en samling som kan sees, navigeres og oppsøkes. Selv om bildene er tilgjengelige for alle er meningen bak dem kun for dem som har tatt snapshotene, derfor kan man spørre seg om hvorvidt det er interessant for et publikum på flere millioner å ha tilgang til dem. Med en gang et snapshot offentliggjøres kan meningen med bildet, som egentlig var tilegnet dets medvirkende, endres radikalt sett i en ny kontekst. Snapshotet kan nå fungere som en frivillig overvåkning hvor det private fotografiet blir et offentlig dokument. (Bull, 2010).

Eivind Lentz har jobbet med kategorisering av eksisterende fotomateriale i prosjektene «Se(e) me(g)» og «Mms-tv». «Se(e) me(g)» sitt hovedfokus er blant annet å bevisstgjøre elevenes bruk av bilder på sosiale medier og stimulerer til personlig utvikling og identitetsforståelse. I en avisartikkel tilknyttet prosjektet stod det: «I 2013 er vi alle fotografer. Kameraet er med overalt og den nye teknologien gjør det mulig å dele bilder på internett bare sekunder etter at det er tatt» (Ekeberg, 2013, s. 52). På Eivind Lentzs hjemmeside står det at «Prosjektet utfordrer billedsjangeren mobilfotografering som samtidestetikk, og ser på hvordan populærteknologien flytter etablerte kulturelle grenser og samtidig skaper et nytt billedspråk.» (Eivind Lentz, udatert). «Mms-tv» startet i 2003 da Eivind Lentz fikk tilgang til NRKs mms arkiv fra tv-programmet «Svisj». «Svisj» var et interaktivt tv-program hvor programlederen oppfordret seere til å sende inn tekstmeldinger eller bildemeldinger ved å ta opp ulike tema som interesserte seerne. I arkivet Lentz fikk tilgang til var det hele 40 000 mms-bilder, også bilder som ble sensurert for visning på tv. Lentz skriver at han var nysgjerrig på bruken av dette nye allmenne kameraet. I analysen og utvalgsprosessen av bildematerialet var han interessert i å se på handlingen bildene representerte og måten de var fotografert på. Spørsmål om bildets opprinnelige funksjon kontra dets representasjon i hans arbeid, sett mot grunnen til at bildene ble fotografert i første omgang, og bakgrunnen for et ønske om å vise det på tv. Bilder fra et liv kan kringkastes på tv, for deretter å samles i en bok. Mms-fotografiene i boken avslører noe om hva det norske folk har på hjertet og hvordan det kommuniseres gjennom ny teknologi når muligheten for å få det vist på et nasjonalt tv, er tilstede. (Eivind Lentz, udatert).

Prosjektene til Eivind Lentz trekker inn bruken av mobilkameraet som et dokumentasjonsmiddel og ignoransen om hvordan bildene kan bli brukt videre. Mennesker

som dokumenterer personlige hendelser for deretter å eksponere dem til omgivelsene. Øyeblikket i fotografiet er interessant å se på her på den måten at oppfattelsen av et øyeblikk, fra man tar et bilde til det er synlig for flere, kan være med på å endre vårt forhold til tiden og hva det gjør med øyeblikket. Det ligger en spenning mellom øyeblikket «her og nå» og øyeblikket hvor man bestemmer seg for å dele det via sosiale medier. Det kan virke som om vi befinner oss i et samfunn hvor alt skal skje «med en gang», alt må deles og de unike øyeblikkene vi nå har blitt så opptatt av å fotografere, mister kvaliteten ved at dem gjenbrukes. Gjennom bruken av mobilkameraet rettes lyset mot en mer moderne forståelse av fotografiet og publikummet det henvender seg mot. Alderen på når man får sin første mobiltelefon ser ut til å bare bli yngre og yngre, men bevisstgjørelsen følger kanskje ikke like godt etter.





«Snapchat»

«The images might be a little grainy, and you may not look your best, but that's the point. It's about the moment, a connection between friends in the present, and not just a pretty picture.» (Apple, udatert).

I nyere tid, parallelt med digitaliseringen av fotografiet har vi igjennom bruken av mobilkameraet og hurtig opplasting på internett tatt i bruk snapshotets estetiske egenskaper som aldri før. Det er fortsatt den mest vanligste formen å fotografere på. Ifølge Bull har «snapshoterne» digitalisert seg. Graham King spurte i 1986 da det digitale fotografiet var i oppstarten at «will this novel and intangible images further change the essential nature of the snapshot?» (King sitert av Bull, 2010, s. 95).

«Snapchat» er en applikasjon til «iPhone» og smarttelefoner. Tjenesten lar deg ta et bilde eller en filmsnutt, legge til en kort tekst om man ønsker det og så dele det med kontaktene dine. Når du tar et bilde, kan du bestemme hvor lenge du vil at mottakeren skal ha mulighet til å se bildet, alt fra 1 til 10 sekunder. Mottakeren får ikke sett bildet igjen, med mindre man tar et skjermbilde.

Konteksten rundt snapshotet forandres ved at man med denne funksjonen velger om man vil beholde bildet man får tilsendt, eller ikke. Funksjonen har tatt i bruk kjennetegnene ved snapshotet i en applikasjon skreddersydd for videre deling. Å «snappe» har blitt en ny måte å kommunisere på med lik linje som tekstmeldinger.

5.0 Praktisk-estetisk arbeid

Med teorien som utgangspunkt gikk jeg tilbake i teksten for å finne begrep eller et ord som kan formidle noe om øyeblikket i fotografiet, deretter har disse blitt brukt som utgangspunkt når jeg analyserte eget fotomateriale, ønsket var å oppnå en bredere beskrivelse av det fotograferte øyeblikket. Metoden forankret i hermeneutikken, fra teksten er det hentet ut et konkret ord som er benyttet i en ny kontekst, en del i en ny helhet.

Utvalget er fra eksisterende fotografier hentet fra privat arkiv, med andre ord har det ikke blitt tatt nye fotografier underveis i undersøkelsen. Dette har vært et bevisst valg for å ikke bli påvirket av undersøkelsens samtidige tematikk, og kanskje dermed bli låst til et bestemt tankesett, eller enda mer konkret, bli låst til et bestemt begrep fra teksten. Jeg har prøvd å forholde meg nøytral i utvalget av bilder, men oppgavens tittel, «Øyeblikket i fotografiet» har allikevel påvirket meg på den måten at jeg så etter hva jeg har ment er et øyeblikk i fotografiet.

For å ha et konkret utgangspunkt for analyse av fotografiene, har jeg sett på Bo Bergströms tilnærming til analyse av et fotografi, dette har vært nødvendig for å ha noen faste punkter å forholde seg til når tematikken i oppgaven fortsatt undersøkes i denne delen.

