

SURREALISTISK FOTOGRAFI

Virkelig uvirkelighet – eller uvirkelig virkelighet?

Håkon Røisland - kandidatnummer 306

Masteroppgave i formgivning, kunst og håndverk
Fakultet for teknologi, kunst og design
Institutt for estetiske fag
Høgskolen i Oslo og Akershus - 2013

Forsidebilde: Håkon Røisland, uten tittel, 2012

Surrealistisk fotografi

Virkelig uvirkelighet – eller uvirkelig virkelighet?

Håkon Røisland, kandidatnummer 306, Emnekode ZMFKH09, Masteroppgave i formgivning, kunst og design,
Fakultet for teknologi, kunst og design, Institutt for estetiske fag, Høgskolen i Oslo og Akershus 2013

Summary

This master thesis has its origin in the possibilities that lays in surreal photographic expressions, and the gap which occurs within the understanding of what surreal photography is about, when art theory meets practice. The thesis has the difference between professional knowledge and common believes as focus, together with the relation between surrealistic art history and contemporary surrealistic photography practice. In this meeting between historical photo surrealism and contemporary understandings, I suggest didactic implications related to the justification questions in the academic field. These factors are combined in the following research question: How to use studies of surrealistic photography to enlighten the justification questions in the academic field related to visual literacy?

To answer this question, I have used semiological methods for analyzing the conceptual understanding of the surrealistic term, and for analyzing photographs that are representative for key styles in historical surrealism. For the conceptual analyzes, I have used Roland Barthes' poststructural semiological system of myth for the creating of meta-signs and meta-languages. For analyzing photographs, I have used Barthes semiological methods of denotations and connotations, together with Charles Sanders Peirce's use of the meta-sign as an indexical sign. From the connotations I have identified some common similarities which I have used to evaluate the relation contemporary photographs to historical surrealism and surrealistic ideology. These contemporary photographs are either presented by photographers or publishing houses as surrealistic, or they are photographs that I by myself consider having surrealistic features.

Finally, I have put my experiences from this thesis into a didactic view and connected these experiences to visual literacy and the justification questions in the academic field. Here I discuss factors which inflect visual literacy, such as where the professional area of responsibility starts and where it ends, and the dualistic relationship between the teacher's role in teaching and the teacher's role in his own learning.

Sammendrag

Denne masteroppgaven har sitt utgangspunkt i de mulighetene til formidling av opplevelser som surrealistisk fotografi kan gi, og det spriket i forståelse av hva surrealistisk fotografi handler om som viser seg i møtet mellom kunstteori og praksis. Oppgaven har fokus på forskjellen mellom fagkunnskap og hverdagskunnskap, hvor fotografi innen historisk surrealisme knyttes sammen med samtidens surrealistiske fotopraksis. Møtet mellom historisk fotosurrealisme og samtidens forståelser, vil jeg vise at har didaktiske implikasjoner knyttet til fagfeltets grunnlagsproblematikk. Disse faktorene er samlet i følgende problemstilling: Hvordan kan undersøkelser av surrealistisk fotografi belyse fagfeltets grunnlagsproblematikk knyttet til visuell kompetanse?

For å svare på dette spørsmålet har jeg brukt semiologiske metoder til å analysere både surrealismens begrepsmessige forståelse og et utvalg fotografier som er representative for sentrale historiske fotosurrealistiske stilarter. Ved begrepsanalysene har jeg benyttet Roland Barthes mytiske poststrukturalistiske, semiologiske system for utledning av metategn og metaspråk, mens jeg har ved bildeanalysene har brukt Barthes semiologiske denotasjons- og konnotasjonsmetoder sammen med Charles Sanders Peirces beskrivelser av metategn som indeksikalsk tegn. Fra bildekonnotasjonene har jeg identifisert fellestrekk som jeg sammen med det indeksikalske tegnet har brukt til å vurdere samtidsfotografiers relasjon til historisk fotosurrealisme. Disse samtidsfotografiene er enten laget av fotografer eller presentert av forlag som knytter bildene opp mot surrealisme, eller det er bilder jeg selv opplever innehar surrealistiske trekk.

Avslutningsvis setter jeg erfaringer fra masteroppgaven i et fagdidaktisk lys, og trekker linjer til visuell kompetanse og fagfeltets grunnlagsproblematikk. Her drøfter jeg faktorer som påvirker den visuelle fagkompetansen, hvor et faglig ansvarsområde starter og hvor det slutter, og det dualistiske forholdet mellom lærerens rolle som underviser og lærerens rolle i egen læring.

Takk til

Mine veiledere Venke Aure og Charlotte Blanche Myrvold, en duo som har utfylt hverandre. Venke har hjulpet meg med veivalg, mens Charlotte har med sin våkne faglighet og sine konstruktive tilbakemeldinger hjulpet meg med å holde retningen.

Fotokunstnerne Amina Bech, Syrie Moskowitz, Alastair Magnaldo og forlagssjef Roy Allen ved Ilex Press Limited, for å ha latt meg benytte deres bilder i denne oppgaven.

BONO – Billedkunst Opphavsrett i Norge, for god og hyggelig service.

Modellene som jeg har fotografert i mine egne uttrykk til dette masterprosjektet. Dere satte dere raskt inn i de tankene jeg ønsket å formidle, reiste med meg langt ut på landet fordi jeg ønsket å lage bildene på et bestemt sted, og trosset snø, is og kulde for uttrykkenes skyld.

Min familie og mine venner, som aldri har sluttet å tro på meg, som støtter meg og ser meg for mine kvaliteter istedenfor mine mangler.

Innhold:

1. Introduksjon til problemfeltet.....	4
Innledning.....	4
Problemområde og problemstilling.....	4
Redegjørelse for sentrale begrep i problemstillingen.....	5
Avgrensning	6
Oppgavens oppbygning.....	6
Etikk	7
2. Vitenskapelig posisjon og metode.....	9
Strukturalistisk posisjon	9
Semiotiske metoder	10
Strukturalistisk semiologisk analysemetode	11
Poststrukturalistiske semiologiske analysemetoder	12
Metategn	12
Indeksikalsk tegn	13
Semiologisk bildeanalyse	13
3. Surrealisme.....	15
Surrealismens opprinnelse.....	15
Den surrealistiske praksisen	19
Automatskrift.....	19
De enigmatiske stedene	22
Orientalsk og eksotisk.....	24
Seksualitet og sadisme	25
Objektene kriser.....	28
Vissheten i ideologier	30
Politikk og et nytt Europa.....	33
Kritikk av surrealistisk praksis	36
4. Analyser av surrealisme	39
Språklig analyse av surrealistisk ideologi	39
Analyse av surrealistisk praksis	42
Tomrom.....	42
Denotasjon	43

Konnotasjoner.....	43
Surrealisme og seksualitet	44
Denotasjon	45
Konnotasjoner.....	45
Verdisyn.....	47
Denotasjon	48
Konnotasjoner.....	48
Fellestrekk i konnotasjonene	49
5. Vurdering av samtidsfotografier	51
These Boots	52
Vurdering opp mot indeksikalsk tegn.....	54
Vurdering opp mot fellestrekk	54
Vurderingspåstand	55
Le zèbre	56
Vurdering opp mot indeksikalsk tegn.....	57
Vurdering opp fellestrekk.....	58
Vurderingspåstand	59
The Red Castle and the Lawless Line	60
Vurdering opp mot indeksikalsk tegn.....	61
Vurdering opp mot fellestrekk	61
Vurderingspåstand	62
Roman Necropolis.....	64
Vurdering opp mot indeksikalsk tegn.....	65
Vurdering opp mot fellestrekk	66
Vurderingspåstand	67
6. Avslutning	68
Fagdidaktisk refleksjon	68
Konklusjon	72
Egne fotografiske uttrykk.....	73
Kilder.....	79
Bildeliste.....	83
Vedlegg	84

1. Introduksjon til problemfeltet

INNLEDNING

Jeg fotograferer. Masse. Ofte sier jeg at mine fotografier er selvportrettet, uansett om jeg fotograferer meg selv eller noe annet. De alle sier noe om meg. Innimellom prøver jeg å få frem de delene av meg som er vanskelig å forklare. De som har med identitet og eksistensialitet å gjøre. Jeg vil så gjerne fortelle om dette som er så vanskelig, men jeg opplever at jeg ikke klarer å beskrive det med ord. Dessuten er min identitet flyktig, og de delene som er faste blir innimellom usynlige for meg. Da blir det enda vanskeligere å forklare.

De gangene jeg prøver å formidle de vanskelige tingene med fotografier, opplever jeg enten at publikum synes de er spennende, kunstneriske, fine, eller de synes de er skremmende, provoserende, stygge. Uansett om de liker bildene eller ei, må jeg til med den vanskelige forklaringen for at det som ligger under overflatene skal komme til syne. Etter min erfaring er det ikke mange som begir seg hen i tolkningens verden sånn helt uten videre.

Jeg har lenge lurt på hvordan jeg skal få publikum til å undersøke fotografiene mine nærmere, hvordan jeg skal få dem til å stille de spørsmålene som skal til for å finne svar. Jeg tror jeg nå har nærmet meg en løsning. I kunsthistorien. Denne oppgaven handler om surrealisme.

PROBLEMOMRÅDE OG PROBLEMSTILLING

Jeg la nylig ut et spørsmål på et internetforum om hva folk forbandt surrealistisk fotografi med. De fleste svarene jeg fikk gikk ut på at surrealistiske fotografier viser ting som ikke går an i virkeligheten og at det er fantasifullt manipulerte bilder. Blant de som hadde svar som dette, var både lærere, fotografer og etablerte kunstnere. Etter å ha lest om surrealistisk ideologi og praksishistorie i forhold til fotografi, tyder disse svarene etter min mening på at en del av allmennheten forstår surrealistisk fotografi som noe annet enn det surrealismen egentlig handler om.

I begynnelsen av mine høgskolestudier, ble jeg og mine medstudenter undervist i forskjellene mellom fagkunnskap og hverdagskunnskap. Vi lærte at hverdagskunnskap er den type

kunnskap som består av allmenne oppfatninger som ikke nødvendigvis er basert på fakta, i motsetning til fagkunnskap som er faktabasert. Hvorvidt den kunnskapen som formidles av lærere i fagfeltet kunst, håndverk og design er fagkunnskap eller hverdagskunnskap, er svært viktig for fagets innhold. Er fagets innhold basert på hverdagskunnskap, svekker dette opplæringens kvalitet og har betydning for fagfeltets didaktiske grunnlagsproblematikk. Ut fra dette har jeg valgt følgende problemstilling:

Hvordan kan undersøkelser av surrealistisk fotografi belyse fagfeltets grunnlagsproblematikk knyttet til visuell kompetanse?

Redegjørelse for sentrale begrep i problemstillingen

Begrepet «fagfelt» viser til teori og praksis vedrørende fagene formgivning, kunst og håndverk, knyttet til kunstpedagogisk forskning, undervisning og læring.

Termen «fagfeltets grunnlagsproblematikk» viser til estetiske, fagdidaktiske og vitenskapsteoretiske perspektiver innen fagfeltet. Dette omhandler blant annet samtidsperspektiver på estetisk teori og praksis, fagfeltet i et samfunns- og læreplanteoretisk perspektiv og innhold og form i anvendt estetikk (Høgskolen i Oslo og Akershus [HIOA], 2009, s. 4).

Termen «visuell kompetanse» kan både forstås smalt og vidt. Læreplanverket for kunnskapsløftet har en smal forståelse: «Utvikling av skriftlig og visuell kompetanse skjer ved å omsette fakta, ideer og holdninger til tegn» (Kunnskapsdepartementet, 2006, s. 131), som medfører at visuell kompetanse er knyttet til ens evne til å utvikle visuelle tegn. Faglærer og billedkunstner Rolf Øidvin presenterte en videre forståelse i et innlegg på nettstedet Utdanning: «Visuell kompetanse er en følge av visuell erfaring og visuell kunnskap på et vidt felt av fagområder.» (Øidvin, 2011. avsnitt 6). I denne oppgaven bruker jeg «visuell kompetanse» i betydning av teoretiske og praktiske fagkunnskaper tilknyttet visuelle kunsthøgskole, og evner til å formidle disse kunnskapene videre på en måte som gjør det håndterbart for andre.

Fagbegreper som brukes ellers i denne oppgaven er enten forklart i teksten der de fremkommer, eller som fotnoter.

AVGRENSNING

Oppgavens tema, surrealistisk fotografi, avgrenses historisk til 1920- og 30-tallet, da dette var den tidsperioden surrealistbevegelsen oppsto og viste mest autonomi i forhold til andre stilarter. Denne perioden kalles den historiske surrealismen (Bate, 2011, s. vii-viii). Det er fotografier innen surrealisme som er tema, og selv om enkelte kommentarer vedrørende surrealistisk maleri forekommer, er dette kun i en sammenheng som har med fotografi og fotobaserte teknikker å gjøre. Undersøkelsene av den historiske surrealismens praksis er derfor begrenset til den historiske surrealismens praksis innenfor fotografi.

OPPGAVENS OPPBYGNING

Oppgaven er inndelt i syv hovedkapitler. Hovedkapitlene er nummererte, mens underkapitlene er unummererte.

Kapittel 1, Introduksjon til problemfeltet, består av en innledning som forteller noe om bakgrunnen for valg av tema i oppgaven. Kapitlet inneholder problemstilling med en kort redegjørelse for problemområdet, sentrale begreper i problemstillingen og en avgrensning av problemområdet. I tillegg inneholder kapitlet en redegjørelse for etiske spørsmål knyttet til oppgavens bildebruk.

Kapittel 2, Vitenskapelig posisjon og metode, viser en redegjørelse for den vitenskapelige posisjonen som metodene i oppgaven tilhører. Kapitlet viser også beskrivelser av de metodene som er benyttet.

Kapittel 3, Surrealisme, er tredelt kapittel, hvor den første delen viser en redegjørelse for det surrealistiske begrepets opprinnelse, den andre delen viser en gjennomgang av surrealistisk praksis innenfor den tidsperioden hvor surrealisme oppsto og frem til utbruddet av den 2. verdenskrig. Den tredje delen viser noe av den kritikken som er blitt fremsatt mot surrealisme.

Kapittel 4, Analyser av surrealisme, inneholder analyser av både de begrepsmessige delene av surrealisme, basert på de første to surrealistiske manifestene, og en analyse av fotografier fra den surrealistiske praksisen.

Kapittel 5, Vurdering av samtidsfotografier, består av vurderinger av fire fotografier eller fotomontasjer som er blitt laget i løpet av de siste ti årene. Vurderingene er gjort ved hjelp av funn fra analysene i kapittel 4.

Kapittel 6, Avslutning, begynner med en fagdidaktisk refleksjon og en konklusjon i forhold til problemstillingen. Dernest følger eksempler på egne fotografiske arbeider jeg har laget i forbindelse med oppgavens tema. Avslutningsvis følger litteraturliste, bildeliste og vedlegg. Vedleggene viser bekreftelser og lisenser for bruk av bildene som er vist i oppgaven.

ETIKK

Om man viser andre kunstners verker offentlig, er man lovpålagt å følge lov om opphavsrett (Åndsverksloven). Denne loven gjelder også for akademiske avhandlinger. I loven står det blant annet når det gjelder gjengivelse av kunstverk:

Offentliggjort kunstverk og offentliggjort fotografisk verk kan gjengis i tilslutning til teksten i kritisk eller vitenskapelig fremstilling som ikke er av allmennopplysende karakter, når det skjer i samsvar med god skikk og i den utstrekning formålet betinger. (Åndsverksloven, 2012, § 23)

I lovtekstens neste ledd står det videre:

Med samme begrensning kan offentliggjort fotografisk verk mot vederlag gjengis også i kritisk eller vitenskapelig fremstilling av allmennopplysende karakter og i tilslutning til teksten i skrifter bestemt til bruk i opplæring. (Åndsverksloven, 2012, § 23)

Hva som ligger i lovtekstens begrep «allmennopplysende» er her sentralt for hvorvidt man behøver å anskaffe spesielle tillatelser for bruk av bilder. I Norge er det organisasjonen Billedkunst Opphavsrett i Norge (heretter kalt BONO) som representerer bilderrettigheter for registrerte kunstnere i Norge og som agent for utenlandske bilderettighetsbyråer. Det har derfor vært naturlig for meg å kontakte denne organisasjonen for å avklare hva som ligger i begrepet «allmennopplysende». Svaret fra BONO var at enhver offentlig tilgjengeliggjøring av kunst som er laget av kunstnere som er registrert hos BONO eller en av de utenlandske søsterorganisasjonene, krever utstedelse av lisens fra BONO. Denne lisensen er avgiftsbelagt. En offentlig tilgjengeliggjøring innebærer også en digital versjon av en akademisk oppgave som legges ut på internett via en høgskoles database. Når det gjelder bilder som er laget av kunstnere som ikke er registrert hos BONO eller noen av søsterorganisasjonene, må man

innhente skriftlig tillatelse fra de som har bilderrettighetene. Dette kan være kunstnerne selv, museer, gallerier, forlag, med flere.

Oppgaven inneholder en rekke bilder, både laget av andre fotografer og kunstnere, og av meg selv. Når det gjelder bildene som er laget av andre fotografer og kunstnere, er rettighetene avklart med rettighetsinnehaverne. Dette er ADAGP i Frankrike, DAC S i England og SOFAM i Belgia. Disse blir representert av BONO i Norge. Jeg har en skriftlig avtale med BONO om bruk av bilder fra de rettighetsinnehaverne de representerer på oppgavens innsideopplag og for publisering som PDF-versjon på internett. Når det gjelder bilder som ikke ligger inne under BONO sitt bilderrettighetsområde, har jeg innhentet skriftlig tillatelse for bruk av disse bildene, både i papirutgaven og internettutgaven, fra de respektive rettighetsinnehaverene.

Når det gjelder fotografier jeg selv har laget, har jeg brukt modeller. Samtlige av disse modellene har undertegnet en skriftlig avtale om at jeg kan bruke fotografiene i akademiske oppgaver, både papirutgaver og internettutgaver, og at bildene kan vises i utstillinger.

Lisensdokument fra BONO, skriftlige tillatelser fra fotografer og forlag, og utformingen av kontrakten jeg har med modeller i egne fotografiske arbeider ligger vedlagt denne oppgaven.