Bo Bergströms analyse av fotografier

I følge Bergström krever en analyse at man er tålmodig, man må plukke fotografiene fra hverandre for å kunne forstå og beskrive delene og deres relasjoner til verden og helheten. Det blir en «spennende oppdagelsesreise mot fotografiets innerste vesen», skriver Bergström (s. 182). Jobber man med fotografier på et profesjonelt nivå, må man avgjøre om bildet har en kommuniserende kraft, eller ikke. En analyse krever at man er både subjektiv og objektiv, noe som igjen krever at man leter utenfor sitt eget perspektiv. Ved analyse av et fotografi følger han 8 punkter. (Bergström, 2011):

- 1: Hva skildres?
- 2: Hvordan er fotografens indre kontekst bygget opp?
- 3: I hvilken ytre kontekst ser man fotografiet?
- 4: Hvilke retoriske grep blir benyttet?
- 5: Hvilken sammenheng er det mellom tekst og bilde?
- 6: Hvem er avsenderen?

7: Hvem henviser fotografiet seg til?

8: Hva er formålet med fotografiet?

(Bergström, 2011, s. 183).

I tillegg ønsker jeg blant annet å spørre om:

9: Er det et øyeblikk i fotografiet?

10: Hva slags begrep kan brukes for å beskrive øyeblikket?

11: Hvordan er øyeblikket formidlet gjennom tiden, slik det er beskrevet i oppgaven?

12: Hvordan forholder øyeblikket seg tatt med et mobilkamera?

Perspektiver på øyeblikket i eget materiale

Som en verktøykasse når jeg har analysert fotografiene i undersøkelsens praktisk-estetiske del har jeg benyttet meg av Bergströms punkter for analyse, i tillegg til dette har jeg sett på mine egne spørsmål rettet mot øyeblikket i fotografiet. Bergströms punkter har ikke vært gjeldende gjennom analysene på den måten at jeg ikke har gått strukturert til verks og fulgt punktene slavisk. For eksempel er ikke «avsenderen» like aktuell når man jobber med private fotografier som ikke er tenkt til en utstilling, katalog eller en bok. Derfor har ikke tekstene tilknyttet hvert fotografi et systematisk oppsett, men forholder seg til den metoden som brukes, ved at jeg har sett på helheten (bildet) og dermed gått tilbake til teorien for å finne beskrivende begrep. Noen teksten har en språklig flyt, andre er mer oppstykket. Jeg har ikke ønsket å låse hvert fotografi til en skjematisk analyse, som Barthes skrev kan ethvert objekt bevege seg fra en lukket, stille eksistens til en muntlig tilstand. Formidlingen av gjenstander kan foregå gjennom ulike former for tekster eller representasjoner. (Barthes, 1972).

Å gi seg i kast med å analysere et fotografi kan skape en motvilje. Det kan for eksempel være fordi en analyse kan si så «skremmende» mye om den som analyserer, ja, den kan til og med si mer om den som analyserer enn det som analyseres. (Bergström, 2011).

Analyseteksten jeg har skrevet er prøvd formulert slik at man ikke må være språkforsker for å forstå det man ser. Jeg har ønsket å skape en dialog mellom betrakter og fotografiet gjennom å stimulere til egne tanker og refleksjoner. Kunstsosiologene Dag Solhjell og Jon Øien reflekterer over begrepet «mannen i gata» og skriver at dem ser mange måter man kan tilnærme seg kunst på. Det er kunst som ikke krever så mye ut over det øyet kan skjelve, at «mannen i gata» også kan nyte kunsten og har sin kunst som det stilles mindre krav til, det vil

si at man ikke har kunstteoretiske og kunsthistoriske forutsetninger. (Solhjell & Øien, 2012). Deres synspunkt har jeg hatt i bakhodet når valg av ord og begrep fra teorien er brukt i analysen av eget materiale.

«Riktige» ord blokkerer for kommunikasjon

Språket blir viktigere enn ordene, skriver Kristian Meisingseth i en nettartikkel hvor han har sett på språket og ordbruken i utstillingskatalogen til «Paradoks» (2013) på Museet for samtidskunst. Fancy og «riktig» ord blokkerer reell kommunikasjon mellom verk og betrakter. Dette skaper en holdning til kunsten. Det oppstår en distanse når kunst beskrives med et spesialisert språk som må beherskes for at en analyse skal kunne forstås. Analysene er i hovedsak av verkenes form, ikke deres innhold, noe som også appellerer mer til ekspertene enn til andre, skriver Meisingseth. (Meisingseth, 2013).

Jeg er enig i det Meisingseth skriver. Hvordan kan man unngå bruk av et språk som drukner i svulstige begrep? Det blokkerer for kommunikasjon og deltakelse, og hvis svaret allerede er gitt, eller som Meisingseth skriver, noen ganger virker som om man har bestemt hva kunsten skal gjøre først, og deretter putte verkene inn i en slags ideologi, dermed blir relasjonen mellom verk og begrep utydelig. (Meisingseth, 2013).

Maiken Håvarstein skrev i sin masteroppgave om det å se på bilder og hvordan snakke om dem. I hennes oppgave «Det kollaborative blikk» (2013) spør Håvarstein hvordan vi ser på bilder i dag, hva er det som styret vårt blikk når vi ser på fotografier. Gjennom «Facebook» gruppa «For oss som fascineres av bildene på Finn.no» har hun sett på bildene sammen med kommentarene med det hun kaller for «et kollaborativt blikk», det vil si et rasjonelt og kommunikativt blikk. (Håvarstein, 2013).

Håvarstein er inne på noe av den samme tematikken som blir undersøkt i denne oppgaven, nettopp dette om hvordan man snakker om fotografier. Når hun gikk inn på internettsiden og kikket på bildene var det de skriftlige kommentarene som gjorde henne interessert i å undersøke forholdet mellom språk og bilde. Hun brukte det hun fant for å oppnå en forståelse om hvordan vi ser på bilder i dag. Via kommentarene under bildene i Facebookgruppa ble Håvarsteins blikk mer dynamisk og «(...) gjorde meg mer oppmerksom på flere aspekter ved fotografiet. Blikket ble forført til å se i nye retninger.». (Håvarstein, 2013, s. 3). Med liknende tilnæringsmåte for å se på fotografier har jeg kanskje tatt i bruk et «kollaborativt» blikk?

Fotografier merket «eget foto» er det jeg som har tatt. Fotografiene merket «familiealbum» er hentet fra fotoalbum hjemme. Bergströms punkt om «formålet med fotografiet» er interessant

fordi dette har skapt refleksjoner rundt hva fotografen har ønsket å formidle med bildet, også egne fotografier har jeg sett med et nytt blikk etter denne undersøkelsen.

Tanker om det videre praktisk-estetiske

Veien videre på det praktisk-estetiske etter at teksten er innlevert er fremdeles åpen. I tillegg til fotografiene som er med i denne oppgaven ønsker jeg å analysere flere fotografier, kanskje fra ulike tiår. Etter hvert som teorien har blitt utarbeidet har analysen også forandret seg, noe som har påvirket tekstene til de ulike fotografiene. Skal det være tekster til fotografiene i utstillingen? Skal teksten i utstillingen være annerledes enn dem som er i oppgaven? På hvilken måte kan presentasjonen av fotografiene få frem det som har blitt undersøkt? Vil jeg forholde meg til materialet på en annerledes måte? Undersøkelsen er pågående og jeg legger til rette for at den vil både forandre og utvikle seg videre frem mot utstillingen.