De tegnede illustrasjonene som er vist i oppgaven er tegnet av meg, og er ikke underlagt rettighetsbeskyttelser.

2. Vitenskapelig posisjon og metode

Denne oppgaven hører hjemme i den humanistiske tradisjonen. Den humanistiske tradisjonen innebefatter litteratur, kunst, språk og alle de formene som har til formål å beskrive og å forstå innholdet i den verden vi lever i. Tore Nordenstam beskriver i boka «Fra Kunst til Vitenskap» humanistisk vitenskap, også kalt humaniora, som «å studere mennesket som kulturvesen.» (Nordenstam, 2006, s. 18). Den humanistiske vitenskapstradisjonen har mange fellestrekk med samfunnsvitenskapelig tradisjon, men skiller seg fra denne ved at mens man innen humanistisk vitenskap fokuserer på forståelse, tolkning og utvikling av innhold, fokuserer samfunnsvitenskapen på sosiale prosesser.

STRUKTURALISTISK POSISJON

Innenfor de vitenskapelige tradisjonene kan man velge hvilke posisjoner man vil legge til grunn for de metodiske valgene. Posisjoner er da det vitenskapelige rammeverket som ligger rundt ulike typer metoder. I denne oppgaven benytter jeg semiologisk metode innenfor en poststrukturalistisk posisjon. Mens den strukturalistiske posisjonen har en tendens mot å skape objektive allmenngyldige forståelser, det vil si «et standpunkt som forkaster relevansen af menneskets subjektive virkelighetsopfattelse som et utgangspunkt for vitenskapen.» (Gregersen, 2006, s. 200), åpner poststrukturalismen for subjektive fortolkninger.

Strukturalisme som vitenskapelig posisjon ble til etter en serie forelesninger om lingvistikk den franske språkforskeren Ferdinand de Saussures (1857-1913) holdt på begynnelsen av 1900-tallet. Strukturalisme handler om å sette enheter i relasjon til hverandre, istedenfor enheter i relasjon til virkeligheten (Gregersen, 2006, s. 200). Innenfor strukturalisme har Saussures presentert flere metodeteorier for strukturering av språk, blant annet tegnteorien, som har fått navnet semiologi.

Poststrukturalismen springer ut av strukturalismen, som navnet tilsier, men post-strukturalistiske teorier reagerer mot sentrale tanker i strukturalismen, blant annet strukturalistenes abstrakte språkforståelse. Denne abstrakte språkforståelsen innebærer en kategorisering av det språklige innholdet uten hensyn til det språket beskriver. Et eksempel på en strukturalistisk språkforståelse er at regnbuen består av farger som er klart avgrenset mot hverandre, mens det i virkeligheten ikke er noen klare grenser mellom fargene (Nilsen,

Romøren, Tønnesen & Wiland, 1994, s. 30). Innen poststrukturalismen finnes det flere retninger; marxistisk litteraturteori, feministisk litteraturteori, psykoanalytisk litteraturteori, arketypeanalyse og dekonstruksjon. I denne oppgaven er dekonstruksjonsteorier relevant fordi den sentrale metoden i mine analyser bygger på en av de mest kjente språkforskerne innen strukturalisme og dekonstruksjon; Roland Barthes.

Dekonstruksjon betyr meningsnedbrytning, og har fått navnet sitt fordi teoriene her bygger på kritikker som kommer innenfra, fra språkforskere som har tatt et oppgjør med den strukturalismen de selv har vært en del av (Romøren, 1994, s. 164). Barthes bidrag til den poststrukturalistiske dekonstruksjonen er at han i stedet for å søke en entydig og generaliserbar forståelse, slik som ved Saussures strukturalisme, var Barthes opptatt av å flertydiggjøre den (Romøren, 1994a, s. 171). Denne flertydiggjørelsen åpner for tolkninger og kontekst. Barthes hevdet: «Att tolka en text är något annat enn att ge den betydelse (en mer eller mindre välbeggrundad, mer eller mindre fritt skapad sådan), det är att bedöma vad dess mångfald består av.» (Romøren, 1994b, s. 174).

SEMIOTISKE METODER

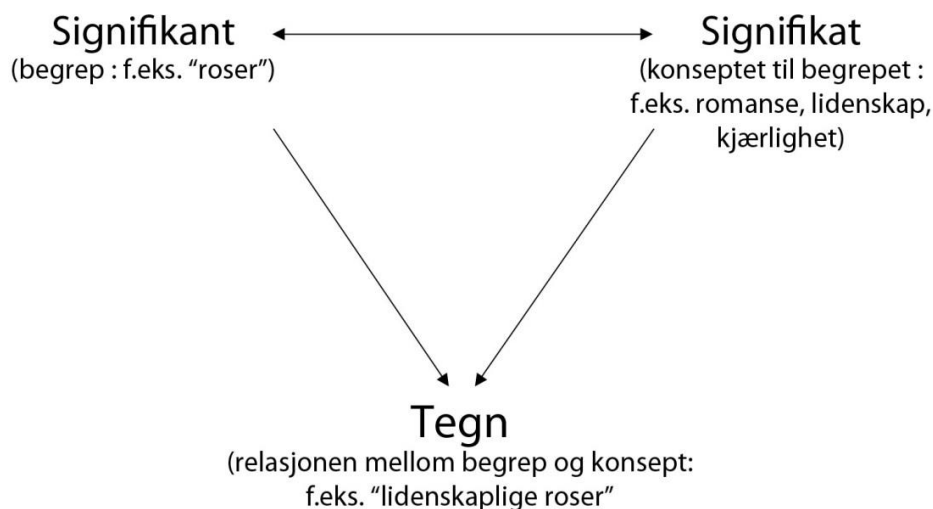
Semiotikk omhandler læren om språklige tegn. Semiotikk er et begrep som er utledet av det greske ordet for tegn; «semion», av den engelske filosofen John Locke (1632-1704). Et semiotisk tegn omhandler hva som ligger i språket, altså hva vi legger i begreper og tekster, og innenfor semiotikk finnes det flere metoder for å analysere slike tegn. Synonymt med termen semiotikk, brukes termen semiologi. Saussure benyttet termen semiologi, og metoder basert på hans strukturalistiske metode kalles også semiologiske. Analysene jeg foretar i denne oppgaven er av to arter. Den første er av språklig art, det vil si at formålet med analysen er å studere innhold og forståelser av språk og begreper. Den andre arten har fellestrekk med språklige analyser, men er mer anvendelig for analyser av bilder.

Analysemetodene jeg benytter i denne oppgaven er i hovedsak poststrukturalistiske og, men disse har sitt utgangspunkt i Saussures strukturalistiske semiologiske metode. En beskrivelse av Saussures semiologiske metode gir derfor et viktig grunnlag for forståelsen av de poststrukturalistiske metodene jeg benytter.

Strukturalistisk semiologisk analysemetode

Semiologiske metoder har til hensikt å utdype og utlede meninger i språk. Språk i denne sammenheng handler ikke om engelsk, norsk, tysk osv., men som meningsbærende tegn. Da kan språk både være ord, setninger og begrep. I semiologi brukes betegnelsen «tegn» som en den enheten som viser betydningen av et begrep (Kjørup, 2006, s. 84). Et begrep kan lett forvirre før det knyttes sammen med et konsept eller en sammenheng. Først når begrepet knyttes til den sammenhengen man ønsker at det skal forstås i, kalles det et meningsbærende tegn. Man kan si at begrep + konsept = tegn.

Innen semiologi har man andre navn på «begrep» og «konsept». Saussure kalte begrepet «signifikant» og konseptet «signifikat». Jeg henviser i denne oppgaven til noen engelskspråklige kilder, og her omtales disse som «signifier» (signifikant) og «signified» (signifikat). Med disse semiologiske navnene kan man si at Signifikant + Signifikat = Tegn. Saussure lagde en tredimensjonal modell for dette, som kan settes opp grafisk som følger:



Figur 1: Selvtegnet illustrasjon

Som illustrasjonen viser, trekker man sammen Signifikant og Signifikat til et betydnings-givende tegn som beskrives så kort og konsist som mulig. I denne oppgaven velger jeg å sette opp analysene skjematisk istedenfor grafisk, da dette etter min mening gjør analysene mer oversiktlige etter hvert som de bygges ut. I tillegg til å sette analysen opp skjematisk, vil jeg nummerere de semiologiske begrepene for å tydeliggjøre hvilken rekkefølge de skal leses i. Et skjematisk oppsett av overstående grafiske modell blir da som følger:

1) Signifikant: Roser	2) Signifikat: Romanse, lidenskap, kjærlighet
3) Tegn: Lidenskapelige roser	

Poststrukturalistiske semiologiske analysemetoder

Mens Saussures strukturalistiske analyse hadde som formål å gi et tegn et lukket meningsinnhold, ønsket den poststrukturalistiske franske litteraturforskeren Roland Barthes (1915-1980) å åpne tegnet for kontekstuelle tolkninger. Han beholdt Saussures analysemodell som et grunnleggende nivå, men la til et nivå til. Barthes gjorde tegnet fra den første analysen til signifikant for en ny analyse (Barthes, 1999, s. 170). I et skjematisk oppsett vil dette se ut som følger:

1) Signifikant	2) Signifikat
3) Tegn /SIGNIFIKANT	4) SIGNIFIKAT
5) TEGN	

Barthes beskriver tegnet som utledes i det mytiske systemet som en betydning som åpner for former (Barthes, 1999, s. 173), i motsetning til betydningen i Saussures system hvor tegnets betydning er lukket til psykiske abstraksjon: «Denne mytens tredje term vil jeg kalle *betydningen*: ordet er berettiget her i og med at myten faktisk har en dobbelt funksjon: den betegner og den forkynner, den bringer forståelse og den påbyr.» (Barthes, 1999, s. 173).

Metategn

Hvis signifikatet i et mytisk system er språklig, det vil si at det er utledet ved en strukturalistisk analyse, gir dette en mulighet til å bruke det mytiske systemet metaspråklig (Barthes, 1999, s. 172). Et metaspråk er en sekundær eller en overordnet språkforståelse som brukes som forståelsesramme rundt det man snakker om med grunnspråket. Når jeg i denne oppgaven utleder en slik metaspråklig forståelse gjennom analyser, kaller jeg tegnet i de semiologiske systemene for et metategn. Dette metategnet danner da en ny språklig forståelsesramme, et metaspråk.

Indeksikalsk tegn

Et metaspråklig tegn kan tillegges flere betydninger, blant annet en indeksikalsk betydning (Kjørup, 2006, s. 7). Den amerikanske språkforskeren Charles Sanders Peirce (1839-1914) forklarte et indeksikalsk tegn som en relasjon mellom tegnet og objektet som analyseres:

... “in a particular or existential relation between individuals”. For example, in an indexical sign the relation between the sign and object may be causal or physical (the relation of the direction of the weathervane to the wind), or ‘compulsive’ (a poke in the back calling one’s attention to an as yet unidentified cause; a pointing finger drawing our attention to look in a particular direction). (Robinson, 2010, s. 34)

Metaforen som i dette sitatet brukes, om at relasjonen mellom objekt og tegn er som en finger som prikker en i ryggen for å påkalle oppmerksomhet i en bestemt retning, er slik jeg i denne oppgaven benytter metategnet indeksikalsk ved vurdering av samtidsfotografier. Her kaller jeg metategnet som er utledet i den siste metaspråklige analysen for et indeksikalsk tegn, fordi det er forståelsen som ligger i dette tegnet jeg henviser til.

Semiologisk bildeanalyse

Semiologiske analysesystemer kan i tillegg til analyser av språklige begreper, også brukes til analyser av billedspråk. I bildeanalyser brukes gjerne litt andre begreper, som for eksempel at «signifikant» er erstattet med «denotasjon» og «tegn» er erstattet med «konnotasjon».

Ved å bruke bilder, vil disse i starten av analysen vise seg som denotasjoner. Denotasjoner viser innhold, og et bildes innhold er det man ser uten at det er tillagt tolkninger og kontekster (Barthes, 1994, s. 142). I en bildeanalyse er metaspråk og kontekster knyttet til bildet viktig, og analysen består da av tolkninger basert på disse. Slike kontekster kan være: «... en ‘kulturell’ assosiasjon av eksempelvis estetisk, etisk, ideologisk, religiøs, emosjonell eller stilistisk art.» (Barthes, 1999, s. 148). En konnotasjon er en beskrivelse av bildet hvor kontekster er tatt med.

Bildedenotasjoner og bildekonnotasjoner kan både settes opp i et semiologisk skjema, og det kan settes opp selvstendig. I denne oppgaven velger jeg å benytte disse analytiske begrepene utenfor skjemaer fordi jeg finner det mer oversiktlig når bilder har flere konnotasjoner.

Forholdet mellom denotasjon og konnotasjon kan eksemplifiseres med bildet den tysk-amerikanske fotografen Arnold Genthe (1869-1942) lagde i 1906 viser en by i ruiner (bilde 1). Denotasjonen er det man ser, altså en by i ruiner. Konnotasjonen derimot, kan knyttes til den historiske begivenheten der bildet er fotografert, som i dette bildet er jordskjelvet i San Francisco i 1906. En slik konnotasjon kan da være: Jordskjelvet i San Francisco ruinerte hjemmene til en kvart million mennesker. (U.S. Geological Survey, 2013).



Bilde 1: Arnold Genthe, *San Francisco Earthquake and Fire*, 1906

3. Surrealisme

Dette kapitlet omhandler surrealistisk ideologi og surrealistisk praksis i forhold til fotografi som medium. Kapitlet er delt inn i tre deler, og danner grunnlaget for begrepsanalyser og bildeanalyser i neste kapittel. Den første av disse tre delene omhandler surrealismens opprinnelse, og baserer seg den franske forfatteren André Bretons (1896-1966) to første surrealistiske manifeste. Den andre delen viser den surrealistiske fotografiske praksisen i den historiske surrealistiske perioden (Bate, 2011, s. vii-viii) på 1920- og 30-tallet. I den tredje delen viser jeg noe av den kritikken som er fremsatt mot surrealistisk ideologi og praksis.

SURREALISMENS OPPRINNELSE

Ordet surrealisme ble første gang brukt ved opplesningen av en tekstsamling som het «Les Mamelles de Tirésias» og «Onirocritique» av den franske forfatteren og kunstkritikeren Guillaume Apollinaire (1880-1918) i 1919. Forfatteren hadde selv beskrevet tekstene som «mon drame surréaliste» (mitt surrealistiske drama) (Aspley, 2010, s. 4). Det franske begrepet «Onirocritique» betyr utforskning av drømmer, og teksten beskriver reiser inn i drømmer og det å kunne dele seg selv i en virkelig tilværelse og en drømmetilværelse (Carmody, 1963, s. 47).

Surrealisme som stilart ble skapt av den franske forfatteren André Breton, som lånte begrepet surrealisme fra Guillaume Apollinaires beskrivelse av sine tekster. Surrealisme som kunstart bygget dels på dadaistiske tankeganger og dels på ideer om drømmetolkninger og underbevisstheten fra Sigmund Freuds psykoanalytiske teorier. Foranledningen til surrealisme som kunstart var erfaringene fra den 1. verdenskrig, hvor surrealisme oppsto som et felles angrep på den militære og psykiatriske barbarismen som krigen og etterkrigstiden skapte. Soldater som kom hjem fra krigen, hadde til dels store fysiske og psykiske skader, og behandlingen disse fikk i samfunnet var ytterligere traumatiserende. Disse erfaringene, og en dreining i samfunnet hvor kunst og litteratur ikke lenger ble verdsatt, ga grunnlaget for en surrealistisk idé om en psykisk realitet som innebærer at mennesket ikke bare kan ha materielle verdier, men også psykiske. Sentralt i dette var 'det ubevisste' ønsket som ikke var drevet av materiell virkelighet, men ofte sto i en kontrast til den materielle realiteten (Bate, 2011, s. 7). Inspirert av den østerrikske psykologen Sigmund Freuds (1856-1939) teorier,

fremmet surrealisme en teori om at psykisk realitet er en nødvendig del av enhver materiell realitet.

Breton forfattet noe han kalte Det surrealistiske manifest, publisert første gang i 1924, hvor han beskriver det sentrale i uttrykksformen; innholdet av «umiddelbar absurditet» (Glambek, 1994, s.126). I dette manifestet beskrives surrealisme slik:

Psychic automatism in its pure state, by which one proposes to express - verbally, by means of the written word, or in any other manner - the actual functioning of thought. Dictated by thought, in the absence of any control exercised by reason, exempt from any aesthetic or moral concern. (Breton, 2011, s.452).

Breton skilte mellom hvordan surrealismen manifesterte seg og hvordan den kunne forklares. Bretons forklaring var som følger:

Surrealism is based on the belief in the superior reality of certain forms of previously neglected associations, in the omnipotence of dream, in the disinterested play of thought. It tends to ruin once and for all all other psychic mechanisms and to substitute itself for them in solving all the principal problems of life. [...] (Breton, 2011, s.452).

André Breton beskrev altså surrealisme i sitt surrealistiske manifest som diktert av tanken, i fravær av enhver kontroll som utøves av fornuft, fritatt fra noen estetisk eller moralsk bekymring, og som drømmens avmakt. Han forklarer videre i sitt manifest at dette handler om en overlegen tanke, i hovedsak drømmer, som ikke er påvirket av bevisste tanker eller bevisste intensjoner. Bretons visjon var ikke kun å vise den ukontrollerte drømmen, men å la denne smelte sammen med virkeligheten: «I believe in the future resolution of these two states, dream and reality, which are seemingly so contradictory, into a kind of absolute reality, a surreality, if one may so speak.» (Bate, 2011,s.38). I sitt andre manifest forklarer Breton denne sammensmeltingen av drøm og virkelighet som en kortslutning, det øyeblikket hvor en slags udødelig opplevelse av noe som er større enn seg selv oppleves:

Just as in the psychical world, a short circuit occurs when the two 'poles' of a machine are joined by a conductor of little or no resistance. In poetry and painting, Surrealism has done everything it can and more to increase these short circuits. It believes, and it will never believe in anything more wholeheartedly, in reproducing artificially this ideal moment when man, in the grip of a particular emotion, is suddenly sized by this something 'stronger than himself' which projects him, in self-defense, into immortality. (Breton, 2011, s.466).

Her forklarer altså Breton at surrealisme er noe som skjer i et møte mellom drøm og virkelighet, et øyeblikks kortslutning som kan forklares med et slags sjokk idet de to verdenene, drømmen og virkeligheten oppleves samtidig. Slike sjokk kan være når man er i ferd med å våkne, når drømmen fremdeles sitter igjen i tanken som prøver å orientere seg i virkeligheten. Dette møtet er slik jeg tolker det viktig for forståelsen av Bretons surrealisme, fordi surreell her knyttes opp mot at noe både er reelt og ikke-reelt.

Drømmer og drømmers egenskaper sto sentralt i Bretons manifest, i tillegg til at han var fascinert av det som hadde med psykosener og hallusinasjoner å gjøre. I og med at dette hadde såpass stor plass i hans ideologier og tekster, velger jeg å utdype hva drømmer og psykosener ofte handler om. Breton var inspirert av sin venn, Sigmund Freud da han skrev sitt surrealistiske manifest. Det er derfor nærliggende å henvise til Freud når jeg her vil beskrive hva drømmer innebærer.

I følge Sigmund Freud kan drømmer beskrives som poetiske måter å uttrykke undertrykte ønsker på (Simons, 2009). Drømmene behøver ikke være logiske, og sammensetningen av de ulike elementene har som formål å vekke følelser, ikke å være realistiske. I følge Freud består drømmer av et utløp for undertrykte følelser og ønsker, som har sitt opphav i Id. Freud hevdet i sin psykoanalyse at personligheten består av tre faktorer som spiller inn på hverandre. Disse tre faktorene kaller han Id, Superego og Ego. Individets medfødte behov kaller han Id. Id styres av umiddelbar lyst til å tilfredsstille grunnleggende behov som for eksempel mat, drikke og sex. Drivkraften til Id styres av det som kalles Libido, som er livsdrift og Thanatos, som er dødsdrift. Superego er den delen av personligheten som er påvirket av samfunnets normer og regler, og som hindrer utlevelsen av Id. Id og Superego er derfor motstridende krefter i personligheten. For å balansere og kontrollere disse motstridende kreftene, har personligheten ifølge Freud det som kalles Ego. Ego er klar over både behovene til Id og begrensningene Superego gir, og Egos rolle er å koordinere disse to kreftene slik at Id kan få utløp, men hvor normer og regler som ligger i Superego tas i betraktning (Hergenhahn, 1997, s.476-477).

I Freuds sine beskrivelser av drøm er det verdt å merke seg at elementene i seg selv som regel er realistiske, men det er sammensetningen som ofte er urealistisk. Andre teorier underbygger det at drømmer er basert på realistiske elementer, for eksempel den engelske biologen Francis Crick (1918-2004). Han sammenlignet drøm med det å defragmentere en harddisk, hvor minner blir satt sammen på en ny måte. Også forskeren Matt Wilson

fra Massachusetts Institute of Technology hevder at drømmer består av minner. Han hevder at drømmer er oppsamlet informasjon man bearbeider for å skille hva som er verdt å lagre, og hva som man kan glemme.

Den manglende eller nedsatte egokontrollen finner man også i andre tilstander enn i drøm, noe som kan ha betydning for en utvidet forståelse drømmebegrepet. Man finner denne nedsatte egokontrollen ved psykoser og hallusinasjoner. Den ukontrollerbare tankevirksomheten som fremkommer i psykiske lidelser, var i følge litteraturprofessoren Jacqueline Rattray noe som fascinerte surrealistene. Breton hevdet i følge Rattray at denne interessen lå i å avdekke symptomer på galskap innenfor vår daglige verden av normalitet, som drømmer, déjà vu, hypnotiske transer, magi, alkymi osv. (Rattray, 2008). Mens man når det gjaldt drømmer, som regel var klar over at man hadde drømt, kunne mennesker med hallusinasjoner, enten som resultat av psykisk lidelse eller droger, ta med seg den uvirkelige verdenen inn i den virkelige og la disse smelte sammen.

Når det gjelder psykoser og hallusinasjoner, opplever de som har det at de befinner seg i den ikke-reelle og den reelle verden samtidig, men har vansker med å skille disse to. «Det er en utbredt psykiatrisk forestilling at et menneske enten er psykotisk eller også ikke-psykotisk, men overgangen kan faktisk være svært glidende.» (Cullberg, 1999, s. 235).

I sitt første manifest beskrev Breton surrealisme som tanker som ikke var styrt av fornuft eller moral. Også her finner man motstykker innenfor de psykiske lidelsene. Mennesker med personlighetsforstyrrelser har ofte et svekket filter mellom fantasi og virkelighet. En av disse forstyrrelsene er Borderline personlighetsforstyrrelse. Et av de mest fremtredende kjennetegnene her er en nedsatt egokontroll ved opplevelser og handlinger, slik at primitive behov som er knyttet til Id blir mer uttalt enn hos andre:

Den tidlige fantasiverden hos pasienter med borderline personlighetsforstyrrelser er iblant utilslørt eller dårlig tilslørt for en som greier å lytte til det de forteller på en riktig måte. Denne gjennomskinneligheten bakover skyldes at forsvarsmekanismene deres er utilstrekkelige, og fordi de i mye større utstrekning er offer for disse fantasiverdenene. Denne tenkningen kalles for *primærprosesstenkning*, der tidlige «primitive» behov og fantasier fortsatt lever i bevisstheten (Cullberg, 1999, s.237).

DEN SURREALISTISKE PRAKSISEN

Det finnes en rekke bøker som omhandler surrealisme generelt, men få som tar for seg historien til det surrealistiske fotografiet. Med få unntak, har de bøkene jeg har funnet kun inneholdt utdrag knyttet til enkeltstående fotografer hvor deres verker kun i liten grad har blitt knyttet til den surrealistiske tanken, eller bøker som beskriver noen av de første fotografiske teknikkene, men som ellers viser et overfladisk blikk på surrealistisk ideologi. Et av unntakene, og den boka som etter min mening gir det mest komplette bildet av surrealistisk fotografis historie, er «Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent» av David Bate (2011). Bate er fotokunstner og professor i fotografi ved kunstavdelingen ved Universitetet i Leeds i England. Han har skrevet flere bøker innen fototeori, fotohistorie og analyse av fotografi. «Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent» gir en grundig gjennomgang av surrealistisk fotografis historie, men henvisninger til analyser og tolkninger gjort av samtidige og ettertidige kunstteoretikere, filosofer og psykologer. Denne grundigheten har resultert i mitt valg av denne boka som hovedkilde til min historiske gjennomgang.

Jeg vil her beskrive den praksisen innen surrealistisk fotografi i den historiske surrealismen, som både er tidsmessig og ideologisk knyttet til 1920- og 30-tallet. Surrealisme skilte seg vesentlig fra andre avantgarde-stilarter, både når det gjaldt form og innhold, men denne autonomien forsvant gradvis etter den 2. verdenskrig (Bate, 2011, s. vii-x).

Automatskrift

Breton hevdet at automatskrift var grunnmuren til all surrealistisk kunst, der man skriver eller tegner ut fra impuls, gjerne i en transe. Slike automatiske nedtegninger var i følge Breton måten å skape bilder, verbale så vel som visuelle, som ikke var styrt av hjernens kontroll, jamfør Bretons første manifest. Med automatskrift som rettesnor for surrealistisk kunst, fremelsket Breton spesielt «rayogrammene» til maleren og fotografen Man Ray, der veien fra motiv til bilde er kort. Rayogrammer er piktogrammer hvor objekter plasseres på en emulsjon og belyses slik at objektenes form og skygger ut fra lyskildens vinkel i forhold til motivet danner bildene. Også andre av Man Ray sine fotografier, bilder som var fotografert på konvensjonell måte, ble av Breton akseptert som surrealisme. Begrunnelsen for dette var at selv om den fotografiske prosessen her var mer komplisert, selv om fotografer brukte

teknikker som for eksempel solarisering, var tilstanden til fotografen det som gjorde noe til surrealisme: «But the surrealist theory of the psychic image was predicated on the state of mind during the process (where the ‘intuitive’ automatic image should emerge) not in the process of recording itself.» (Bate, 2011, s.81-82).

Automatskrift og automatiske handlinger var fundamentet for surrealistisk fotografi. Dette ble tolket på forskjellige måter. Fotografen Paul Nougé lagde bilder av tablåer med mennesker som illustrerte tilstander der de enten ikke hadde bevisst kontroll, som i transer eller under hypnose (bilde 2), mens Brassai for eksempel lagde fotografier av sammenrullede kinobilletter, der det automatiske er knyttet til den foregående handlingen der folk uten å tenke seg om, ruller sammen billetter og putter dem i lommen. I dette ligger at den sammenrullede billetten er et objekt for en automatisert handling.



Bilde 2: Paul Nougé, *The birth of the object*, 1929-30.

I det å lage bilder som viser automatikk som handling eller et objekt som er resultat av en automatisk handling kritiserte Breton noen viktige faktorer som både gjaldt fotografer og malere. Når kun den surrealistiske tanken, altså den automatiske som ikke var underlagt bevisst kontroll ble fotografert, var ofte selve produksjonen av bildet underlagt bevissthet og kontroll. Avstand mellom kamera og motiv ble målt, utsnitt ble valgt, lys ble målt,

eksponeringsinnstillinger ble justert. Det samme gjaldt for mange malere, der pensler ble valgt, pigmenter og dybder og former ble underlagt rasjonelle vurderinger, hvor uttrykket ofte ikke kunne fri seg fra historiske tradisjoner og konvensjoner. Samlet sett dannet disse faktorene signifikater for visuell surrealisme som Breton tok avstand fra. Han uttalte i boka *Surrealism and Painting* fra 1928 følgende: «I reject categorically all initiatives in the field of painting, as in that of literature, that would inevitably lead to the narrow isolation of thought from life, or alternatively the strict domination of life by thought.» (Bate, 2011, s. 85). Breton likestiller i sin bok «*Surrealism and Painting*» fotografi med maleri, da fotografi ble ansett som å male med lys. Utsagnet til Breton er i følge Bates en kritikk av bilder hvor livet, som her er tilblivelsen, er atskilt fra tanken, som vises i bildet. Dette har senere Susan Sontag påpekt i forhold til surrealistisk fotografi:

Hovedstrømmen i den fotografiske aktiviteten har vist at en surrealistisk manipulering eller teatralisering av virkeligheten er unødvendig, om ikke direkte overflødig. Surrealismen ligger i kjernen av det fotografiske prosjektet: i selve det å skape en duplikatverden, en verden i andre potens, snevrere, men mer dramatisk enn den det naturlige øyet kan se. Jo mindre bearbeidet, jo mindre dyktig utført, jo mer naivt – desto større krav på gyldighet kunne fotografiet påberope seg (Sontag, 2004, s.71).

I følge Breton kunne mellomrommet mellom liv og tanke, eksteriør og interiør, oppheves ved bruk av enigmatiske¹ piktogrammer². En forutsetning her var, i følge den franske psykoanalytiker og filosofen Jacques Marie Lacan (1901-1981), dog såfremt det enigmatiske var signifikant for et ubevisst signifikat. Lacan er kjent for å koble sammen strukturalisme og psykoanalyse for å kunne benytte psykoanalysen strukturelt i semiologiske analyser av blant annet litteratur, reklame og kunst (Køppe, 2003, s. 244). Her ble mange fotografer som henga seg til surrealisme kritisert for kun å forholde seg til den enigmatiske signifikanten, uten bruk av signifikat, det vil si det å lage mystiske, fantasifulle bilder uten

¹ Begrepet enigmatisk i forhold til fotografi er én tre fotografiske teknikk-kategorier Bates beskriver innenfor surrealistisk fotografi. Dette er mimetiske, profotografiske og enigmatiske fotografier (Bate, 2011, s.23-30). I mimetiske fotografier er motivet gjenkjennbart og konkret, og fotografiet brukes som en illustrativ representasjon. Her er teknikken som ligger forut for bildet uvesentlig. I profotografiske bilder er fremtrer motivet mer abstrakt eller uforklart, og krever tolkning fra tilskueren. Dette behovet for tolkning skapes enten gjennom valg av motiv eller gjennom bildeproduksjonen, der kameravinkel, avstand til motiv, fokuspunkt og lignende kan være sentrale faktorer. Enigmatiske fotografier har elementer både fra de mimetiske og de profotografiske bildene, men det som skiller enigmatiske bilder fra disse er at det fantasifulle er tilført fotografiene. Her er alle tilgjengelige metoder aksepterte (Bate, 2011, s.29).

² Piktogram er en betegnelse som brukes om fotografier hvis fotografer ønsker å løsrive seg fra opplevelsen av deres fotografier som håndverk, anvendt kunst eller anvendt teknologi, men søker å oppleves innenfor en kunstnerisk (opprinnelig maleriske) tradisjon (Preus museum 2013).

tilknytning til surrealistisk ideologi. Lacans presisering av denne forutsetningen var derfor i tråd med Bretons intensjoner. Lacans teoretiseringer og surrealistideologien hadde en stor gjensidig innvirkning på hverandre, hvor Lacan tilførte en kontaktflate mellom surrealistbevegelsen og Freuds psykoanalyse. I denne kontaktflaten bidro Lacan med å operasjonalisere forholdet mellom bilde og språklig diskurs.

De enigmatiske stedene

Etter Bretons andre manifest og gjennom boka «Nadia» fra 1928, introduserer Breton en ny vending innen surrealistisk fotografi. I boka beskriver han Nadja som en kvinne han møtte og innledet et forhold til. Nadja var psykisk syk, og utviklet stadig mer vrangforestillinger og hallusinasjoner. I boka vises bilder av husvegger, gatehjørner, arkitektur og steder i omgivelsene. Breton forklarer dette med at målet ikke er å vise en endelig analyse av noe, men snarere med emosjonell verdi, en følelse som er beholdt. Denne forklaringen ble utdypet av den tyske filosofen og kunstteoretikeren Walter Benjamin (1892-1940), ved at disse stedene representerer en svingdør mellom mennesker (Bate, 2011, s.92), hvor fotografiene viser et rom mellom historien bak bildene og bildene i seg selv. Målet er ikke å dokumentere et sted hvor en hendelse har tatt plass, men å vise stedet som en følelse, hvor rommet mellom en konkret historie og bilde viser et slags tomrom, som Jacques- André Boiffard sitt fotografi *Place Dauphine* (bilde 3) som er vist i boka «Nadja». «More than a mere description or ‘document’ of the place, the elements of the photograph and their associations also imbue the place with a ‘feeling’, an enigmatic affect of emptiness.» (Bate, 2011, s.94). Jamfør Bretons andre manifest, hvor møtet mellom ikke-reelle og det reelle beskrives, er dette møtesteder mellom Nadias hallusinasjoner som beskrives i boka, og den realiteten som fysisk står igjen og som gjennom vissheten om historien skaper et melankolsk mellomrom. I dette representerer Nadia med sine psykoser det ikke-reelle, Breton det reelle, mens det avbildede er stedene dette ikke-reelle og det reelle møttes. Walter Benjamin påpekte at disse stedene ikke vises som vanlige og kjedelige deler av Paris, men gir stedene et drømmelignende inntrykk, hvor Bretons psykiske mer enn fysiske tilstedeværelse fornemmes.



Bilde 3: Jacques- André Boiffard, *Place Dauphine*, fra André Bretons bok «Nadja», 1928

Breton beskrev ikke Nadja kun som den psykotiske, men også som to personer, hvorav den ene opplevde en ikke-reell verden, mens den andre forholdt seg til den reelle verdenen. Dette viser til at Nadja hadde en syk og en frisk side, og representerte både det ikke-reelle og det reelle inni seg selv. Bildene som viser historien om Nadja blir omtalt som enigmatiske, der de viser et enigmatisk budskap snarere enn å være laget gjennom en enigmatisk produksjon. «The enigmatic message of emptiness draws us back to those feelings and affects in the story of Nadja, where madness and sanity are combined in the mood of melancholy sadness. (Bate, 2011, s.109). Her er altså det enigmatiske knyttet opp til en trist tomhetsfølelse som gjenstår etter å tidligere ha vært fylt med galskap og fornuft.

Orientalisk og eksotisk

Siden slutten av 1800-tallet hadde orientalismen gradvis fått stor innvirkning på datidens kunstnere, noe som var spesielt tydelig innen malerkunsten. Også surrealistene lot seg inspirere av dette, og det var på denne tiden Man Ray lagde sitt kanskje mest berømte fotografi, *Le Violon d'Ingres* fra 1924 (bilde 4). Fotografiet er tydelig inspirert av datidens forkjærlighet for det de forbandt med det orientalske og eksotiske (og erotiske), der kvinnen i bildet, modellen *Kiki*, kun er iført en turban og et neddratt klede, hvor ryggen hennes er påført tegning av utskjæringene i en fiolin i det ferdige bildet.



Bilde 4: Man Ray, *Le Violon d'Ingres*, 1924.

Den surrealistiske tilhørigheten vises i det som skjedde på den politiske arena på 1920-tallet. Surrealistene begynte å debattere koloniherrdømmene og fordømte den materialistiske kulturen i vesten. Dette medførte en konflikt mellom hva de uttrykte visuelt og hva de uttrykte verbalt, da deres visuelle uttrykk fremdeles viste en orientalsk eksotisk myte. Denne åpenbare konflikten, ble sammen med noe han kalte sentimental revolusjon (Bate, 2011, s.133), kritisert av redaktøren for magasinet «La Révolution Surréaliste», Pierre Naville. Det

sentimentale lå i surrealistenes romantisering av hvordan vesten ville vært med orientens mentalitet. Breton selv avfeide en ordveksling om det sentimentale, men påpekte at styrken i debatten viste en allmenn ubevisst forutanelse og angst i samfunnet. Han utdypet dette ved å vise til den orientalske myten som representant for en anti-hegemonisk intervensjon rettet mot den vestlige kulturen, som en dualistisk opposisjon fra indre virkelighet versus en ytre faktaverden, hvor den ytre faktaverdenen omfatter alt som har med den verden vi lever i, uten å innsnevre dette til å kun omhandle en kamp mellom ideologier.