Perspektiver på øyeblikket i eget materiale

Figur 8.1



Figur 8.1

Privat familiealbum. 1977

I fotografiet ser vi en kvinne med rød kjole på. Bildekanten beskjerer henne nederst, og hun når nesten opp til øverste bildekant. Dette deler bildet i to, en del på kvinnens venstre side og en del på høyre siden. Kvinnen ser rett på oss, betrakteren. Hun står vendt med siden mot oss, litt framoverbøyd og det kan se ut som hun holder noe i hendene. Hun befinner seg i et rom. På hennes venstre side ser vi et overfylt bord med mange gjenstander. Over bordet henger et rundt speil. På høyre siden av speilet (på bildet) en lampe. Samme lampen ser vi igjen til høyre bak kvinnens hode. Høyre siden av bildet er dominert av mennesker som overlapper hverandre. De fleste er vendt bort fra betrakteren, men vi kan skimte ansiktene til et par av dem. Innholdet i bildet kan tyde på at det er tatt under et slags selskap. Det kan se ut som et gavebord til venstre på grunn av kortene og konvoluttene. Personene i bildet er ikledd pent tøy. Disse observasjonene trenger ikke konstatere at det er en eller annen form for begivenhet, men med allmenn vestlig oppfatning, og fordi jeg selv vet at fotografiet er fra et bryllup, kan jeg si dette med sikkerhet.

Her er det mye som skjer

Ifølge Cartier- Bresson oppnår man *det* avgjørende øyeblikket ved at bildet blir tatt rett før, og ikke på selve øyeblikket. Hvordan hadde dette bildet vært om det hadde blitt tatt på det sekundet som har resultert i dette øyeblikket? Det er ikke sikkert motivet hadde forandret seg drastisk. Muligens kvinnens uttrykk ville sett noe annerledes ut, sammen med rangeringen av menneskene i bakgrunnen. Dette bildet fremstår ikke som et avgjørende øyeblikk. Men Cartier- Bresson sier også at en organisering av former kan gi en hendelse det riktige uttrykket. Fotografiet registrerer en form for rytme i den virkelige verden. At i enhver bevegelse finnes det et øyeblikk hvor hvert element i den bevegelsen skaper en balanse. På venstre siden ser vi et rundt speil, fra fotografens ståsted gir perspektivet speilet en oval form. Denne formen tas opp i den bakre veggen på grunn av refleksjoner fra speilet, og rammer inn deler av en flate som ellers hadde blitt litt flat. Lampene gir en repetisjon av formelementer. Mønstret i tapeten skaper gjentakelse og gir fotografiet en romlig følelse. Selv i speilet kan man skimte tapeten forsvinne i en annen retning, og skape et rom utenfor rommet.

I følge Stephen Bull og Graham King er ikke dette fotografiet et typisk snapshot hvis man ser på ytre kjennetegn. Skjev horisontlinje, utradisjonell beskjæring, uskarphet, dobbel eksponering og så videre. Men ser man på innholdet kan vi følge Kenyon og kalle dette et snapshot. Han nevner at bryllup er en «positiv hendelse» man ser gjentakende i snapshotet. Det er kanskje litt uklart da ikke bruden, eller bryllupskaken vises i bildet. Men en bildetekst kunne fint ha formulert dette. Roland Barthes skriver at «overraskelsen» kommer når man ikke vet hvorfor bildet er tatt. Hvilken hensikt eller interesse har fotografen? Fotografens oppgave er å overraske noe, eller noen. Denne overraskelsen er perfekt når den kan gjennomføres uten at det fotograferte subjektet er klar over det. (Barthes, 1980). Dette er noe som kommer tydelig frem i dette fotografiet, det fotograferte subjektet virker overrasket og uvis om at fotografen skulle til å ta et bilde. En overraskelse, er det det samme som et øyeblikk?

Figur 8.2



Figur 8.2

Privat familiealbum. 1970

De overordnede elementene i fotografiet er en båt med tre personer i. Går vi nærmere og ser på detaljene, kan båten ligne en eller en snekke. Personene i bildet er gutter i 12 års alderen. Vannet vi ser på venstre side er kanskje sjøen, og kanten helt ytterst i høyre del av bildet minner om en bryggekant. En sjekte er kanskje mer en sjøbåt enn ferskvannsbåt. Har dem akkurat vært ute på sjøen en tur? Skal dem ut, eller er dem bare oppi båten? Hva driver dem med egentlig? Båten fyller nesten hele bildet. Den kommer inn nederst til venstre, og lager en diagonal opp mot høyre hjørne, men forsvinner ut av bildet før den når så langt. Den er åpen, og guttene befinner seg oppi båten. Gutten til venstre lener seg mot siden av båten. Vendt mot oss, og med øyekontakt. Hendene hviler i bukselommene. Gutten på båtens høyre side står også vendt mot oss, men bøyer seg fremover slik at vi ser toppen av hans hode. Denne gutten er i aktivitet, det kan se ut som han sager i en planke. Bakerst ser vi halvparten av ryggen til den tredje gutten, han sitter på kne og ser også ut til å holde på med noe. Fotografiet har en sepiafarget tone som kan gi en nostalgisk følelse av gamledager. Vi vet ikke hvem guttene på bildet er, eller hvem som har tatt fotografiet.

Det er noe med den gutten

Dave Kenyon ser på hva slags hendelser som ofte oppstår i snapshots. Her ser vi barn i aktivitet, som kan falle inn under det ene av fem punktene til Kenyon: Familie (foreldre med

barn, ny sykkel og bil, dyr osv.). Positive hendelser og begivenheter ble dokumentert fremfor negative hendelser. Stephen Bull ser på sentrale begrep som dukker opp i dokumentarfotografiet, objektivitet og subjektivitet. Fotografisk objektivitet, er objektet foran kamera som i seg selv gjør fotografiet. Fotografisk subjektivitet menes med personen bak kamera, subjektet – og blir regnet for den som produserer fotografiet. I dette fotografiet kan både objektet og subjektet ha en like interessant tyngde. Objektet foran kameraet, som utgjør fotografiet er gutten som ser rett på subjektet, den som fotograferer. Guttens øyekontakt drar betrakteren inn i bildet og inviterer oss til å delta. Fotografen klarer å fange akkurat dette øyeblikket. Hans kroppsholdning kan oppfattes som avslappende og bedagelig. Etter at fotografiet ble sett på som en egen kunstform fikk man etter hvert behov for å skille mellom det som var en objektiv virkelighet, eller om det var et resultat av fotografens subjektive følsomhet. Dette fotografiet er ikke et dokumentarfotografi innenfor kunsten. Allikevel kan man tenke seg at en amatør fotograf kan være opptatt av følsomhet. Hva er følsomhet? Interesse for former, komposisjon, balanse, kontraster? Balansen i bildet virker stødig, elementenes plassering er kanskje tilfeldig, men fotografen kan ha hatt et godt, og raskt øye for dette. Tatt med analogt kamera ble det nok ikke en serie med fotografier, slik det har fort for å bli med et digitalkamera. Susan Sontag sier at det kan virke som om fotografiet ikke er et resultat av erfaring, men heller et «heldig» utfall av et løst samarbeid mellom fotograf og motiv.