Sett i lys av den dualistiske opposisjonen Breton påpeker, kan man forstå *Le Violon d'Ingres* som forskjeller og opposisjon mellom den mytiske forestillingen av orienten og reelle vestlige kulturen, hvor orienten kan ses som synonym for indre forestillinger og drømmer, mellom fortid og nåtid, og mellom liv og livløshet (Bate, 2011, s. 134-135). At fotografiet har et humoristisk tilsnitt, der det spiller på den doble betydningen som tydeliggjøres i tittelen, bekrefter dets tilknytning til Freudiansk drømmeteori. *Le Violon d'Ingres* kan både forstås som Ingres' fiolin, med henvisning til Man Rays mentor maleren Jean-Auguste-Dominique Ingres, men også til betydningen fiolinhobby, der hobby kan tolkes som en frekk vits: «The title seems to suggest that, while playing the violin was Ingres's hobby, toying with Kiki was a pastime of Man Ray.» (The J. Paul Getty Museum, 2013). I følge Freud tilbyr humor og vitser en sosialt akseptert ventil for frykt forbundet med bakenforliggende seksuelle eller aggressive motiver (Hergenbahn, 1997, s. 475).

Seksualitet og sadisme

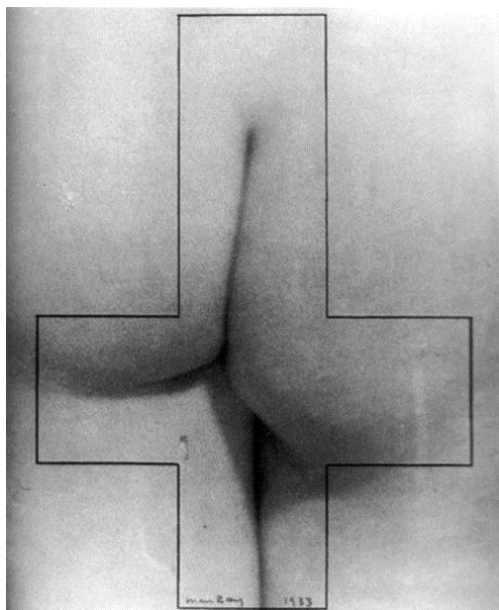
Fra slutten av 1920-tallet kom surrealistene, med Breton og Man Ray i spissen, over verkene til den franske aristokraten Donatien Alphonse François de Sade, også kalt Marquis de Sade (1740-1814) som hadde et eventyrlig liv, hvor han til stadighet kom i konflikt med rettsvesenet og de skiftende styrene, både på grunn av sin ekstreme og umoralske atferd, men også på grunn av sine politiske syn, noe som medførte at han befant seg som fange i det beryktede fengselet Bastillen når den franske revolusjon startet. Han ble flyttet bare dager før de revolusjonære stormet Bastillen i 1789. Det nye «revolusjonsrådet» som overtok

makten etter stendersamfunnet³, løslot Sade i 1790, men fengslet ham igjen i få år senere og dømte ham til døden på grunn av noen antirevolusjonære brev han hadde skrevet. På grunn av sykdom ble han igjen løslatt, og prøvde å livnære seg som forfatter. Dette forfatterskapet resulterte i nok en arrestasjon, etter utgivelsene av de umoralske bøkene «Justine» og «Juliette». Sade ble da holdt i fangenskap i et asyl inntil sin død i 1814. Sade skrev flere manuskripter, de fleste av dem mens han satt i fangenskap i Bastillen og i ulike asylsyrer (Bate, 2011, s. 145-146).

Surrealistenes fascinasjon over manuskriptene til Sade hadde flere forklaringer. Den direkte forklaringen kan være at flere av disse verkene ble første gang publisert i årene 1926 til 1935, og at Man Ray i årene før disse publiseringene var direkte involvert i fotodokumentasjonen av de originale tekstene. Blant tekstene som ble publisert var «120 days of sodom», «Les infortunes de la Vertu» og «Justine». Sades tekster er omtalt som perverse og sadistiske, og i følge den norske forfatteren Jens Bjørneboe (1920-1976) er boka «Justine» blitt betegnet som litteraturhistoriens mest skandaløse bok. Bjørneboe tolker ikke teksten kun mot det seksuelle, men setter de i en større sammenheng der han videre skriver i sitt forord til den norske oversettelsen av «Justine»: «... da gjelder karakteristikken ikke bare antydningene av seksuelle ekstravaganser, - men i høyere grad de Sade finner hele verdensordningen pervers: I en sund verden måtte det gå den onde ondt og den gode godt, - men slik er det ikke.» (Sade, 1791/1991, s. 7).

Mens Bate (2011) fokuserer på de seksuelle referansene i de surrealistiske uttrykkene i kjølvannet av Sades tekster, har Bjørneboe et poeng som kan skimtes i Man Rays fotografi *Homage to D. A. F. de Sade*, der det vises en kvinnes bak påført et opp-ned-kors i bildeflaten (bilde 5). Her trekkes koblinger mot korsets dualistiske symbol for både kjærlighet og smerte: «The symbol of Christian love (the crucifix, itself founded on a violent event) is inverted, resignified as sign of 'perverse' sexuality and sadistic power. » (Bate, 2011, s. 147). Et annet bilde, en fotomontasje laget av René Magritte som viser et bilde av et maleri av hans malerier av en naken kvinne i er positur som minner om posituren i Botticellis *Venus' fødsel* (bilde 6) med inskripsjonen «Je ne vois pas la cachée dans la forêt», omgitt

³ Stendersamfunn er et samfunn der adelen og de geistlige har særrettigheter. Gjennom den franske revolusjonen som begynte i 1787 og varte til 1790, ble adelens enevelde avskaffet, og en menneskerettighetserklæring om at alle mennesker er født like og frie vedtatt (Den franske revolusjon, 2013).



Bilde 5: Man Ray, *Monument to D. A. F. Sade*, publisert i «Le Surréalisme au service de la révolution», nr. 2, 1930



Bilde 6: René Magritte, *Je ne vois pas la femme*, publisert i «La Révolution surréaliste», nr. 12, 1929

av passbilder av menn med lukkede øyne, hvor disse mennene er mange av datidens ledende surrealistere, hadde stor betydning for videre tolkninger. Det kom til mange spekulasjoner omkring denne type motiver og surrealisme, og Breton fant det nødvendig å presisere at avbildninger av kvinner innen surrealisme handlet om noe dypere enn kvinnen som objekt for menns begjær.

Med henvisning til sitt andre manifest tok Breton til orde for at surrealistene måtte bli mer bevisste på mekanismene «inspirasjon» og «hensynet til å skape, og hensynet til å ødelegge», gjennom fenomenet sublimering⁴ (Bate, 2011, s. 155). I dette mente Breton at de surrealistiske kunstnerne måtte flytte fokus til substansen i drømmer og automatskrift, og ikke kun reproducere disse. Han utdypet nærmere i forhold til bruk av kvinnen som symbol for kjærlighet og begjær, at surrealistene heller måtte fokusere på det enigmatiske i det de i disse bildene hadde unngått; *årsaken* til deres begjær og seksualitet. Kvinnen burde heller brukes symbolsk for det imaginære fokuset, ikke som et inspirasjonsobjekt. I stedet ligger objektet i sublimeringen, der det verken kan ses eller holdes, men som hele tiden driver oss (Bate, 2011, s. 155-156).

⁴ Sublimering: psykoanalytisk faguttrykk som betegner overføring av psykisk energi, spesielt seksuell energi, til for eksempel kunstnerisk virksomhet (Berulfsen & Gundersen, 2005, s. 434). Sigmund Freud hevdet at sublimering ga grunnlaget for alle sivilisasjoner, og forklarte det med at siden vi ofte ikke kan uttrykke seksuelle behov umiddelbart, gir sublimering oss mulighet til å uttrykke det indirekte, gjennom for eksempel kunst, poesi, sport, politikk etc. (Hergenhahn, 1997, s. 478).

Breton ønsket ikke at surrealismen skulle ende med en debatt omkring ulike sider av seksualitet, men påpekte at surrealismen frigjorde behandlingen av det seksuelle temaet fra tabuene. I forhold til sex og kjærlighet, var Breton opptatt av lidenskapen som noe høvisk og rent. Han brukte her begrepet «courtly love», som stammer fra middelalderske beskrivelser av kjærligheten mellom ridderen og hans Lady, en kjærlighet så ren at den sjelden ble fullbyrdet (Courtly love, 2013). Andre surrealistere debatterte dog heftig alle sider av seksualiteten, fra konkrete elskovsstillinger til seksuelle legninger, under Freuds og Lacans forklaring av sublimering som en tilfredsstillelse uten begrensinger, basert på Freuds teorier omkring libido; den samlede drivkraften fra Id. Breton, på sin side, forklarte videre sublimeringen med tilstedeværelsen av både den rene, høviske lidenskapen og den sadistiske seksualiteten til Sade som forholdet mellom senit og nadir⁵, som en dialektisk prosess: «In this ‘dialectic of desire’ the flame of love, ‘passion’, feeds on sadism and it is these raging ‘hellish currents’ which underpin the exalted idealization of courtly love.» (Bate, 2011, s. 162). Kvinnen brukes da som et synonym og et symbol for sublimeringen, for årsaken til begjæret, og ikke som objektivisering av målet for begjæret. Hun symboliserer det dualistiske i begjæret, som både finner næring i de sadistiske og mørke kreftene, og i idealiseringen av kjærligheten.

Objektene kriser

Hvordan det surrealistiske objektet skulle forstås, var et tilbakevendende tema på 1920- og 30- tallet, noe Breton påpekte i essayet «What is Surrealism» i 1934:

It is essentially on the object that surrealism has thrown most light in recent years. Only the very close examination of the many recent speculations to which the object has publicly given rise (the oneiric⁶ object, the object functioning symbolically, the real and virtual object, the found object, etc.) can give one a proper grasp of the experiments that surrealism is engaged in now. To continue to understand the movement, it is indispensable to focus one’s attention on this point. (Bate, 2011, s. 191).

Et fotografi som ble gjenstand for debatt omkring det surrealistiske objektet, var bildet Man Ray publiserte i mote- og livsstilsmagasinet Vogue i 1926 med tittelen *Noire et*

⁵ Senit og nadir stammer fra arabisk beskriver to punkter i himmelhvelvingen, senit rett oppover fra ens hode, nadir loddrett ned, gjennom jorda og ut til et tilsvarende punkt i himmelhvelvet fra motsatt side av jorda.

⁶ Oneiric betyr noe som er relatert til drømmer og det å drømme.

blanche (bilde 7). Bildet viser hodet til en modell-lignende kvinne lenende mot et underlag og mens hun støtter en afrikansk maske. Bildet trekker assosiasjoner mot et begrep som den gang ble brukt; 'det svarte kontinentet', som har en dobbelt betydning, der det både henspeller til afrikanernes mørke hud og til europeernes manglende kunnskaper om deres kultur. I følge Bate bringer fotografiet et tolknings spørsmål omkring forskjellen mellom objekt og objektivisering, der det svarte objektet er objektivisert av Man Ray, mens kvinnen er et subjekt, som også kan forstås som et objekt. Spørsmålet som da blir viktig er hvordan man differensierer objekt og objektivisering. I datidens Europa var afrikanske artefakter blitt veldig populære.



Bilde 7: Man Ray, *Noire et blanche*, publisert i «Vogue», 1926

Fotografier av kulturgjenstander fra de afrikanske koloniene ble vist i magasiner og gallerier. Antropologer dro på ekspedisjoner som menneskefetisjister (Bate, 2011, s. 192), iført obligatoriske hvite hjelmer og drakter, og samlet afrikanske kulturtrofeer. De afrikanske kulturobjektene ble idealiserte symboler for den vestlige kulturen, mens den afrikanske kulturen som hadde skapt objektene ble rakk ned på. Breton påpekte at det surrealistiske drømme-objektet var noe annet enn avbildninger av kulturtrofeer. For ham, skulle ikke surrealistiske objektene, enten de var hentet ut av sin originale sammenheng, kultureniske eller hørte til drømmeverdenen, reduseres til skulpturer eller kulturell fetisj (Bate, 2011, s. 192). I essayet «Crisis of the Object» han skrev i 1936, gjorde han det klart at i stedet for å søke en objektivisering av drømme-bildet, skulle surrealistene heller søke å objektivisere drømmen som en handling.

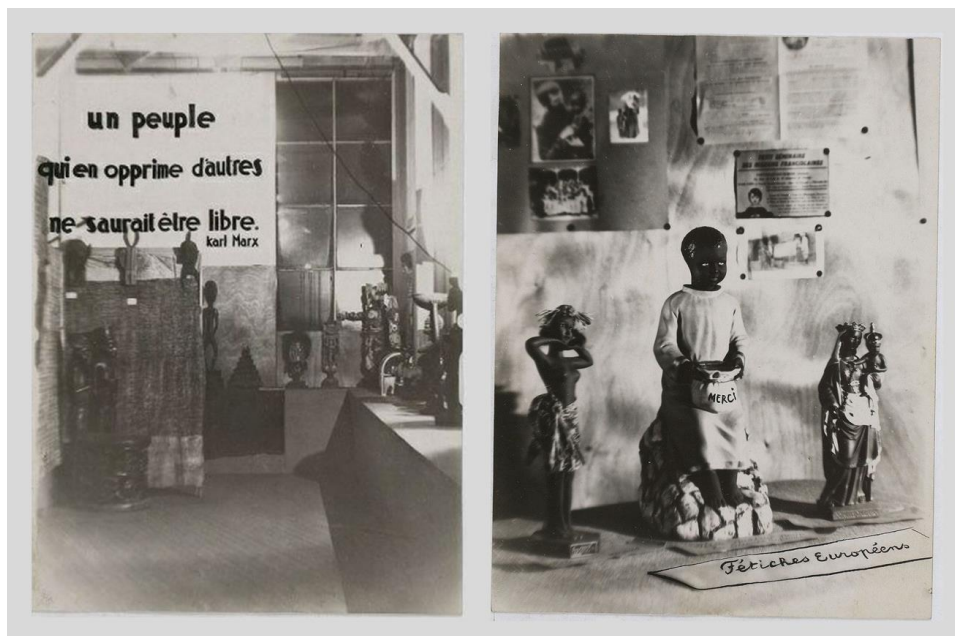
Om man tolker *Noire et blanche* som et subjekt-objekt-forhold som foreslått, skjer det en objektivisering av objektet. Men fotografiet til Man Ray har i følge Bate en annen mulig tolkning, og det er som et objekt-objekt-forhold. «Each ‘object’ displaces the meaning of the other, each becomes doubly *significant*, neither is totally graspable without the other; or able to signify in its own economy without the other contaminating its semiotic structure.» (Bate, 2011, s.197). Slikt sett er begge objektene, kvinnens hode og masken, både like og ulike, noe som gir et spenningsområde mellom dem. Dette spenningsområdet gir tilskueren en ambivalent opplevelse, der objektene både viser at de tiltrekkes av hverandre, men også har ureduserbare forskjeller. Om man tolker likheten og tiltrekningen mellom kvinnens hode og masken videre i forholdt til surrealistenes og Freuds fokus på sublimeringer, drifter og spenningsfelter som har med seksualiteten å gjøre, kan i følge Bate bildet forstås som et uttrykk for spenningen mellom senit og nadir. Da vil kvinnens sminkede, hvite ansikt representere det rene og høviske som beskriver «courtly love», mens masken i betydningen av å være fra det svarte kontinentet, bruke tolkningen av det svarte kontinentet som noe man ikke vet noe særlig om, noe som er mystisk og skremmende, som en beskrivelse av sadistiske og mørke krefter.

Vissheten i ideologier

Kolonialisering var som sagt et aktuelt tema på 1920- og 30-tallet, og i 1931 holdt den franske koloniministeren en utstilling, «The Colonial Exposition», der trofeer samlet fra kolonier rundt i verden ble vist. Surrealistene var imot slik utbytting som de mente kolonialiseringer var, og holdt en mot-utstilling. I denne mot-utstillingen de kalte «The Truth of the Colonies», og i magasinet «Le Surréalisme au service de la revolution», viste de blant annet to mimetiske fotografier montert sammen og kalt *La Vérité sur les colonies* (bilde 8) som ved første øyekast ser ut som dårlige dokumentariske øyeblikksbilder, men som Bate påpeker, så ligger det mer i:

To treat the photographs as simply secondary reproductions of a primary event ignores the fact that these photographs are how the surrealists chose to represent ‘anti-colonialism’ in the journal. They are not merely denotative reproductions of an exhibition, but also a source of connotative meanings. (Bate, 2011, s. 222).

Det ene fotografiet viser et rom fylt med afrikanske suvenirer. Bak i rommet er det en hvit flate har påskriften (oversatt til norsk): «Et folk som undertrykker andre kan umulig være fri». Under påskriften står det «Karl Marx». Under denne plakaten, som i følge Bate er holdt oppe med et tau holdt av surrealistene utenfor bildet, ses det tre masker på en hylle. Det andre fotografiet viser tre figurer bak en lapp der det står skrevet «fetishes Européens» - altså «Europeiske fetisjer». Den midterste figuren er en kollektbøsse utformet som en gutt som holder en sekk. På sekken står det «merci» – takk. Den venstre figuren er en eksotisk dukke, mens den høyre er en katolsk figur av jomfru Maria og jesusbarnet. Over figurene vises en vegg med oppklistrede bilder (Bate, 2011, s. 222-223). Meningen i bildene blir tydelig når bildene oppleves mot hverandre, der koloniens objekter kjemper mot den undertrykkende maktens fetisj for skrap, banaliteter og kitsch. Å sidestille slik var et vanlig surrealistisk grep for å få frem motsetningsforhold. Her ble det brukt for rokke ved imperialismens ubevisste idebakgrunn, og fantasien om at den ene kulturen hadde høyere verdi enn den andre. I følge Bate var det kun surrealistene som gjorde virkelige fremstøt i å kritisere ideologien bak kolonialisering (Bate, 2011, s. 224)



Bilde 8: Ukjent fotograf, to fotografier med tittelen *La Vérité sur les colonies*, publisert ved siden av hverandre i «La Surréalisme au service de la révolution», nr. 3-4, 1931

Surrealistenes engasjement omkring kolonialisering, humanisme⁷ og antihumanisme⁸, førte mange av dem inn i kommunistpartiet, og surrealisme har i ettertiden ofte blitt koblet til marxisme og kommunistbevegelsen i Frankrike, men deres samfunnssyn var sterkere knyttet til antihumanismen enn kommunismen. De ble da også ble kastet ut av kommunistpartiet allerede i 1933, og Breton har selv tatt til orde for at surrealisme ikke hadde noe med kommunisme å gjøre, til tross for at de hadde meningslikheter i enkelte saker. For Breton var dette en balansegang, da han selv var medlem av kommunistpartiet, men samtidig ikke ønsket at surrealismen skulle miste sin identitet. Han avviste alle som forsøkte å redusere surrealismen til en politisk linje for kommunistpartiet (Bate, 2011, s.227), men surrealismebevegelsen hadde, og ville alltid ha sterke bånd til kommunisme og antihumanisme.