Figur 8.3



Figur 8.3

Privat familiealbum. 1976

Fotografiet viser 4 personer plassert i et rom. Bildet er tatt innendørs. Lyset kommer bakfra, og det ser ut til at det er brukt blitz. Motivet i bildet er de tre personene plassert i midten. Den fjerde er på vei ut av bildet, vi ser bare halvparten av kroppen. Personene i midten er kvinner, det kan vi lese ut fra vår oppfatning av klesplaggene dem har på seg. Rommets interiør kan si noe om hvilken tidsepoke fotografiet er fra. Mønstrete tapet, mønsteret på det som kan se ut som et dynetrekk. Garderobeskapet på venstre side bærer preg av design fra 1970-tallet. Taklampa er grov og mindre funksjonell. I bildets forkant ser vi ballonger, er dette et bursdagsselskap? Er det noe annet som markeres?

Det er ikke mobiltelefoner!

Først og fremst ønsker jeg å fokusere på kvinnenens beskjeftigelse. Hva er det dem driver med? Om fotografiet hadde blitt tatt i dag, er jeg sikkert på dem hadde stått med mobiltelefonen i hånda, og ikke lommeboka, eller er det sminke? Etter en titt på dette fotografiet fra 1977 kan dette minne om Charlotte Cottons beskrivelser av et arrangert fotografi. Er dette en uttenkt hendelse, en iscenesettelse av fotografen med en hensikt om å ta

et bilde? Eller er det heller et heldig øyeblikk, liknende Cartier-Bresson. Kan det kalles et «blinkskudd», et «lykketreff»? Og hvorfor er det i så fall det? I følge Roland Barthes er «lykketreffet» en av hans presentasjon av overraskelser. Scenen kan arrangeres av fotografen, skriver Barthes, men i de illustrerte medienes verden er det en «naturlig» scene. Henri Cartier-Bressons avgjørende øyeblikks organisering av former og mønstre er tydelig i tapeten, dynetrekket, ballongene, kjolene. Men hva med kroppsholdningene? Hvem kan si oss noe om det, i dette bildet?

Figur 8.4

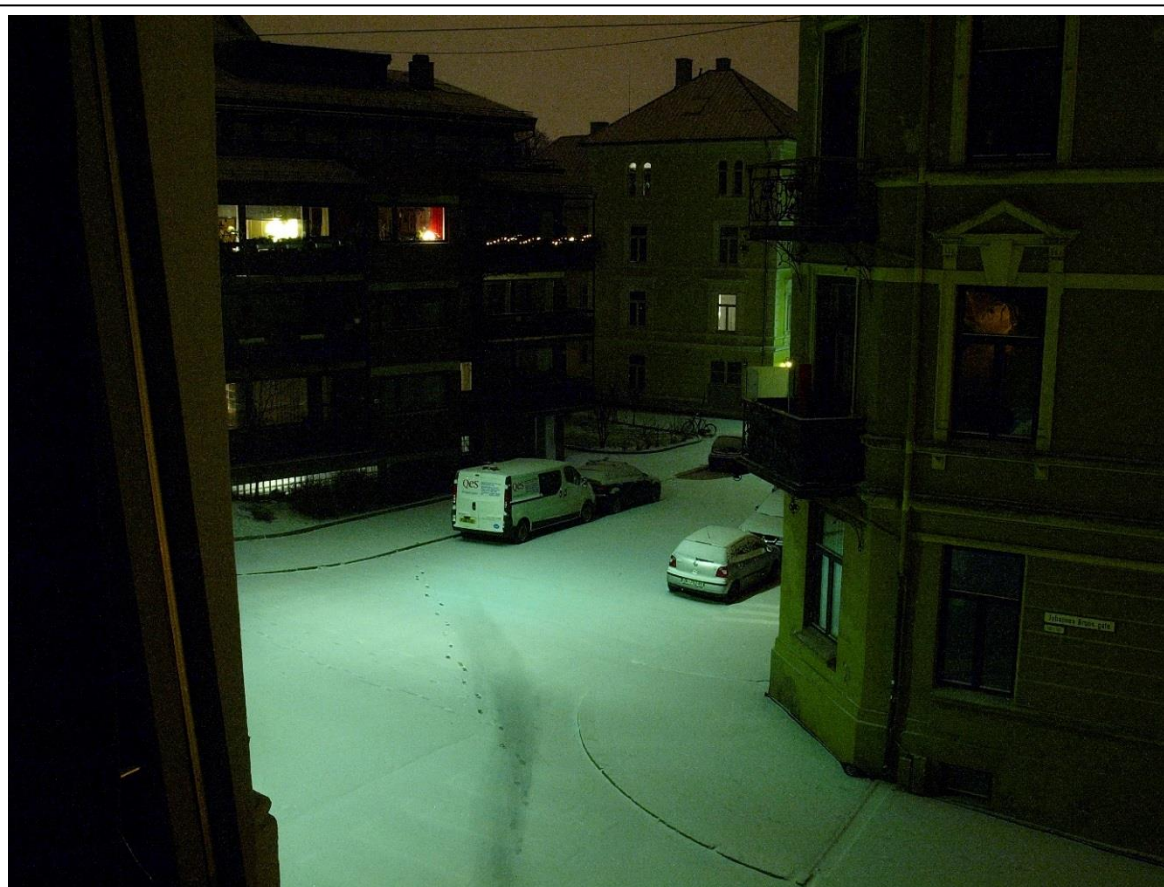


Figur 8.4 Eget foto. *Såpebobla*. 2013

Konturene av et menneske fyller store deler av bildet. Personen befinner seg i forgrunnen. Bak et utsnitt av et vindu, og gjennom vinduet en bygning. Fargetonene i bildet er kjølige. Forgrunnen består av mørkeblå mot svarte toner, bakgrunnen lyse pastellfarger. Kontraster.

Formelementene er geometriske, men silhuetten til personen er organisk. Bildets format er rektangulært, stående. Fotografiets fokus er plassert i midten. Dette er en såpeboble. Såpebobla fremtrer kun som en skjør sirkel. I neste sekund kunne boblen ha vært borte. De ulike lagene i dette bildet er interessant. Et intimt nærbilde hvor man skimter silhuetten av en hånd som holder noe, og et utsnitt av et hode. Tett på denne personen som blåser boblen. Bak er et vindu og utenfor vinduet det offentlige rommet. Den transparente boblen gjør at man kan danne seg et eget motiv inni den. Med en skjør, og til tider usynlig kontur, binder boblen sammen denne intime sfæren med det offentlige ytre rommet.