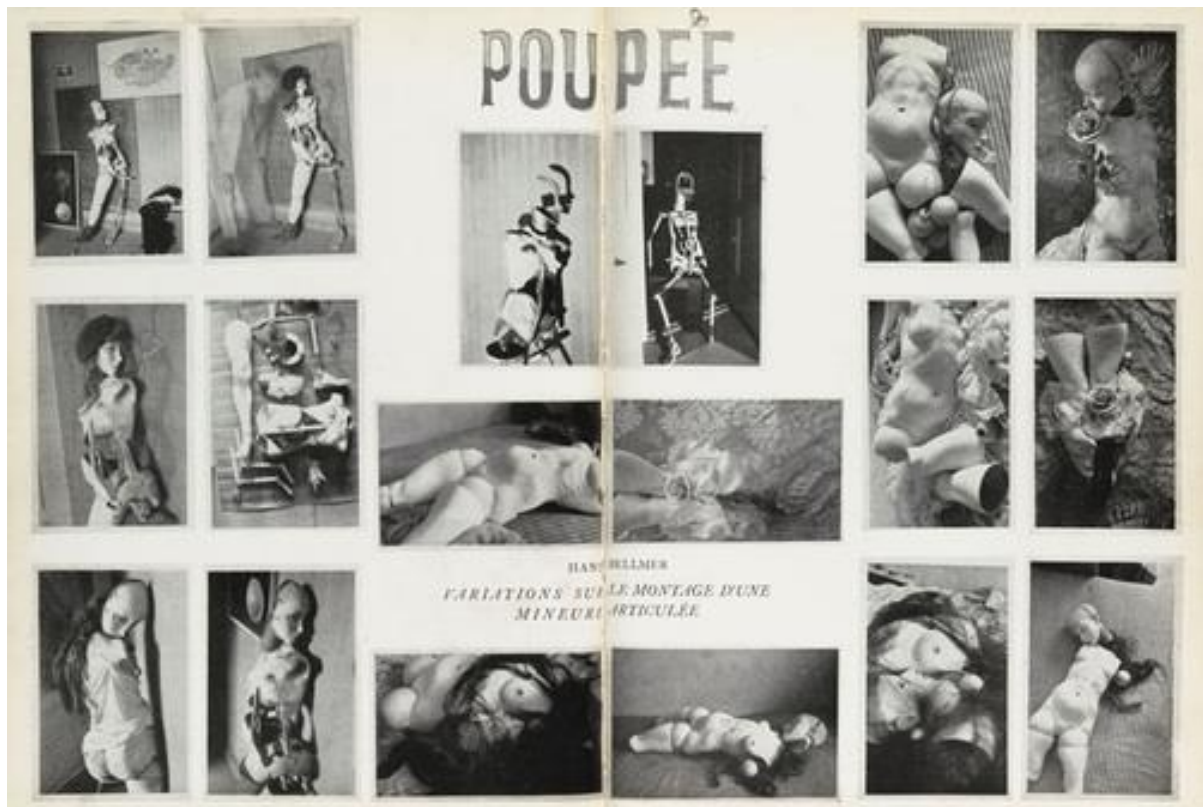
En debatt blant ettertidens teoretikere var hvorvidt antikolonialistiske og antihumanistiske (og humanistiske) ideologier tilhørte den bevisste eller den ubevisste tanke. Den franske samfunnsteoretikeren og marxisten Louis Althusser (1918-1990) hevdet at ideologi er en nødvendig ubevisst forutsetning for alle sosiale relasjoner. Han beskriver på 1960-tallet ideologi som et uttrykk for både samhörighet og konflikt mellom reelle og imaginære relasjoner, som kan beskrives som en relasjon mellom det bevisste og det ubevisste (Bate, 2011, s. 206). Innen psykoanalysen beskrives to typer ubevissthet. Det ene er topografisk ubevissthet, som blir undertrykt og sensurert fra å nå fram til den bevisste psyken. Det andre er deskriptiv ubevissthet, som er tilgjengelig for bevisstheten, men som ikke nødvendigvis blir brukt. I tillegg til disse to formene for ubevissthet, introduserte Freud noe han kalte førbevissthet, en form for bevissthet som ligger mellom det ubevisste og det bevisste: «The preconscious consisted of the things of which we were not aware but of which we could easily become aware.» (Hergenhahn, 1997, s. 476). Hvorvidt ideologier tilhører det bevisste eller det ubevisste, var ikke en debatt på 1930-tallet, og Althusser's forsøk på å forklare det som noe ubevisst har også møtt motstand, da det blant annet kommer i konflikt med ideen om at politikk er bevisst.

⁷ Humanismen har siden 1800-tallet fremmet troen på at alle mennesker skal være frie og likestilte, noe demokratiet bygger på. Til tross for ideologien om likeverd, har man i humanismens navn erobret og kolonialisert andre land. Dette skyldes et syn på at selv om humanisme hadde en universell dekning, var den i praksis forbeholdt en europeisk kultur som igjen rettferdiggjorde en kulturell imperialisme (Norman, 2012, s. 85).

⁸ Antihumanisme var en respons på blant annet den form for imperialistisk humanisme som dominerte 1800- og 1900-tallets Europa. Antihumanistene forsøkte ikke å eliminere humanisme, men snarere gjøre den mindre overfladisk (Vemon, 2012, s. 40). Antihumanismen hadde betydning for samfunnssyn, filosofi, kunst og psykologi. Kjente forkjempere for antihumanistisk syn var blant andre Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Michel Foucault og Sigmund Freud.

Politikk og et nytt Europa

Politiske ideologier, bevisste eller ubevisst, ble fra midten av 1930- tallet langt tydeligere, sammen med at surrealisme ble mer internasjonalsert ved at magasinet «Minotaure» overtok for et konkurrammet «La Révulsion Surréaliste». Stalin tok makten i Sovjet, og rystet de kommunistvennlige, men dog stalinismekritiske franske surrealistene med sin brutale forfølgelse av kritikere. Fascistene hadde overtatt makten i Tyskland, og de høyreekstremer i Frankrike hadde gjort et mislykket kuppforsøk i 1934. Surrealistene orienterte seg ut av kommunistpartiet, men forholdt seg ute på den politiske venstresiden hvor de balanserte mellom kommunisme og fascisme, og samtidig forsøkte å beholde surrealismen autonom i et stadig vanskeligere politisk miljø.



Bilde 9: Hans Bellmer, *Poupée*, publisert i «Minotaure», nr. 6, 1934-35

I dette klimaet, hvor surrealistene prøvde å beholde sin autonomi under en stadig mer politisk og internasjonal atmosfære, vanskeliggjorde forleggerne av magasinet «Minotaure» denne autonomien ved å ikke skille mellom surrealisme og andre stilarter. Dette ble tydelig i presentasjonen av fotomontasjen *Poupée* (bilde 9) av Hans Bellmer,

som viste utstillingsdukker av kvinner satt sammen på en ny måte. Dukkene representerte kvinner tatt ut av virkeligheten, noe som i og for seg innehadde surrealistisk ideologi, men de ble presentert som seksuelle objekter, noe som brøt med surrealismen (Bate, 2011, s. 243). Men selv Breton revurderte sitt syn på kvinnen i surrealismen i dette klimaet, som et motsvar til stalinistene der kvinnen ble presentert som heroiske arbeidere, og fascistene, hvis idealkvinne var mor og hennes funksjon var å produsere barn. Surrealistene tok frem gamle heltebilder, som Eugène Delacroixs (1798-1863) maleri *La Liberté guidant le peuple* som oversatt til norsk blir *Friheten fører folket* (bilde 10) fra 1830, som viser en revolusjonær kvinne med en pistol i den ene hånden og det franske flagget i den andre, der hun med blottlagte bryster leder folket. Dette surrealistiske kvinneidealet fremstilte kvinnen som både politisk aktiv og med seksuell utstråling. I 1934 publiserte Breton nye kriterier for kvinnen i surrealismen i en artikkel han kalte «Skjønnhet er uregjerlig» (fr. *La Beauté sera convulsive*). «Convulsive» kan oversettes til uregjerlig, som må ses i sammenheng med den psykisk syke Nadja i kombinasjon med kvinneskikkelsen i *Frihet fører folket*, da Den Franske Revolusjonen satte de psykisk syke fri fra anstaltene i 1789. I artikkelen presenterer Breton tre tilstander for utviklingen av den uregjerlige skjønnheten; tilslørt-erotisk, eksplosivt-fast og fra mystisk-omstendighet.



Bilde 10: Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, 1830.

På denne tiden har Breton lest Freuds bok «Tapte objekter», og dette inspirerer ham til introduksjonen av «funnede objekter» som en surrealistisk glede. Han beskriver disse funnede objektene som kjærlighetsobjekter, som fungerer som en erstatning for tapte objekter. De funnede objektene representerer da en psykisk konflikt og en spalting mellom det ønskede objektet og det objektet man har funnet (Bate, 2011, s.245). Ut fra dette foreslår Breton at man skal sette pris forskjellen mellom det funnede objektet og det originale. I følge Bate (2011) lagde Man Ray tre fotografier for å illustrere de tre tilstandene *tilslørt-erotisk*, *eksplosivt-fast* og *mystisk-omstendighet*.



Bilde 11: Man Ray, *Erotique-voilée*, publisert sammen med André Bretons essay 'L'Amour fou' i «Minotaure», nr. 5, 1934

Fotografiet som illustrerer tilslørt-erotisk (bilde 11), viser en naken kvinne stående bak et trykkpressehjul. Den høyre hånden holder rundt hjulet, mens den venstre, som er tilgriset med trykksverte, holer hun opp og stryker seg i panna med håndbaken. Blikket hennes er senket ned. I likhet med bildet *Le Violon d'Ingres* (bilde 4) spiller også dette bildet på det frekke og det humoristiske. Den frekke humoren ses i at bildet inneholder den

tilslørt-erotiske tilstander, hvor det spilles på trykkerens fantasi om kvinnen, og ved at hånden hennes som holder trykkpressehjulet kan assosieres med en hånd som holder rundt en penis (Bate, 2011, s. 246). Her henvises det også til det funnede objektet, trykkpressen, som en erstatning for det ønskede objektet, kvinnen. Bildet viser også en kontrast mellom det harde og brutale maskineriet, og en kvinne som med sitt blikk og sin avvergende hånd opp mot kinnet viser en selvvalgt underkastelse, som trekker linjer til Marquis de Sades sadisme og masokisme.

Etter utbruddet av den 2. verdenskrig, flyktet de fleste surrealistene til USA. Etter krigen smuldret surrealistbevegelsen opp. Man Ray gikk tilbake til staffeliet og lagde malerier, Breton forsøkte å holde liv i surrealismen ved å engasjere seg ideologisk i Korea- og Vietnamkrigen, men den ble gradvis defragmentert eller kommersialisert. Breton døde i 1966.

KRITIKK AV SURREALISTISK PRAKSIS

Surrealismen har vært gjenstand for til dels massiv kritikk fra ulike hold opp gjennom ettertiden. Jeg vil her vise et lite utdrag av den kritikken som er fremsatt. Den kanskje kraftigste kritikken, kom fra den tyske kunstteoretikeren og filosofen Theodor W.

Adorno, som i 1956 skrev en artikkel der han omtalte surrealisme som sludder:

It is not the unconscious in itself that comes to light in the world-rubble of Surrealism. Assed in terms of their relationship to the unconscious, the symbols would prove much too rationalistic. This kind of decoding would force the luxuriant multiplicity of Surrealism into a few patterns and reduce it to a few meager categories like the Oedipus complex, without attaining the power that emanated from the idea of Surrealism if not from its works of art; Freud too seems to have responded to Dali this way. (Adorno 2005:1114).

Kritikken fra Adorno var nok i mange tilfeller berettiget, da historien viser at Breton selv hadde vansker med å holde de kunstnerne som lagde surrealistiske bilder på det surrealistiske sporet. Breton valgte å kaste en rekke kunstnere ut fra det surrealistiske selskap, nettopp av den grunn at deres kunst ikke fulgte den overordnede ideologien som lå i manifestene og som ble utdypet av Breton underveis. Når det gjelder Adornos henvisning til Freuds kritikk av kunstneren Salvador Dalí (1904-1989) Det er verd å merke seg at Breton selv etter den 2. verdenskrig tok avstand fra Dalis surrealisme, og

kalte Dalí for «Avida Dollars» (Bate, 2011, s. 250) fordi han mente Dalí solgte seg som et vilt og uforutsigbart varemerke som i grunnen ikke hadde noe med surrealisme å gjøre.

Selv om han ikke brukte begrepet sludder om surrealisme som Adorno gjorde, var også den tyske kunstteoretikeren og filosofen Walter Benjamin (1892-1940) kritisk til surrealismen:

Surrealists bent the meaning of photographs to their will, making us see them in a way governed by their texts. In their publications, they paid little attention to the quality of prints but forced the viewer to incorporate whatever was depicted into understanding of the ideas expressed. (Price, 1994, s. 53).

Å bruke tekst sammen med kunstneriske uttrykk var nok langt mer uvanlig og nytt på 1920- og 30-tallet enn det har blitt i tiden etter. Tekst sammen med bilder er noe man ofte forbinder med kommersielle bilder, innen reklame, og det å bruke reklamens språk sammen med kunstens var nok provoserende innenfor kunstarenaen. Også surrealistenes fokus på innhold og budskap framfor overflate og det som var regnet som fotografisk kvalitet, kan ha vært uventet og annerledes. Kritikken var etter mitt syn forståelig ut fra tiden den ble framsatt, det vil si i 1931.

Lignende kritikker som den Benjamin kom med i 1931, har også kommet i nyere tid.

Kunstprofessor Mary Warner Marien omtaler surrealistisk foto i boka «Photography: A Cultural History» (2002), som en stilart hvor man ukritisk tok bilder av alt som rørte seg foran kamera, og at solarisering var hovedteknikken (Marien, 2002, s. 257-261).

Kritikken i det hun skriver er ikke direkte, men den ligger etter mitt syn som et underlag i hvordan hun fremstiller mange av de mannlige surrealististenes fotografier:

Male surrealist painters and photographers often used female forms as symbol of the primitive, the mysterious, and the erotic. As recent feminist critics have pointed out, they also pictured women's bodies caged, distorted, or dismembered, as if they were primal forces to be trapped, observed, or punished (Marien, 2002, s.261).

Kritikken er nok berettiget, fordi Breton selv kritiserte de fotografene som mistolket surrealisme til å handle om kvinnen som objekt for fotografenes egen seksualitet, og ikke gjorde forsøk på å objektivisere de bakenforliggende årsakene som fremskapte deres kvinnesyn.

Dette er kun et lite utvalg av den kritikken av surrealisme som er fremsatt, og jeg er kjent med at det er også fremsatt skarp kritikk av hvordan Breton regjerte surrealismen som en slags overdommer med makt til å ekskludere kunstnere. Jeg har valgt å ikke gå dypere inn i disse kritikkene, men å fokusere oppgaven mot primærkildene for fotografi innen historisk surrealisme.

4. Analyser av surrealisme

Jeg har valgt å dele dette kapittelet inn i to deler, hvor den første innehar analyser av surrealisme knyttet til begrepsmessig forståelse basert på Bretons to første surrealistiske manifeste. Den andre delen består av analyser av tre utvalgte fotografier som representanter for stilarter innenfor den historiske surrealismen som ble gjennomgått i forrige kapittel. I første del, som er knyttet til begrepsmessig forståelse, har jeg valgt å benytte skjematiske semiologiske analyser med termene «signifikant», «signifikat» og «metategn». I andre del har valgt å benytte semiologiske bildeanalyser hvor analysetermene «indeksikalsk tegn», «denotasjon» og «konnotasjon» står utenfor skjema. Som beskrevet i kapittel 2, om det indeksikalske tegnet, blir det endelige metategnet fra analysene av det surrealistiske begrepet omtalt som indeksikalsk tegn i bildeanalysene.

Målet med analysene er ikke å vise alle aspekter ved surrealistisk ideologi og praksis, men å identifisere fellestrekk som kan brukes til å vurdere i hvilken grad samtidsfotografier samsvarer med surrealistisk stilart.

SPRÅKLIG ANALYSE AV SURREALISTISK IDEOLOGI

De språklige analysene jeg her gjør, er knyttet til Bretons to første surrealistiske manifeste. Disse manifestene utdyper hva han mener med surrealisme, og de analysene jeg foretar her er dermed metaspråklige, fordi de har som formål å danne et metaspråk som dekker begge manifestene.

I den første analysen setter jeg opp forklaringene vedrørende Bretons første manifest som henholdsvis signifikant og signifikat. Deretter trekker jeg inn en utdyping av begrepet automatisme som en relevant kontekst, fordi automatisme etter min erfaring med Bretons tekster står sentralt. På bakgrunn av signifikant, signifikat og kontekst, formuleres et metategn.

<p>1) Signifikant:</p> <p>Surrealism is based on the belief in the superior reality of certain forms of previously neglected associations, in the omnipotence of dream, in the disinterested play of thought. (Breton, 2011, s.452)</p>	<p>2) Signifikat:</p> <p>Psychic automatism in its pure state, by which one proposes to express - verbally, by means of the written word, or in any other manner - the actual functioning of thought. Dictated by thought, in the absence of any control exercised by reason, exempt from any aesthetic or moral concern. (Breton, 2011, s.452)</p>
<p><i>Utdyping av psykisk automatisme:</i></p> <p><i>Automatism denotes automatic actions and involuntary processes that are not under conscious control, such as breathing; the term also refers to the performance of an act without conscious thought, a reflex. Psychological automatism is the result of a dissociation between behavior and consciousness. Familiarity and long usage allow actions to become automatic so that they are performed with a minimum of thought and deliberation. Pathological automatism, also the consequence of dissociative states, ensues from psychological conflict, drugs or trance states; automatism may also be manifested in sensory hallucinations. (Gibsen, 2009, avsnitt 1)</i></p>	
<p>3) Metategn:</p> <p>Surrealisme er en slags indre realitet knyttet til de delene av menneskets psyke som ikke er viljestyrt, som best kan uttrykkes når man frikobler seg fra samfunnets sensurer.</p>	

Breton beskrev i sitt andre manifest en annen egenskap ved surrealismen, der han knytter det opp mot noe som samtidig er reelt og ikke-reelt, et møte mellom drømmen og virkeligheten. Her handler ikke surrealisme lenger kun om tanke, men er nå beskrevet mer som en opplevelse. Jeg velger å bruke samme signifikant som i den første analysen, men henter signifikatet fra det andre manifestet. I denne analysen står etter mitt syn møtet mellom det ikke-reelle og det reelle sentralt, og siden Breton var veldig influert av Sigmund Freuds psykoanalytiske teorier, er det for meg naturlig å trekke inn hans beskrivelse av drøm som kontekst. I tillegg til Freuds beskrivelse av drøm, anser jeg det også relevant å trekke inn Breton og andre surrealisters fascinasjon for drømmelignende tilstander. Analysen blir da som følger:

<p>1) Signifikant:</p> <p>«Surrealism is based on the belief in the superior reality of certain forms of previously neglected associations, in the omnipotence of dream, in the disinterested play of thought.» (Breton, 2011, s.452).</p>	<p>2) Signifikat:</p> <p>Breton i sitt andre manifest: «I believe in the future resolution of these two states, dream and reality, which are seemingly so contradictory, into a kind of absolute reality, a surreality, if one may so speak.» (Bate, 2011,s.38).</p>
<p><i>Sigmund Freuds beskrivelse av drøm:</i></p> <p>«Freud essentially called dreams those poems we tell ourselves at night in order to experience our unconscious wishes as real. Dreams allow us to be what we cannot be, and to say what we do not say, in our more repressed daily lives.» (Simmons, 2009).</p> <p><i>Bretons interesse for “galskap”:</i></p> <p>«Surrealism celebrates conditions which deviate from the norm and takes an obsessive interest in altered states of consciousness which are familiar to us all as symptomatic of a ‘mad’ reasoning – dreams, déjà vu, objective chance, hypnotic trances, poetic intoxication, magic, alchemy, mediumistic practices, etc.» (Rattray, 2008).</p>	
<p>3) Metategn:</p> <p>Surrealisme gir mulighet til å uttrykke undertrykte tanker, som drømmer og andre ukontrollerte indre opplevelser..</p>	

Hver av de to overstående analysene har dannet et metategn som gir en metaspråklig forståelse. Mens disse forståelsene kun dekker det manifestet de er utledet fra, vil jeg foreta en ny analyse som utleder et metategn som gir en forståelse som dekker begge manifestene. I den nye analysen benytter jeg metategnene fra de foregående analysene som henholdsvis signifikant og signifikat, hvor jeg utleder et nytt metategn som dekker begge manifestene:

<p>4) Tegn /SIGNIFIKANT:</p> <p>Surrealisme er en slags indre realitet knyttet til de delene av menneskets psyke som ikke er viljestyrt, som best kan uttrykkes når man frikobler seg fra samfunnets sensurer.</p>	<p>5) Tegn/SIGNIFIKAT:</p> <p>Surrealisme gir mulighet til å uttrykke undertrykte tanker, som drømmer og andre ukontrollerte indre opplevelser.</p>
<p>6) METATEGN/Indeksikalsk tegn:</p> <p>Surrealisme kan forstås som møter mellom menneskets ukontrollerte og undertrykte indre verden, og den reelle ytre verden.</p>	

Det metaspråklige tegnet som her er utledet gjennom et mytisk semiologisk system, gir en forståelse av surrealisme basert på begge manifestene. Dette metategnet velger jeg å også kalle et indeksikalsk tegn, fordi det er dette metategnet jeg henviser til når jeg vurderer samtidsfotografier i kapittel 5.

ANALYSE AV SURREALISTISK PRAKSIS

I denne analysen vil jeg se nærmere på et utvalg av fotografier fra den historiske praksisen som representerer de ulike surrealistiske stilartene, og konnotere detonasjoner av disse. Breton fulgte de surrealistiske fotografiske uttrykkene tett, ved at han både oversatte og tilpasset grunntankene han hadde gitt i manifestene til praktiske utdypninger, og ved at han korrigerer uttrykkene ettersom de ble publisert.

Det er verdt å merke seg at alle de surrealistiske fotografiske uttrykkene var virkelighetsnære, til tross for at det også på 1920- og 20-tallet var mulig å bruke profotografiske og enigmatiske fotoprosesser til å skape virkelighetsfjerne uttrykk. De som brøt med meningen i surrealismen, for eksempel de som lagde fantasifulle fotografier eller henga seg til kun å objektivisere egne fantasier, uten å ta hensyn til den surrealistiske meningen, ble ekskludert fra det surrealistiske fellesskapet.

Jeg velger her å se nærmere på tre typer surrealistiske fotografier, hvor jeg knytter disse opp mot hvordan de denoteres og kan konnoteres. De tre typene fotografier er her representert ved ett som omhandler tomrom, ett som omhandler seksualitet og ett som omhandler samfunnsverdier. Avslutningsvis i dette kapittelet vil jeg oppsummere og finne viktige fellesnevner fra denotasjonene og konnotasjonene som kan brukes i vurdering av samtidsfotografier.

Tomrom

Bretons bok om Nadja omhandler møter mellom psykiske og fysiske steder. Som forklaring til boka «Nadja», beskriver Breton emosjonelle motiver, ofte steder, hvor man ved gjenbesøk kan føle noe som har vært. Disse stedene kan beskrives som slags svingdører og melankolske tomrom (Bate, 2011, s. 92-95), tomrom hvor Nadjas ikke-realistiske uvirkelighet og Bretons egen realistiske virkelighet for alltid er til stede. «It is precisely the absence of the events that

are described in the book that give these ‘ordinary’ photographs their strangeness. The emptiness of the spaces in the photographs jars with the events we are told happen there, as Benjamin puts it, the events that ‘turn’ between Breton and Nadja.» (Bate, 2011, s. 95).



Bilde 12: Jacques-André Boiffard, *Place Dauphine*, Fra André Bretons bok «Nadja», 1928.

Denotasjon

Som en beskrivelse av disse tomrom, vil jeg trekke frem bildet *Place Dauphine* (bilde 12) som Breton fikk fotografen Jacques-André Boiffard til å lage for seg til «Nadja». Bildets denotasjon viser en stor tom plass, med en bygning i bakgrunnen. I bygningens gateplan kan man skimte kafeer. Bildet er mimetisk, det har en litt uskarp forgrunn og fremstår litt malerisk. Med bakgrunn i beskrivelsene av hva Breton ville formidle i fotografiene, kan man etter min mening trekke ut flere relevante konnotasjoner.

Konnotasjoner

Den første konnotasjonen av dette bildet, velger jeg å knytte til Bretons beskrivelse av hva han ønsker å formidle. I min gjennomgang av den surrealistiske praksisen kommer det frem at han ønsket å formidle stedlige rom som vekket minner fra møter han hadde med Nadja. Bildet kan altså konnoteres til noe som dreier seg om minner.

Minnene Breton knytter til dette, og de andre fotografiene i «Nadja», inneholder også et annet moment, som man etter mitt syn også kan knytte til indeksen til forståelsen av surrealismen. Dette omhandler forholdet mellom ikke-realtitet og realitet. Bretons minner fra *Place Dauphine* er knyttet til et møte med Nadja der hun viste sine første hallusinasjoner. Fotografier er altså ment å vise et sted hvor Breton minnes Nadjas ikke-realtitet i møtet med hans egen realitet.

En tredje bildekonnotasjon omhandler forholdet mellom tomhet og innhold. Fotografiets denotasjon viser tomhet, der det ikke er mennesker eller tegn på menneskelig aktivitet. I kontrast til denne tomheten, finnes et innhold som sitter i de opplevelsene Breton hadde her. Med viten om dette innholdet i kontrast til tomheten i fotografiet, kan bildet oppleves som melankolsk (Bate, 2011, s. 95).

Place Dauphine kan også konnoteres opp mot automatisme, der det verken har blitt gjort arrangeringer av motiv eller nøye beregnende innstillinger av eksponering. Kamera er kun rettet mot et motiv og eksponert. Dette viser de to måtene Breton forklarte automatisme på, som skiller seg fra blant andre Nougé sin tolkning, som i forhold til Bretons forklaringer etter min mening er å forstå som feiltolkninger, der automatisme ble lagt til motivers oppstilte illustrasjoner av automatiske handlinger. *Place Dauphine* viser automatisme ved objektivisering av tanke og prosess, men Nougé har objektivisert motivet.

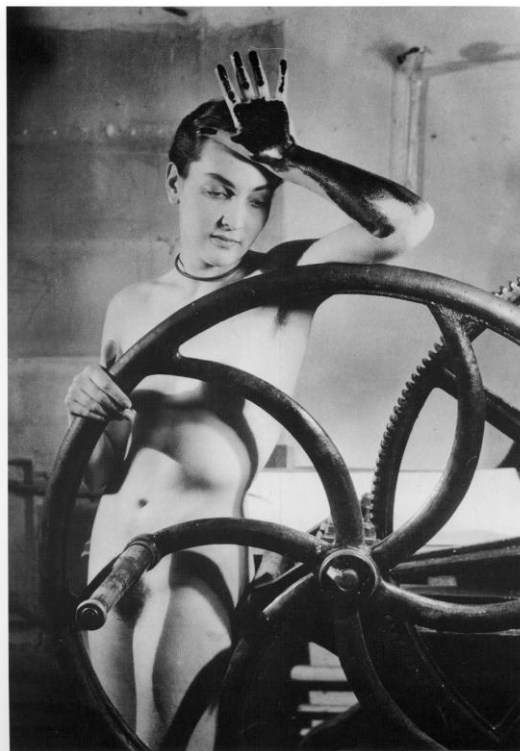
Surrealisme og seksualitet

Både den surrealistiske praksisen og kritikken av denne viser et misforhold mellom Bretons tanker og mange av fotografenes praksis når det gjelder surrealistiske uttrykk som omhandler seksualitet. Mange av fotografiene som ble presentert som surrealistiske, var ifølge Breton ikke det fordi objektet var lagt på feil sted. Breton gjentok at objektet skulle ligge i sublimeringen, ikke kun i motivet. Man skulle fokusere på kontrastene og dualismen i den bakenforliggende tanken, i det som tilhørte det ikke-reelle, og den reelle virkeligheten, hvor hver av disse, det ikke-reelle og det reelle, kan inneholde dualistiske elementer.

Kvinnen skulle i følge Breton ikke gjøres til objekt for ens seksualitet. Inspirasjonen fra bøkene til Sade, der kvinnen fremstilles som et objekt for mannens sadistiske seksuelle dominans, skulle ikke objektiviseres, men brukes som inspirasjon for å utforske tanken. Breton hevdet at Sade heller burde inspirere til å objektivisere sublimeringen, de bakenforliggende ikke-viljestyrt årsakene. Ved å flytte fokus fra resultatet til årsak, mente Breton at denne sublimeringen kunne vises som en dialektisk prosess, med den høviske, rene kjærligheten på den ene siden og den brutale og rå på den andre, som senit og nadir. I dette ville kvinnen være et subjekt og symbol for et objekt som legges i den indre dualiteten som slites mellom mørke eller ødeleggende krefter, og høvisk idealisering. Det er etter mitt syn nettopp objektiviseringen av de dualistiske bakenforliggende tankene som skiller surrealistisk

utforskning av seksualitet fra dadaisme. Slik jeg ser det, er mange fotografier som fotografene selv presenterte som surrealistiske, heller dadaistiske, der det er vanskelig å konnotere noen form for dualisme og det ikke kan ses noen objektivisering av bakenforliggende tanker.

I denne analysen vil jeg benytte et fotografi som er surrealistisk, der dualismen er synlig på flere plan. Fotografiet er *Erotique-voilée* (bilde 13) laget av Man Ray i 1934 i sammenheng med Bretons forklaringer av de ulike tilstandene som beskriver feminin skjønnhet.



Bilde 13: Man Ray, *Erotique-voilée*, 1934.

Denotasjon

Fotografiet viser en naken kvinne som står bak et mekanisk hjul. Hjulet ser ut til å være av jern, og man ser en sveivehendel nede til venstre i bildet. Man kan også se deler av et tannhjul som ser ut til å ha tilknytning til hjulet kvinnen holder i. Bak henne kan skimtes et stort papir og en vegg som ser ut til å være av pusset mur. Kvinnen holder sin høyre hånd rundt hjulet og sin venstre håndbak opp mot pannen. Den venstre armen og håndflaten er dekket av sverte. Bildet viser kvinnen fra knærne og opp.

Fotografiet er mimetisk, det vil si at det verken er tillagt noen spesialeffekter under fotografering eller etterpå.

Konnotasjoner

Bate har beskrevet flere måter å forstå fotografiet *Erotique-voilée* på, og jeg vil begynne med disse. Den første er knyttet til det tapte objektet, der kvinnen representerer det ønskede objektet, mens trykkerihjulet representerer den funnede assosiasjonen (Bate, 2011, s. 246-247).

I dette tapte og funnede objektet kan også bildet tolkes til å vise både en nær og umulig tilknytning mellom det tapte og det funnede. Den nære tilknytningen vises da ved at kvinnen har trykksverte på armen og hånden, noe hun kan ha fått fra trykkehjulet, mens umuligheten vises i forskjellene mellom hard maskin og mykt menneske.

Bate påpeker også at bildet viser en dobbelthet knyttet til Sades tekster, der maskineriet illustrerer det brutale, hvor kvinnen både løfter hånden avvergende, men samtidig holder fast i hjulet, noe som i følge Bate kan tolkes som en frivillig submisjon, en hengivelse til underkastelse (Bate, 2011, s. 246).

Bildet kan i følge Bate også konnoteres som en humoristisk vits, der kvinnen representerer fantasien til trykkeren. I følge Sigmund Freud, var nettopp vitser en egnet uttrykksmåte for egne undertrykte seksuelle frustrasjoner og aggresjoner (Hergenhahn, 1997, s. 475).

Jeg kan også se andre tolkning enn de Bate allerede har foreslått, tolkninger som også spiller på dualisme. For det første kan plasseringen av håndtaket som trykkeren bruker til å sveive trykkehjulet konnoteres til ikke å være tilfeldig plassert. Plasseringen fremstår som en penis for kvinnen, noe som etter mitt syn kan tolkes på flere måter. Det kan tolkes som kvinnen og maskineriet tilhører samme konstruksjon, at fantasien begynner i det funnede objektet og strekker seg mot kvinnens vagina. Det kan også tolkes dithen at de seksuelle fantasiene understrekes ved å vise kvinnen i et stadium der hun er halvt maskulin maskin og halvt feminin kvinne.

Også plasseringen av lyskilde i fotografiet kan etter mitt syn underbygge tolkningen om at kvinne og maskineri glir over i hverandre. Lyskilden er et stykke unna motivet, noe som gir harde skygger. Disse harde skyggene lar maskineriets harde former innta kvinnens kropp som forlengelse av metallet, noe som også trykksverten på kvinnens venstre arm og hånd kan forstås å underbygge. Sett på denne måten kan bildet etter min mening konnoteres til å vise en sammensmelting hvor drømmen om kvinnen er i ferd med å bli det funnede objektet, ikke som en kontrast mellom det harde og det myke, men hvor det harde i maskineriet er i ferd med å innta en myk form. Denne sammensmeltingen kan da slik jeg opplever det, forstås som et møte mellom det ikke-reelle og det reelle, der både det ikke-reelle og det reelle forandrer form og nærmer seg hverandre.

Verdisyn

Verdier og verdisyn var temaer som opptok surrealistene. Dette innebefattet både samfunnets syn på sine egne borgere, men også europeernes syn på andre kulturer. Surrealisme skulle i følge Breton ikke være politisk, men man kan tydelig se en politisk agenda i de surrealistiske fotografiene. Denne agendaen gikk ut på at mennesker skulle ha frihet til å leve sine liv som de ønsket, at alle mennesker skulle verdsettes likt, og at andre kulturer ikke var mindre verdt enn den man selv tilhørte. Selv om surrealistene ikke behøvde å tilhøre et bestemt politisk parti, var deres verdisyn knyttet til det som ble kalt antihumanisme, som var en kritikk av den formen for humanisme mange i datidens samfunn lente seg på.

Fra et surrealistisk ståsted var nettopp forskjellene som viste seg i idelogene bak handlingene og de faktiske handlingene samfunnet gjorde, noe som kunne knyttes til deres fokus på det ikke-reelle i møtet med realitetene. Her har jeg valgt ut det ene av de to fotografiene *La Vérité sur les colonies* (bilde 14) som ble vist i utstillingen «The Truth of the Colonies» og i magasinet «Le Surréalisme au service de la revolution» i 1931. Fotografen(e) bak fotografiene er ikke kjent.



Bilde 14: Fotografiene *La Vérité sur les colonies*, her vist ved siden av hverandre som de ble vist i

Denotasjon

I det venstre bildet ser man innover et rom. Langs veggene er det oppstilt figurer og masker fra Afrika. Bak i rommet ser man en plakate og et vindu. Før jeg fikk oversatt teksten på plakaten, var det kun ordene «peuple», «libre» og «Karl Marx» jeg forsto. «Peuple» betyr mennesker, «libre» betyr frihet og «Karl Marx» er navnet på grunnleggeren av kommunismen. Den oversatte betydningen av plakaten, er: «Et folk som undertrykker andre kan umulig være fri».

Det andre fotografiet viser tre dukker på en hylle. Den venstre dukken ser ut til å forestille en danserinne fra Polynesia eller en annen eksotisk øygruppe. Den midterste dukken ser ut til å være en afrikansk gutt som holder en bøsse som det står «merci» på, altså takk. Den høyre dukken ser ut som Maria Magdalena med Jesusbarnet på armen. Foran dukkene ligger en lapp der det står: «fetishes Européens» - altså europeiske fetisjer. På veggen bak dukkene henger det fotografier, noe som ser ut som avisutklipp og noe som ser ut som maskinskrevne notater eller brev.

Det venstre fotografiet er enigmatisk mens det høyre er mimetisk. Det venstre er enigmatisk fordi man kan se at skriften i motivets bakgrunn er tilføyet bildet etter den fotografiske prosessen. Dette ses ved at skriften er helt skarp i en del av bildet hvor andre elementer er uskarpe, og at bokstavene ligger utenpå andre elementer i rommet helt ytterst i bildets venstre kant. Det høyre bildet er derimot mimetisk. Felles for begge fotografier er at det ikke ser ut som det er gjort noen forsøk på å måle lys eller stille inn korrekte eksponeringer. Begge fotografiene ser ut til å ha blitt laget som øyeblikksbilder.