Figur 8.5



Figur 8.5

Eget foto. *Spor*. 2012

Øyeblikket i tiden. Tiden i øyeblikket. En bevegelse. En skikkelse. Et spøkelse? *Spor*. Ikke spor. Nye spor. *Spor* i tiden. *Spor* i tidens bevegelse. Eksponeringstid på åtte sekunder. Bildet er tatt klokken to på natta. Dette er første snøfallet i Oslo, tatt 05. desember 2012. Sittende sent oppe fikk jeg med meg snøfnuggene på vei ned. Jeg ønsket å fange vinterens første spor,

og rigget til med kameraet og stativet. Prøvde meg på lukkertid og blenderåpning. Hva ville gi meg årets første snøspor, en bil, et menneske, et dyr?

Kjølige toner dominerer bildet, men mindre flater med en lunere og varmere farge plassert rundt i bildet gir balanse og bevegelse. Himmelen med et brunlig skjær, er det snøfnuggene som reflekterer gatelys? Et bilde ut mot gaten, tatt innenfra. Tiden i dette bildet fremstår både abstrakt og konkret. Konkret fordi vi vet at lukkertiden er på åtte sekunder. Det har gått en tid fra avløseren ble trykket på til bildet var tatt. Denne tiden er såpass «lang» at vi kan oppfatte den og være med i tiden når bildet ble tatt.

Figur 8.6

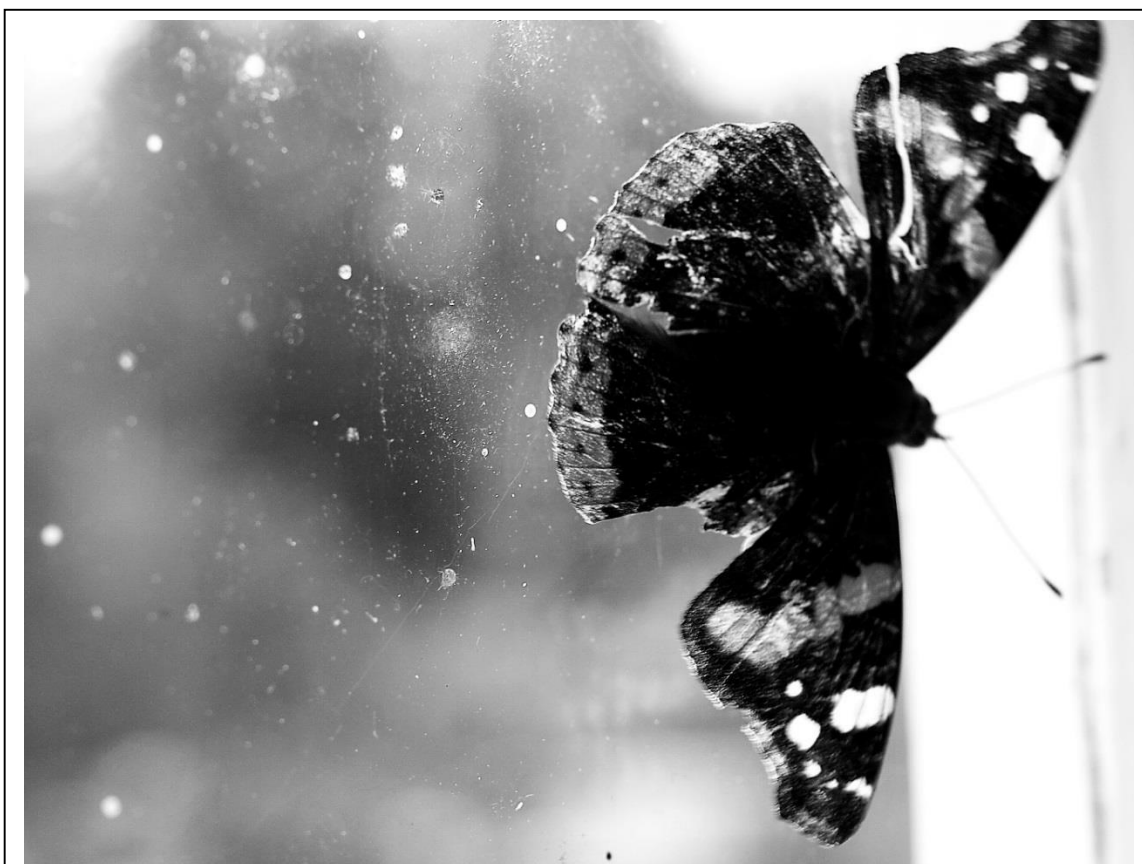


Figur 8.6

Eget foto. *Skyggestriper*. 2013

Få elementer i dette bildet, et par bein som hviler på et stofflig materiale. Kjølige, blå toner. Skarpt lys. Sentralperspektivet drar oss inn og opp. Myke linjer. Draperiet i stoffet kan minne om vann, bølger. Sterkt lys som treffer ovenfra, sterke kontraster mellom lys og skygge. Skygge som legger seg rundt kroppen. Er det skygger fra en persienne? Skygge kan si oss noe om tid. Sola.

Figur 8.7



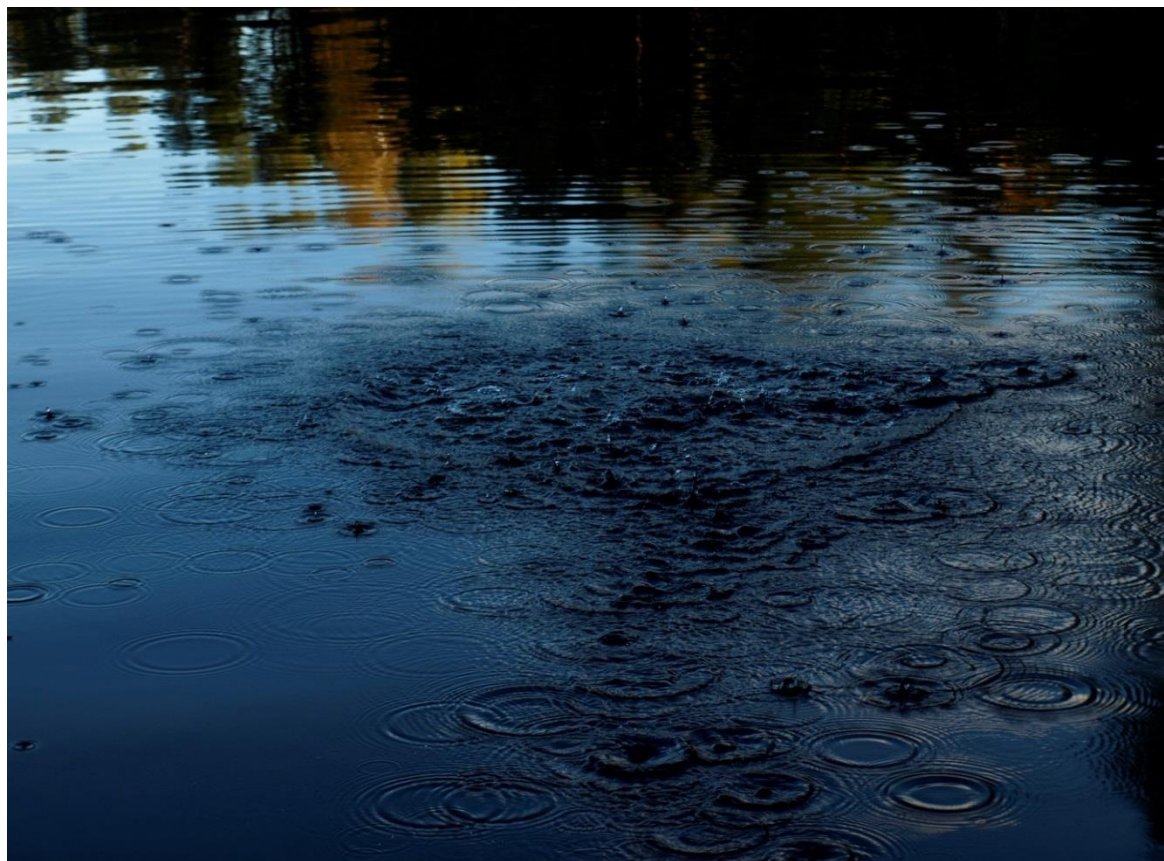
Figur 8.7

Eget foto. *Sommerfugl*. 2011

Sommerfugl i svart hvitt. Nesten kvadratisk i formatet. Sommerfuglen er plassert helt til høyre i bildet. Den er beskåret litt øverst i bildet på tuppen av den ene vingen. Sommerfuglen er plassert slik at den er på vei ut av bildets ramme. Bakgrunnen består av en uklar flate med duse valører. Komposisjonen i bildet domineres av sommerfuglen, men dens plassering gjør at balansen fungerer. Hadde bildet vært speilvendt ville det vært mer ubehagelig å se på. Fotografiet ble tatt med en makrolinse. Hensikten var kun å «fange» (- jaktuttrykk, se Sontag) motiv av sommerfuglen. Men finnes det en symbolikk her? Sommerfuglen var flakset rundt i

vinduskarmen. Avsenderen av bildet er meg selv, og bildet blir gjenbrukt i denne oppgaven. Bildet hadde i utgangspunktet ikke tittel.

Figur 8.8



Figur 8.8

Eget foto. *Vannringer*. 2012

Mørke fargetoner i blått, grønt og svart, med en liten brytning oransje og brune farger. Bildet er et fryst øyeblikk idet noe har brutt vannflaten og skapt vannringer. Ringene er geometriske og finnes i alle størrelser. Dem brer seg utover. Enkel ytre kontekst, men hva med indre kontekst? Har det skjedd noe her? Hvordan kan man tolke dette bildet? Er dette et øyeblikk innen dokumentarfotografiet? En objektiv virkelighet, dokumentar. Kan dette fotografiet kalles en overraskelse, etter Barthes? Den andre overraskelsen er, ifølge Barthes, hentet fra maleriet, hvor det ofte er blitt gjengitt en bevegelse grepet i flukten, i det øyeblikket hvor det normale øyet ikke er i stand til å fange det. Fotografiet fastholder også med en øyeblikks inngripen i en hurtig scene i det avgjørende øyeblikk.

6.0 Reflekterende konklusjon

Innledningsvis siterte jeg Stephen Bull med «Snapshots are the photographs most people make and appear in most of the time» (Bull, 2010, s. 81). Jeg hadde også gjort meg opp en mening om Petersens fotografier fra «From Back Home» og at dem ut ifra deres estetikk passet inn under fotosjangrene snapshot eller dokumentarfotografi. Underveis i undersøkelsen kom jeg over dette sitatet av Bull: «The vast majority of photographs, made by almost everyone and appear almost everywhere, are not considered to be art» (Bull, 2010, s. 123), her refererer Bull til snapshotet og dokumentarfotografiet som «the vast majority of photographs». Hverken snapshot eller dokumentarfotografi kan sees på som kunst, ergo passer ikke Anders Petersens fotografier inn under noen av dem, ifølge Bull.

Oppgavens formål har dog ikke vært å plassere fotografiene til Petersen i en bestemt boks merket med en bestemt fotosjanger. Men søken etter *hvorfor* ham ikke passet inn i boksen merket «snapshot» eller «dokumentarfotografi» når teorien så tydelig stemte overens med kjennetegnene ved fotografiene, har vært en drivkraft gjennom oppgaven. Jeg kan takke den uvitende kilden jeg henvendte meg til for at jeg ikke fikk et annet alternativ.

Problemstillingen har hatt flere underspørsmål som har vært med underveis og opprettholdt et reflekterende ståsted både til utvalg av teori og visuelle eksempler, samt det fotografiske materialet representert i det praktisk-estetiske.

Hvordan kan jeg gjennom sjangrene dokumentarfotografiet og snapshot finne begrep som kan formidle noe om øyeblikket i fotografiet?

- Hva er et øyeblikk i et fotografi?

Dette har vært et spørsmål som er blitt stilt gjennom hele oppgaven, både i tilknytning til teorien og til fotografiene. Det er ingen fasit eller absolutte svar på dette, men snarere en oppfordring til ståstedet undersøkelsen er sett ut fra, som reflekterende tilnærming og forholde seg til temaet på en rasjonell måte.

- Hvilke begrep om ulike former for fotografi er bruket for å beskrive øyeblikket i fotografiet?

Gjennom teorien har interessante begrep som er med på å beskrive ulike former for fotografi tatt videre til den praktisk-estetiske delen for å anvendes på øyeblikket i fotografiet. Sitater,

konkrete kjennetegn ved en fotosjanger, og tendenser i fotografiet har vært med på å utheve enkelte ord og begrep fra teksten.

- Hvilke begrep beskriver fotografer sine arbeid med som jeg kan bruke for å beskrive øyeblikket i mine fotografier?

Som det forrige spørsmålet, bare rettet mot fotografer og hvilke begrep dem benytter seg av for å beskrive sine arbeider.

- Hvordan kan noe oppfattes som et «øyeblikk» kun basert på det estetiske ytre?

Til å begynne med fokuserte jeg på å finne ulike begrep som beskrev ytre kjennetegn ved et fotografi. Videre i undersøkelsen ønsket jeg også å se på hvordan innholdet i fotografiet, den indre konteksten var med på å formidle et øyeblikk. Hvilke faktorer spiller inn når man tar et bilde, spurte jeg. Slik kom jeg over fenomenet «tiden».

- Hvordan forholder tiden seg til øyeblikket?

I løpet av undersøkelsen ble «tiden» et interessant aspekt ved øyeblikket, både i forhold til kameraets utvikling og forbedret ytelse til etter hvert vårt forhold til tiden i det øyeblikket et fotografi blir tatt. Fra et mer teknisk begrenset ståsted til et etisk syn på øyeblikket og tilgjengeligheten på å dele bilder via mobiltelefon på sosiale medier, har undersøkelsen sett på om opplevelsen av øyeblikket i fotografiet er ulike fra et speilrefleks kamera til kamera på mobiltelefonen.