Konnotasjoner

Visningen av de afrikanske figurene som er satt til utstilling i et rom i det ene bildet, og dukkene på hyllen i det andre bildet, viser motsetningsforholdet mellom hva vi verdsetter. Vi synes de afrikanske figurene er rare, og undres over deres opphav, mens vi smykker oss med det som kan kalles billig nips og kitsch. I dette ligger en kritikk av samfunnets degradering av en annen kultur, der vår egen blir tillagt mer verdi. Denne kritikken går rett inn i hjertet av antihumanismens kritikk av humanismen, fordi den etter denne tolkningen kritiserer forholdet mellom humanistisk ideologi og hvordan denne utøves.

Det at begge bildene ser ut til å være spontane øyeblikksbilder, og dermed ikke har en fotografisk kvalitet, kan etter min mening også være et bevisst valg. Selve fotometoden kan konnoteres til å ville vise en spontan og intuitiv reaksjon på noe som ikke er rettferdig, og dermed si noe om vårt egen ubevisste verdioppfatning i møte med realitetene. Denne ubevisste verdioppfatningen kan knyttes til Freuds psykoanalytiske teorier om ulike former for ubevissthet, der noe er undertrykt av bevisstheten mens andre deler av ubevisstheten er tilgjengelig. Sikt sett er den dårlige kvaliteten på fotografiet med på å gjøre motivene sterkere, fordi bildene viser en automatisk reaksjon fra underbevisstheten.

Fellestrekk i konnotasjonene

Gjennom de bildekonnotasjonene som er foretatt i denne analysen, har det utkrystallisert seg fem fellestrekk. Disse fellestrekkene vil sammen med det indeksikalske tegnet danne grunnlaget for de vurderingene jeg gjør i neste kapittel vedrørende hvilken grad samtidsfotografier samsvarer med surrealistisk stilart. Fellestrekkene er som følger:

Alle bildene som her er denotert og konnotert viser etter min mening en tilhørighet til det indeksikalske tegnet utledet i analysen av de surrealistiske manifestene; at surrealisme kan forstås som møter mellom menneskets ukontrollerte og undertrykte indre verden, og den reelle ytre verden.

De av fotografiene som ikke gir mye surrealistisk tolkningsgrunnlag i seg selv, er ledsaget av tekst enten i selve fotografiene eller at fotografiene illustrerer en tekst, slik at grunnlaget for surrealistisk tolkning blir mer tydelig.

Alle viser motiver som er reelle eller nær virkeligheten. Ingen av fotografiene er abstrahert slik at formene er ugjenkjennelige. Ingen av elementene er omgjort til noe annet enn det de selvstendig representerer, selv om et fotografi er påført nye symboler gjennom enigmatiske prosesser. Fotografier av denne typen, som inneholder tillagte elementer, viser i større grad disse elementene som ulikheter enn som sammensmelting.

Alle har en mening som går bakenfor denotasjonene og henviser til dualismer eller kontraster i menneskesinnet eller mellom sinn og samfunn. Det er her verdt å merke seg at fotografier som ikke viser noen bakenforliggende tankemessige dualismer ble av Breton forkastet som surrealistiske, da disse fotografiene kun viste motivet som objekt for tanken, og ikke gjorde

tanken til objekt for motivet. Dette gjaldt spesielt mange av fotografiene med seksuell karakter, som også ettertiden har kritisert for å være objektiverende av kvinnen.

Alle fotografiene forholder seg til det automatiske, enten ved den automatiske og intuitive tanken som bygger på en form for ubevissthet, og/eller gjennom en fotografisk prosess som ikke krever gjennomtenkning.

5. Vurdering av samtidsfotografier

En av hensiktene med de historiske gjennomgangene og analysene jeg har gjort, har vært å kunne belyse samtidsfotografiers tilknytning til surrealismen basert på kulturell kompetanse. Surrealisme har etter min erfaring blitt en mote-ord som brukes for synonym for alt som er uvirkelig eller fantasifullt. Eksempler på slik bruk er kommer fra alle hold, og man kan for eksempel finne det hos regjeringen: «Surrealistisk utenriksdebatt» (Clemet, 2008, overskrift), og hos Den Norske Legeforeningen: «Surrealistisk anatomi» (Jonassen, 2001, overskrift). Da jeg som jeg skrev innledningsvis i underkapittelet Problemfelt og problemstilling stilte spørsmål om hva folk forbinder med surrealistisk fotografi på et åpent nettforum, svarte også de fleste der at de knyttet det opp mot det fantasifulle og at det dreide seg om å digitalt manipulere bilder til noe som ikke gikk an i virkeligheten.

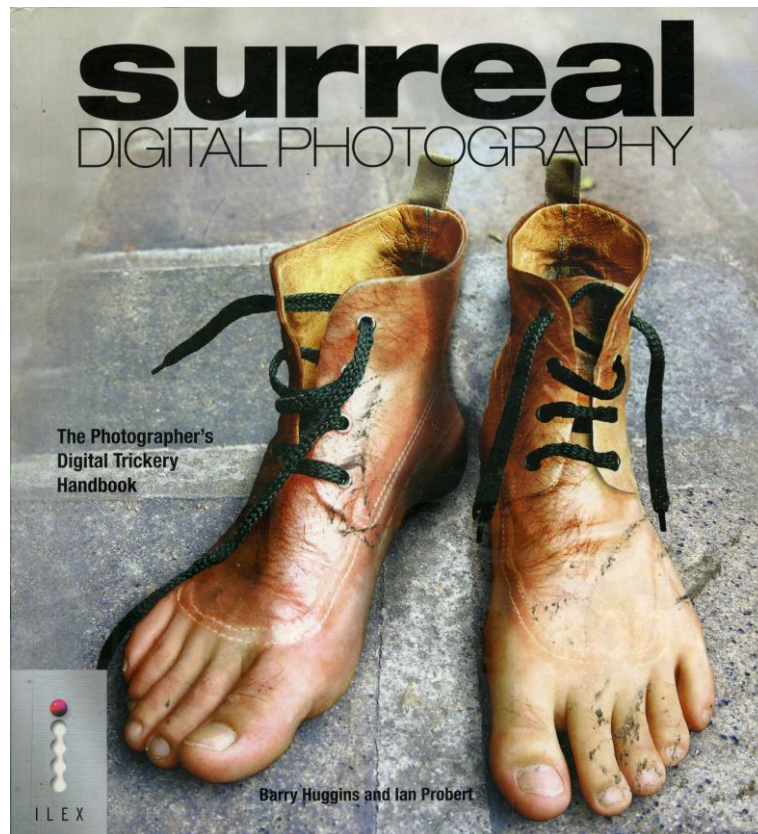
Dette feilbruket av surrealisme-begrepet er noe den engelske professoren Keith Aspley påpekte i sitt historiske surrealisme-leksikon:

Just what Surrealism was has always been hard to define, and the situation is complicated by the overuse, even misuse, of the word “surreal,” especially in recent times. Whereas “surreal” is frequently employed nowadays as a synonym of “bizarre, fantastic, grotesque, weirdly unfamiliar, distorted, disturbing” rather than “related to, or characteristic of, Surrealism,” the term “Surrealism,” which refers to the artistic and literary movement that attempts to express the workings of the subconscious mind.... (Aspley, 2010, s. 3)

At surrealisme brukes til å beskrive alt som er rart, fantasifullt og uvirkelig, vanskeliggjør vurderingen av samtidsfotografier opp mot surrealisme fordi feilbruken av begrepet er så innarbeidet i språket vårt. På den annen side tydeliggjør dette feilbruket behovet for å utdanne i hvert fall de som bruker begrepet om kunstneriske uttrykk.

I de påfølgende vurderingene har jeg valgt ut fire av samtidens fotokunstnere som jeg ønsker å vurdere opp mot surrealisme. Vurderingene begynner med en sammenligning mot det indeksikalske tegnet, deretter mot fellestrekkene i konnotasjonene. Om jeg påviser forståelseslikheter mellom fotografiet og det indeksikalske tegnet, vil det også være påviselige likheter mellom fotografiet og fellestrekkene fra bildekonnnotasjonene. I motsatt fall, om jeg ikke finner likheter med det indeksikalske tegnet, vil det være få eller ingen likheter med fellestrekkene. Hvis jeg ikke kan påvise likheter med konnotasjonenes fellestrekk, vil det heller ikke kunne påvises likheter med enkeltstående konnotasjoner.

THESE BOOTS



Bilde 15: Barry Jackson, *These Boots*, vist som forsidebilde i boka «Surreal Digital Photography», 2004.

Det første bildet jeg velger å vurdere, er en fotomanipulasjon laget av digital-artisten Barry Jackson som pryder forsiden av boka «Surreal Digital Photography» av Barry Huggins og Ian Probert (bilde 15). Boka er en lærebok i digitale manipuleringer for bildemanipuleringsprogrammet Adobe Photoshop, og tar for seg steg-for-steg instruksjoner for å skape ulike uttrykk. Forfatterne av boka beskriver innledningsvis i hvilken forbindelse surrealistisk fotografi skal forstås, hvor de knytter forsidebildet og de lignende manipulererte bildene i boka opp mot de historiske fotografiene til Man Ray:

The images that Man Ray produced helped to define the term 'surreal', a word that has since been absorbed into the language to describe any picture or object that has bizarre or unreal qualities. Indeed, these days we can see echoes of the surrealist movement in almost every walk of life: in TV adverts, films, product packaging, and of course photography. In fact, surreal imagery is so much part of our lives that we almost take it as the norm. Many of the surreal images we see on an almost daily basis will have been created using digital technology. (Huggins & Probert, 2004, s. 7)

Det er etter mitt syn påfallende at Huggins og Probert knytter surrealisme opp mot nettopp de karakteristikkene av misforstått surrealisme som Aspley påpeker i boka «Historical dictionary of surrealism» (2010). Den forståelsen som Huggins og Probert fremmer, bekrefter hvor utbredt slike misforståelser er, hvor de selv hevder at begrepet surrealisme er tatt inn i mennesker dagligtale.

These Boots er en digital tolkning av René Magrittes maleri *The Red Model* fra 1937. Dette maleriet, og en rekke andre malerier fra samme tidsperiode, forholder seg tilsynelatende til surrealisme ut fra at surrealisme handler om det fantastiske og irrasjonelle, betegnelser som kurator Alfred Barr ved «The Museum of Modern Art» i New York feilaktig tolket det som i en ‘surrealistisk’ utstilling som fant sted i 1936. Denne tolkningen av surrealisme forholder seg kun til de estetiske sidene av surrealisme, uten å ta hensyn til grunnlaget for den samtidige surrealistbevegelsen (Bate, 2011, s. 6-7). Når surrealistene rokket ved realiteten, var dette ikke for å fremme irrasjonalitet og meningsløshet, slik som dadaistene kunne gjøre, men for å utfordre og omformulere hva som kunne innlemmes i en rasjonell oppfattelse av verden (Bate, 2011, s. 7). Omgjøringen av surrealisme til kun å handle om de estetiske sidene, uten hensyn til de underliggende årsakene, har i stor grad ødelagt surrealismens autonomi i forhold til andre stilarter som dadaisme og andre retninger innen avantgarden:

The theme of ‘reason’ in surrealism is a crucial one. Surrealism is frequently taken up and studied within the dichotomy of reality and fantasy. Rationalism and irrationalism stand as a philosophical equivalent, with a string of antinomies lined up behind them as: objective/subjective, science/magic, common-sense/ occult, West/East and so on. Within the walls of such binary oppositions surrealism can be reduced (safely) to a wish to escape from ‘reality’ into fantasy and the irrational. Such a generalization can include many things, from simple coincidences to mysticism, religious, spiritual or drug-inspired experiences to all manner of genres of fantasy in which surrealism had little or no interest. If surrealism has become a catch-all term for an invocation of the anti-rational, its historical definition collapses. Such has been the fate of surrealism (Bate, 2011, s. 6).

Vurderingen jeg her gjør av bildet, er ikke knyttet opp mot de tolkningene av surrealisme som fremkommer i boka det er hentet fra, men gjøres opp mot de analysene av surrealistisk teori og praksis jeg har vist i de foregående kapitlene.

Vurdering opp mot indeksikalsk tegn

Det indeksikale tegnet beskriver surrealisme som møter mellom menneskets ukontrollerte og undertrykte indre verden, og den reelle ytre verden. Stopper man her, kan det argumenteres med at bildet viser kunstnerens ukontrollerte og undertrykte indre verden, men det er før en går inn i hva som kjennetegner denne verdenen. Her trenger man slik jeg ser det å utdype hva som ligger i det ukontrollerte og i det undertrykte før man kan avgi noen vurdering. På det ideologiske plan knytter Breton det ukontrollerte mot drømmer og lignende opplevelser som ikke er viljestyrt. Slike opplevelser er virkelighetsnære selv om de ikke er reelle, det vil si at de ulike elementene i bildet hver for seg er reelle, mens sammenhengen mellom den kan være ikke-reell. *These Boots* består av en støvel og en for som er smeltet sammen, altså to reelle elementer som er satt sammen. Denne sammensmeltingen omgjør to elementer til ett, og tilhører dermed ikke det som Freud og andre drømmeforskere beskriver som hentet fra drømmer, men det kan likevel inneha surrealistiske kvaliteter om det sammenfaller med noen av bildekonnotasjonenes fellestrekk.

Vurdering opp mot fellestrekk

Den ledsagende teksten; «Surreal Digital Photography» og bildetittelen *These Boots* gir etter min mening ingen tilleggsinformasjon annet enn en påstand når det gjelder tolkningsgrunnlag. Bildet må derfor tolkes slik det fremstår, som en sammensmelting av støvler og føtter.

Felles for de enigmatiske surrealistiske fotografiene er at ingen av elementene er omgjort til noe annet enn det de selvstendig representerer, selv om et fotografi er påført nye elementer gjennom enigmatiske prosesser. Surrealistiske fotografier viser i større grad disse elementene som ulikheter enn som sammensmelting. I *These Boots* er sammensmeltingen etter min mening gått så langt at elementene vanskelig kan tolkes hver for seg og tillegges ulikt meningsinnhold.

I og med at fellestrekk for de surrealistiske fotografiene henviser til dualismer eller kontraster i menneskesinnet eller mellom sinn og samfunn, vil ikke en dualisme som kun omhandler to elementer som har blitt til ett tilfredsstille den surrealistiske forståelsen av dualisme. Det vil etter min mening snarere ligne de bildene Breton forkastet som surrealistiske, der objektivisering av de bakenforliggende tankene ble erstattet av et objektivisert motiv.

These Boots kan etter min mening verken knyttes mot den automatiske ubevisst styrte tanken eller den automatiske prosessen. Jeg kan ikke finne noen henvisninger til det automatiske i bildet, verken på det tankemessige eller det prosessuelle plan. Her kan sies at fantasier verken tilhører det som forbindes med drømmer man har når man sover, eller det ubevisste. Fantasier og dagdrømmer er bevisst initierte indre opplevelser som hvis det knyttes opp mot surrealisme må omhandle en objektivisering av disse og ikke kun det objektet fantasiene resulterer i.

Vurderingspåstand

Etter mitt syn finnes det ingen holdepunkter for at bildet *These Boots* er surrealistisk, slik forfatterene av boka det presenteres i hevder. Jeg finner verken samsvar med det indeksikalske tegnet eller fellestrekk fra bildekonnotasjonene, noe som tilsier at det heller ikke samsvarer med noen av de enkeltstående konnotasjonene. Fotomanipulasjonen viser etter min vurdering den tolkningen av surrealisme som kun forholder seg til de estetiske sidene av retningen, uten hensyn til de underliggende årsakene som innebefatter problematiseringer av psykiske realitetsopplevelser i møte med den materielle realitet, slik at uttrykket ikke innehar en surrealistisk autonomi som skiller seg fra andre stilarter innen avantgarden. Bildet er en reproduksjon av et maleri, hvis surrealistisk tilknytning i sin originale versjon etter mitt syn og ut fra de redegjørelser jeg har gitt, er tvilsom.

LE ZÈBRE



Bilde 16: Alastair Magnaldo, *Le zèbre*.

Det andre bildet jeg her vil vurdere den surrealistiske tilknytningen til, er bildet *Le zèbre* (bilde 16) som er laget av den franske fotokunstneren Alastair Magnaldo. I motsetning til Barry Jackson, knytter Magnaldo selv sine bilder til surrealismen, ved at han på sin egen hjemmeside presenterer seg på følgende poetiske måte:

I've always dreamed of landscapes.

However, although their photographic representation has been very well achieved by a number of artists, it eventually hits a limit. A landscape goes well beyond its strict representation. It is an invitation.

I think it's an invitation to dream, to reach poetry where each detail holds its own meaning, each element its usefulness, every scene tells a story.

Who's the person who's never dreamed of lying on fluffy clouds or frolicking among the stars?

Those are a child's simple emotions somehow
reduced within the constraint of traditional photography.
I've yearned to bring those yet again to the fore in absolute simplicity.

When my children came into my playground,
it became obvious I had to put them in the frame.
Their apparent naivety, added to their spontaneity,
allow to make believe in reality for a brief magic instant.

By almost systematically and deliberately putting
into those compositions an observer, who is still a child,
that impression is enhanced.

This series is a delicate mixture of pathos and surrealism
as expressed, at least in part, by André Breton:
'Surrealism rests upon believing in the higher reality of certain
forms of associations, up to then neglected, in the almighty
power of dreams, in thought's free play.' (Magnaldo, 2006).

Alastair Magnaldo er et av de navnene som kommer hyppigst opp når en søker på «surreal photography» på internett. På grunn av hans tilsynelatende popularitet som surrealistisk fotokunstner, sammen med at han selv knytter seg til surrealistisk tradisjon i Bretons ånd, finner jeg det interessant å vurdere et av hans bilder i denne oppgaven.