- Hvordan kan jeg benytte meg av begrep fra teorien når jeg skal skrive om øyeblikket i egne fotografier?

Og:

- Hva slags språk skal jeg bruke for å henvende meg til ønsket målgruppe?

Når jeg etter hvert skulle brukte begrep jeg hadde funnet i oppgavens teoretiske del over på det praktisk-estetiske ble språket en viktig komponent jeg var nødt til å ta stilling til. Hvordan jeg skulle gå fram for å analysere, hva slags perspektiv jeg skulle ha og hvem teksten skulle henvende seg til, var spørsmål jeg måtte forholde meg til.

Det kan diskuteres at alle former for fotografi er et fotografi av et *øyeblikk*. Rent teknisk er dette kanskje riktig å tenke. Et øyeblikk som er fryst, uansett hvor tilfeldig eller planlagt det fotograferte motivet er. Men hvordan kan noe oppfattes som et «øyeblikk» kun basert på de estetiske ytre rammene? Kan den som betrakter *vite* at her har fotografen vært heldig, eller har det kanskje ikke noe betydning om betrakteren vet det eller ikke?

Eivind Lentz har med sine prosjekter «Mms-tv» og «Se(e) me(g)» satt i gang tanker rundt øyeblikket i fotografiet tatt med et mobilkamera. Lentz er opptatt av bevisstgjørelsen og det etiske i henhold til personvern når man deler bilder videre. Jeg stiller meg spørrende til hvordan vårt forhold til øyeblikket forandres fra det sekundet man tar et bilde til man bestemmer seg for å dele det videre, og videre, og videre. Blir øyeblikket noen gang «brukt opp»?

Gjennom denne undersøkelsen har jeg bare rørt ved en liten del av det fotografiet har å by på og avgrensninger har vært gjort flere ganger i løpet av oppgaven. I begynnelsen ble det bevisst gjort utvalg av fotografisk materiale som fremstod som et tilfeldig bilde, det var slik Petersens fotografier talte til meg første gangen jeg så dem. Utvalget av teorien gir ingen absolutte svar, det er jeg klar over, jeg ønsket ikke å formidle undersøkelsens emne med en slik konkluderende tilnærming. Fotografi er et enormt fagfelt som det finnes mye litteratur på, og som jeg selv har erfart, er en interesse som har ekspandert enormt de siste årene med digitalisering og tilgjengeligheten på kameraet. Jeg vil tørre å påstå at fotografi er et felt hvor alle kan delta uansett hvor teknisk begavet man anser seg selv for å være. Å formidle fotografiet gjennom problemstillingen min som utgangspunkt er bare en måte å «angripe» feltet på. Allikevel ser jeg på hva jeg har ønsket å oppnå med undersøkelsen og håper dem som tar seg tid til å lese gjennom vil sitte igjen med en refleksjon om at øyeblikket i fotografiet kan være så mye. «Mye» i denne forstand at det kanskje ikke finnes eksplisitte fotografiske tilnærminger som formidler øyeblikket på en klarere måte enn andre. Selv fotografier med estetikken til et snapshot kan være et nøye planlagt, iscenesatt fotografi.

Med en hermeneutisk fremgangsmåte plukket jeg ut konkrete begrep fra teksten som videre i det praktisk-estetiske ble del av en ny helhet. Begrepene som dukket opp har beriket teksten til egne fotografier, og beskrivelser av øyeblikket er ikke like lineært som tidligere.

7.0 Kilder

Litteratur

- Alvesson, M. & Sköldbberg, K. (2008). *Tolkning och reflection*. (2. Utg.) Studentlitteratur. Lund.
- Anderson, R. (2004). *Anders Petersen – Café Lehmitz*. Schirmer/Mosel. München.
- Barthes, R. (1980). *Det lyse rommet*. Pax Forlag A/S. Oslo.
- Barthes, R. (1972). *Mythologies*. Nørhaven Paperback A/S. Viborg, Danmark.
- Bergström, B. (2001). *Bild & budskap*. Carlssons Bokforlag. Stockholm.
- Bergström, B. (2011). *Bild & budskap* (3.utg.) Carlssons Bokforlag. Stockholm.
- Bull, S. (2010). *Photography*. Routledge (RIMC). London.
- Borgdorff, H. (2011). *The production of knowledge in artistic research*. (Biggs, M. & Karlaaon, H. (red.) The Routledge Companion to Research In The Arts. Routledge. London and New York.
- Cotton C. (2009). *The photograph as contemporary art*. (ny.utg.) Thames and Hudson. London.
- Ekeberg, L. (2013, 27.mars). Hva mobilbildene sladrer om. *Agderposten, kultur og underholdning*, s. 52 og 53.
- Gelder v. H. & Westgeest H. (2011). *Photography theory in historical perspective*. Wiley-Blackwell. United Kingdom.
- Hole, A. S. (2007). *Relasjonsbildet*. I Lentz, Eivind, *Mms-tv*. Multipress Forlag. Oslo.
- Håvarstein, M. (2013). *Det kollaborative blikk*. (Upublisert masteroppgave). Høgskolen i Oslo og Akershus.
- Larsen, P. (2004). *Album - fotografiske motiver*, Spartacus Forlag. Danmark.
- Lentz E. (2010). *Se(e) me(g)*. Multipress Forlag. Oslo.
- Mora G. (1998). *Photo speak. A guide to the ideas, movements, and techniques of photography, 1839 to the present*. Abbeville Press. New York.

Museum Ludvig Cologne. (2012). *20th century photography*. TASCHEN. Köln.

Sandbye, M. (1992). *Det iscenesatte fotografi*. Rævens sorte bibliotek. Danmark.

Solhjell, D. & Øien, J. (2012). *Det norske kunstfeltet*. Universitetsforlaget. Oslo.

Sontag S. (1973). *Om fotografi*. Pax Forlag A/S. Oslo.

Szarkowski, J. (2007). *The photographers eye*. (3.utg.) The Museum of Modern Art. New York.

Internett

Anders Petersen. (Udatert). *Biography*. Hentet 05.03.2014 fra

<http://www.anderspetersen.se/biography/>

Apple (udatert). *iTunes Preview*, hentet 10.02.2014 fra

<https://itunes.apple.com/us/app/snapchat/id447188370?mt=8>

Eivind Lentz (udatert) *Mms-tv*. Hentet fra

http://www.eivindlentz.com/mmstv_text.html

Eivind Lentz (udatert). *Se(e) me(g)*. Hentet fra

<http://www.seemeg.no/>

Fotogalleriet. (Udatert). *Andreas Bennis, Domestications*. Hentet 26.03.2014 fra

<http://fotogalleriet.no/utstillinger/arkiv/andreas-bennis>

Magnum Photos (2012). *Henri Cartier-Bresson*, hentet 04.02.2014 fra

http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_9_VForm&ERID=24_KL53ZMYN

Magnum Photos. (Udatert). Sitat av Henri Cartier-Bresson. Hentet 31.03.2014 fra

http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24_KL53ZMYN

Meisingseth, K. (2013, 15. februar). *Bullshitbingo om videokunst*. Hentet 20.03.2014 fra

<http://www.minervanett.no/bullshitbingo-om-videokunst/>

Store Norske Leksikon. (Udatert). Søkord: *Camera obscura*. Hentet 26.04.2014 fra

http://snl.no/camera_obscura

Svensk tv 1. (Udatert). *Fotograf Anders Petersen pratar om sitt fotograferande*. Hentet 05.03.2014 fra <http://www.youtube.com/watch?v=x6b5BdpEoqA>

Bildemateriale



Figur 3.1

Anders Petersen, *From Back Home*, 2009

Gjengitt ved tillatelse av Anders Petersen

Hentet 09.04.2014 fra: <http://www.anderspetersen.se/from-back-home-3/>

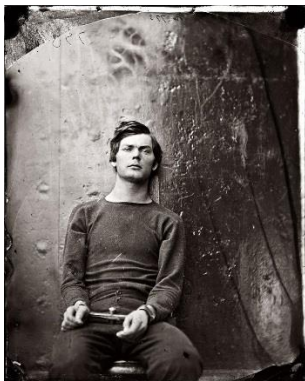


Figur 3.4

William Henry Fox Talbot, *Articles of China*, 1844

Hentet 12.04.2014 fra:

http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/289173?rpp=20&pg=1&rndkey=20140413&ao=on&ft=* &what=Books&who=William+Henry+Fox+Talbot&pos=2



Figur 3.5

Alexander Gardner, *Lewis Paine*, 1865.

Hentet 14.02.2014 fra http://www.leninimports.com/alexander_gardner.html



Figur 3.6

Nan Goldin, *Trixie on the cot*, 1979

© The Solomon R. Guggenheim Foundation / Art Resource, NY

Hentet 01.04.2014 fra:

http://www.artres.com/C.aspx?VP3=ViewBox_VPage&VBID=2UN3658CAM52H&IT=ZoomImageTemplate0_1_VForm&IID=2UNTWAYYBF9L&PN=3&CT=Search&SF=0



Figur 3.8

Anders Petersen, *Café Léhmütz*, 1978.

Gjengitt ved tillatelse av Anders Petersen

Hentet 06.12.2012 fra <http://www.anderspetersen.se/cafe-lehmitz-4/>



Figur 3.9

Anders Peterssen, *Prison*, 1984

Gjengitt ved tillatelse av Anders Petersen

Hentet 13.04.2014 fra: <http://www.anderspetersen.se/prison/>



Figur 3.10

Henri Cartier-Bresson. *The Allée du Prado*. 1932.

© 2014 Magnum Photos - All rights reserved

Hentet 31.03.2014 fra

http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL53ZMYN



Figur 3.11

Henri Cartier-Bresson. *The Var department*. 1932

© 2014 Magnum Photos - All rights reserved

Hentet 31.03.2014 fra

http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL53ZMYN



Figur 3.12

Edvard Weston, *Cabbage leaf*, 1931.

© 1981 Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents

Hentet 06.02.2014 fra <http://www.wikipaintings.org/en/edward-weston/cabbage-leaf-1931>



Figur 3.13

Sophie Calle, *The chromatic diet*, 1998.

© Sophie Calle / BONO

Hentet 11.03.2014 fra

<http://londongrip.co.uk/2011/08/art-the-painting-of-modern-life-by-ruth-rosengarten/>



Figur 3.14

Robert Capa, *Den fallende soldat*, 1936.

© Robert Capa / BONO

Hentet 03.02.2014 fra

http://www.magnumphotos.com/C.aspx?ERID=24KL535353&VF=MAGO31_10_VForm&VP3=CMS3
http://www.magnumphotos.com/C.aspx?ERID=24KL535353&VF=MAGO31_10_VForm&VP3=CMS3

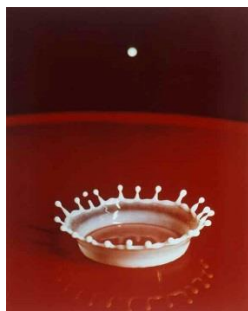


Figur 3.15

Denis Darzacq. *La Chute n°09*. 2005 – 2008

Courtesy RX Galerie, Paris

Hentet den 06.02.2014 fra <http://www.denis-darzacq.com/chute09.htm>



Figur 3.16

Harold D. Edgerton *Milk drop coronet*. 1957

© 2010 MIT. Courtesy of MIT Museum

Hentet 31.03.2014 fra <http://edgerton-digital-collections.org/?s=hee-nc-57001#hee-nc-57001>



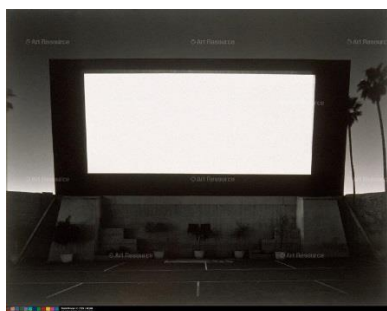
Figur 4.2

Henri Cartier-Bresson. *Behind the Gare Saint-Lazare*. 1932

© 2014 Magnum Photos - All rights reserved

Hentet 27.01.2014 fra

http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL53ZMYN

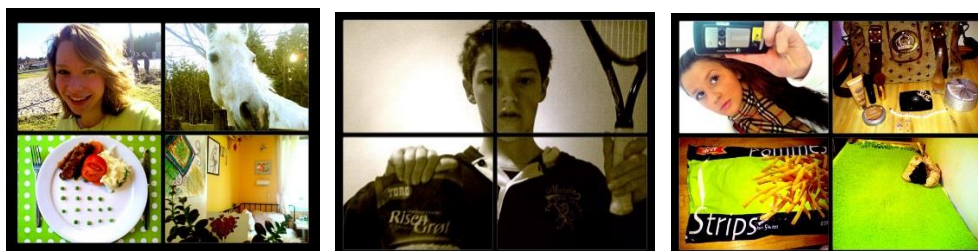
**Figur 4.3**

Hiroshi Sugimoto. *Rubidoux Drive-in*, Rubidoux, 1993

Digital Image © [year] Museum Associates / LACMA. Licensed by Art Resource, NY

Hentet 01.04.2014 fra

http://www.artres.com/C.aspx?VP3=ViewBox_VPage&VBID=2UN3658CAMO56&IT=ZoomImageTemplate01_VForm&IID=2UNTWAZBC4MR&PN=1&CT=Search&SF=0

**Figur 4.4**

Eivind Lentz. *Se(e) me(g)*. udatert

© Eivind Alfred Lentz / BONO

Hentet den 22.02.2014 fra <http://www.eivindlentz.com/semeg.html>



Figur 4.5

Eivind Lentz. *Mms-tv*. Udatert

© Eivind Alfred Lentz / BONO

Hentet den 22.02.2014 fra <http://www.eivindlentz.com/mmstv.html>