Vurdering opp mot indeksikalsk tegn

Magnaldo knytter selv sine uttrykk opp mot drømmer, noe som burde tilsi at hans bilder samsvarer med det indeksikalske tegnet som omhandler møter mellom menneskets ukontrollerte og undertrykte indre verden, og den reelle ytre verden. Men jeg blir usikker på hva han legger i begrepet drøm når jeg leser forklaringen hans. Han skriver: «Who's the person who's never dreamed of lying on fluffy clouds or frolicking among the stars?» (Magnaldo, 2006). I dette leser jeg at det mer handler om en dagdrøm enn en ukontrollert nattlig drøm. Han knytter drømmen videre til sitatet: «Surrealism rests upon believing in the higher reality of certain forms of associations, up to then neglected, in the almighty power of dreams, in thought's free play» (Magnaldo, 2006), som han hevder stammer fra Breton. Men sitatet er feil. Det nærmeste jeg finner som ligner det Magnaldo har sitert, er det man finner i Bretons første manifest, der det står: «Surrealism is based on the belief in the superior reality of certain forms of previously neglected associations, in the omnipotence of dream, in the disinterested play of thought.» (Breton, 2011, s.452). Oversetter man disse sitatene til norsk,

kommer forskjellene i meningsinnholdet tydeligere frem. Bretons ord var: «Surrealisme er basert på troen på en overordnet realitet av visse former av tidligere fortrente assosiasjoner, i drømmens makt, utenfor det kontrollerte tanke-spillet». Magnaldos sitat blir derimot: «Surrealisme hviler på troen på en høyere realitet av visse former for assosiasjoner, som inntil da er blitt neglisjert, i drømmenes allmektige kraft, i tankenes frie lek». Den viktigste forskjellen ligger i slutten på sitatene. Mens Breton faktisk skrev at drømmen lå utenfor det kontrollerte tanke-spillet, skriver Magnaldo at drømmen tilhører tankens frie lek. Som en fri lek, kan drømmer også være dagdrømmer og fantasier, men utenfor tanke-spillet kontroll er drømmen ukontrollert og kan kun oppleves ved søvn.

Selv om jeg opplever Magnaldos henvisning til drømmer som noe kontrollert som ved dagdrømmer og fantasier, kan jeg slik jeg ser det ikke uten videre gå ut fra at min opplevelse er korrekt. Om Magnaldos henvisninger til drøm omhandler det ukontrollerte indre som han lar møte med det reelle ytre, oppfyller han det indeksikalske tegnet.

Vurdering opp fellestrekk

Le zèbre og de andre bildene til Magnaldo er ledsaget av en felles tekst som knytter det opp mot surrealistisk tolkning, selv om tekstens innholdsmessige surrealistiske argumenter er diskutabile.

Bildet svarer også til fellestrekk i forhold til virkelighetsnære elementer. Alle elementene er tydelige og kan både tolkes hver for seg og sammen som en helhet. Sammenlignet med enigmatiske fotografier fra den surrealistiske praksisen, skiller elementene i *Le zèbre* seg fra disse ved at elementene har en klar sammenheng med hverandre i Magnaldos bilde, til tross for at plasseringen av dem er ikke-reell. At elementene har en tydelig sammenheng vanskeliggjør tolkning av noen form for dualisme eller kontraster.

Nettopp fraværet av dualismer eller kontraster innad i menneskesinnet eller mellom tanke og samfunn, gjør at objektet for bildet etter mitt syn kun ligger i motivet. Jeg kan ikke se noen form for problematisering av forholdet mellom det ikke-reelle og det reelle, verken på det enigmatiske, seksuelle eller det ideologiske plan.

Bildet viser heller ingen form for den forståelsen av automatisme som Breton beskrev. Man kan, etter min mening, tolke en form for intuitiv tanke i selve motivet, men da i samme form

som Paul Nougé tolket det med oppstilte tablåer som viste det automatiske, spontane eller intuitive som objekt. Magnaldo skriver: «When my children came into my playground, it became obvious I had to put them in the frame. Their apparent naivety, added to their spontaneity, allow to make believe in reality for a brief magic instant» (Magnaldo, 2008). Denne formen for intuitisme og spontanitet, hvor objektet flyttes fra tanke til motiv, korresponderer etter mitt syn ikke med den surrealistiske automatismen, noe jeg begrunner i Bretons egne ord i boka *Surrealism and Painting*: «I reject categorically all initiatives in the field of painting, as in that of literature, that would inevitably lead to the narrow isolation of thought from life, or alternatively the strict domination of life by thought.» (Bate, 2011, s.85).

Vurderingspåstand

Til tross for at Magnaldo selv knytter sine bilder til surrealismen, blant annet ved å vise til et påstått sitat fra Breton, vurderer jeg *Le zèbre* som ikke surrealistisk. Hovedårsaken til dette er at bildet etter min vurdering ikke viser noen form for objektivisering av bakenforliggende tanker, men kun objektiviserer resultatet av tanken. Dette gjelder både for den assisterende teksten og for bildet. Magnaldo skriver: «I think it's an invitation to dream, to reach poetry where each detail holds its own meaning, each element its usefulness, every scene tells a story.» (Magnaldo, 2006). En invitasjon til drømmer er noe helt annet enn drømmer i seg selv, og det at hvert av bildene i denne sammenhengen forteller sin egen historie, uten at disse historiene er nærmere beskrevet, styrker min mistanke om at Magnaldos forståelse av drømmebegrepet omhandler de bevisste og ønskede drømmene som manifesterer seg gjennom fantasier og dagdrømmer. Også fraværet av dualismer styrker min vurdering. Det er, slik jeg tolker bildet, ikke gjort noen forsøk på å vise tankemessige dualismer eller kontraster mellom tanke og realitet.

THE RED CASTLE AND THE LAWLESS LINE



Bilde 17: Amina Bech, *The Red Castle and the Lawless Line*.

Høsten 2010 stilte den norske fotokunstneren Amina Bech (f. 1962) ut en serie fotografiske verk under tittelen *The Red Castle and the Lawless Line* på Galleri 0047 i Oslo, hvorpå et av disse vurderes her (bilde 17). Fotoserien var en del av prosjektet «Decolonizing Architecture», som var et samarbeid mellom UNESCO, Al-Quds University og Bards Honors College i Jerusalem, og Battir Village Council på Vestbredden. Fotoserien hadde følgende informasjonstekst:

In 1993 a series of secret talks held in Oslo between Israeli and Palestinian representatives inaugurated what was later referred to as the “Oslo Process”. As is well known, this process defined three types of territories within the West Bank. Area A under Palestinian control, area B under Israeli military control and Palestinian civilian control, and area C under full Israeli control. When the process collapsed and the temporary organization of the occupied territories solidified into a permanent splintered geography of multiple prohibitions, a fourth place has suddenly been discovered. Existing in between all others - it was the width of the line separating them. Less than a millimeter thick when drawn on the scale of 1:20,000, it measured more than 5 meters in real space. (Bech, 2010)

Verken Amina Bech eller noen av hennes samarbeidspartnere knitter hennes fotografier opp mot surrealisme, men jeg ønsker likevel å vurdere om en slik tilknytning kan spores.

Vurdering opp mot indeksikalsk tegn

Fotografiet til Amina Bech omhandler, som den redegjørende teksten forteller, et uforutsett resultat av en ideologisk prosess, hvor intensjoner og ønsker får, når de settes ut i en realitet, andre følger enn det som var initiert. I og med at den arealmessige konflikten mellom israelere og palestinere preger, og har preget nyhetsbildet de siste 40 årene, hvor spesielt bosettingsproblematikken er dagsaktuell, kjenner de aller fleste av oss til de vanskene palestinerne opplever. *The Red Castle and the Lawless Line* handler etter mitt syn ikke bare om at grensen mellom israelere og palestinere er fem meter bred når den overføres fra kartets målestokk til realiteten, men om en ensidig tolkning av grenselinjer, hvor linjene brukes som påskudd til å rive palestinske bosetninger til fordel for en stadig større israelsk nybygging. Det indeksikalske tegnet for denne vurderingen omhandler møter mellom menneskets ukontrollerte og undertrykte indre verden, og den reelle ytre verden. Ved å tolke dette ved at den ukontrollerte og undertrykte indre verden er en ideologisk eller politisk ubevissthet som ikke nødvendigvis fungerer like godt i den ytre reelle verdenen, oppfyller fotografiet det indeksikalske tegnet. For å finne holdepunkter for denne oppfyllelsen, vil det etter mitt syn være nødvendig å vurdere fotografiet mot fellestrekk fra bildekonnotasjonene.

Vurdering opp mot fellestrekk

Teksten som ledsager bildeserien fotografiet er en del av, gir grunnlag for å tolke bildet surrealistisk, da tekstens innhold etter mitt syn svarer til noe av essensen innen surrealismen, som kommer bedre til syne i noen av de neste punktene.

Bildet oppfyller det av fellestrekkene som omhandler virkelighetsnærhet. Det er enigmatisk, i den forstand at det er påført en rød linje over et mimetisk fotografi. Som ved de enigmatisk surrealistiske fotografiene, gir det tilførte elementet en invitasjon til å tolke bildet annerledes enn uten dette elementet, det er en del av bildet, men viser en ulikhet som skiller seg fra de originale delene av bildet. Det er tydelig at selv om den røde linjen er blitt en viktig del av

bildet, så oppleves den lagt oppå fotografiet og ikke helt sammensmeltet med helheten. Denne lagvise formen for enigma understreker etter mitt syn en dualisme i bildet, slik som ved Man Rays *Le Violon d'Ingres*.

The Red Castle and the Lawless Line henviser etter min vurdering til dualismer eller kontraster i menneskesinnet eller mellom sinn og samfunn. Dets forhold mellom det ikke-reelle og det reelle kan sammenlignes med surrealistenes uttrykk for misforhold mellom indre og ytre verdier og mellom ideologi og praksis i forhold til humanisme og imperialisme på 1930-tallet. Bildet påpeker urettferdigheter i et samfunn hvor den ene parten har makt og myndighet til å devaluere den andre partens plass og rettigheter i et samfunn som begge deler, og viser hvordan en human intensjon kan resultere i en inhuman praksis. Ved hjelp av en enkel enigmatisk teknikk i form av en påført rød linje i fotografiet, viser Bech etter mitt syn at bildet har flere forståelsesdimensjoner og at objektet kan ligge i en bakenforliggende tanke der selve bildet er subjekt for denne. Den røde linjen viser både en kontrast mot svart/hvitt bildet som ligger under, men kan også forstås som en understreking av kontrastene mellom idé og realitet.

Når det gjelder bildets forhold til det automatiske i surrealismen, kan dette sammenlignes med betydningen av automatisme som er knyttet til ubevisste og intuitive verdier. En spontan reaksjon på urettferdighet er en slik ubevisst verdi. I følge Sigmund Freud finnes det flere former for ubevissthet; de som ikke er tilgjengelige for viljen, de som er vanskelig tilgjengelige og det Freud kalte førbevisste. Det førbevisste ligger i følge Freud mellom det bevisste og det ubevisste og omhandler ting som ikke i utgangspunktet er oss bevisste, men som vi lett kan bli klar over. Når vi opplever noe som bryter med vår opplevelse av rett og galt, kan en reaksjon på dette etter mitt syn knyttes mot det førbevisste, og dermed opp mot en tankemessig automatisme.

Vurderingspåstand

Selv om Amina Bech selv ikke knytter sine fotografiske uttrykk opp mot noen spesiell stilart, verken surrealisme eller andre, finner jeg mange holdepunkter for å påstå at *The Red Castle and the Lawless Line* har mange surrealistiske kvaliteter, og med troverdighet kan sies å være surrealistisk. Den viktigste grunnen er at hun i dette bildet og i bildeserien det tilhører, viser med enkle og konkrete enigmatisk trekk en kontrast og dualisme mellom to ståsteder; det

intensjonale og det reelle. Bildet gir etter mitt syn tilskueren en klar invitasjon inn til forståelser som ligger bakenfor selve bildet, slik at det fremstår som et møte mellom en psykisk ikke-realitet og en fysisk realitet. Det gis også en tekstuell forklaring som knytter bildet til surrealistenes kunstneriske kamp for samsvar mellom ideologier og praksis, og kamp for menneskelig likeverd i verdenssamfunnet.

ROMAN NECROPOLIS



Bilde 18: Syrie Moskowitz, *Roman Necropolis*.

Den amerikanske fotokunstneren, filmskaperen og skuespilleren Syrie Moskowitz (alias Syrie Kovitz) (f. 1986), bruker filmbaserte kameraer og manuelle prosesser i sine uttrykk. Janus Head, et tverrfaglig tidsskrift for litteratur, filosofi, fenomenologisk psykologi og kunst, beskriver Syrie Moskowitz sine fotografier på følgende måte:

An old soul in a youthful body, Syrie Kovitz's work reflects the many facets of her experience. Of blended European, Semitic, and Native American blood, her dreamlike imager seems to spring from an ancient dream, or genetic memory. In her hands the camera captures rare light and shadow, caging them in print like exotic birds. (Janus Head, 2013)

Flere av Moskowitz sine fotografier, blant annet *Roman Necropolis* (bilde 18), er blitt brukt som illustrasjoner til diktsamlingen «Beyond Time» av Robert Gibbons, en samling som i følge magasinet Studio omhandler en konstant kamp for transcendens⁹ - utenfor oss selv og tidsbundet eksistens (Sørensen, 2007, avsnitt 3).

⁹ Begrepet transcendens kommer av begrepet transcendent som kan forsås på to måter; som det «som ligger hinsides grensene for mulig erfaring», og det «som ligger utenfor eller «over» verden, det oversanselige. [...]

Diktet som fotografiet *Roman Necropolis* er brukt til å illustrere, heter «Time, carved out» og er som følger:

Green olives on a grey day, whose trees wave in the back of the mind. Leaves with silver dust reminiscent of an earlier journey in life, or current longing for a friend's return: hills of Cinque Terra. Black canvas bag filled with books, & a jam jar of red wine the only company at the moment, surrounded by free time, carved out the hard way. I believe in gravity as an asset to man. Leaves fall, olives burgeon heavily, instead of taking flight. On the ground by the tree trunk's roots, two fish-shaped stones wander in the direction of the sea as resolutely quiet as this solitude. (Gibbons, 2007).

Jeg har selv kjent Syrie Moskowitz i snart et tiår, og har i løpet av denne tiden hatt flere diskusjoner med henne omkring det som ligger bakenfor fotografiene, men jeg vil i minst mulig grad bruke denne kjennskapen i denne vurderingen. I stedet vil jeg i størst mulig grad forsøke å forholde meg til det som kan tolkes i hennes bilde på generell basis, og heller lene mine vurderinger på de beskrivende tekstene som er allment tilgjengelige.

Vurdering opp mot indeksikalsk tegn

Noe av det som først gjorde meg oppmerksom på Syrie Moskowitz sine fotografier, var en slags gjenkjenning av eksistensielle problemområder jeg fant i hennes bilder. En undersøkelse av sider av eksistensen som også opptar meg. Dette bekreftes av det som er skrevet om hennes fotografier, og av den sammenhengen mange av fotografiene er blitt brukt i, ved for eksempel diktsamlingen til Robert Gibbons. Det indeksikalske tegnet omhandler møter mellom menneskets ukontrollerte og undertrykte indre verden, og den reelle ytre verden, og jeg opplever at *Roman Necropolis* ikke bare viser er slikt møte, men også lar tilskueren flyte sammen med fotografen frem og tilbake mellom tankeverdenen og den virkelige verdenen. Jeg opplever dermed at bildet oppfyller det indeksikalske tegnet.

Transcendens brukes enten om selve overskridelsen fra det ene området til det andre, eller tilkommer gjenstanden for denne overskridelsen.» (Transcendent, 2013).

Vurdering opp mot fellestrekk

Tekstene som beskriver Syrie Moskowitz sine selvportretter bekrefter etter min mening at bildene hennes, også *Roman Necropolis* kan tolkes surrealistisk. Diktet «Time, carved out» innledes med (oversatt til norsk): «Grønne oliven på en grå dag, med trær bølgende bak i bevisstheten. Blader med sølvstøv som minner om en tidligere livsreise, eller en lengsel etter en venns retur...» (Gibbons, 2007). Selv om det ikke finnes noen olivenblader i fotografiet, viser diktet etter mitt syn noe av den tematiske følelsen som finnes i bildet. Teksten bekrefter at det finnes undersøkelser av noe som ligger i grenselandet mellom det bevisste og ubevisste til grunn for både tekstuert og visuelt uttrykk.

Roman Necropolis er et mimetisk fotografi. Det vil si at det ikke er gjort noen form for manipuleringer av bildet, verken gjennom fotoprosessen eller i etterkant. Det er virkelighetsnært ved at det ikke viser noen form for abstraksjoner av former. Slikt sett har det mye til felles med de fleste surrealistiske fotografier fra 1920- og 30-tallet. Selv om bildet er mimetisk, uten tillagte effekter i etterkant, inneholder det tolkbare symboler på det motivmessige plan.

Fotografiet viser etter min mening til dualismer og kontraster, både hos fotografens bakenforliggende tanker og mellom disse tankene og det fotografiske uttrykket. Med bakgrunn i tidsskriftet Janus Head sin beskrivelse av hennes bilder, der det (oversatt til norsk) heter at «...hennes drømmelignende bilder ser ut til å ha utløp fra en eldgammel drøm, et genetisk minne.» (Janus Head, 2013), opplever jeg i tillegg spor av en minne som ikke bare beveger seg mellom tider, men også mellom liv og død. Denne tolkningen kan etter min mening begrunnes i hennes svevende tilværelse foran en vegg av jord, som kan assosieres med veggene i en grav. Jeg opplever ikke bildet til å handle om det å være død, men opplever henne som svevende i en drømmelignende tilværelse i et psykisk sted hvor fortid og nåtid, liv og død, møtes. Tidsaspektet kan etter min mening ses i røttene i bildets øvre del, som virker å strekke seg mot hennes psykiske tilværelse. Uansett hvordan bildet tolkes, og hvilke assosiasjoner det gir oss, opplever jeg at symbolbruken og uttrykket i fotografiet henleder tilskueren til å oppleve bildet som et uttrykk for granskninger av tankemessige spørsmål. Det gis etter mitt syn ingen svar på slike spørsmål, og jeg opplever ikke at motivet er objektivisert, men jeg opplever at spørsmålene og undersøkelsene er objektivisert, slik som Breton beskrev i essayet «Crisis of the Object», der han hevdet at surrealistene ikke skulle søke å

objektivisere drømmebildet, men heller objektivisere drømmen som handling (Bate, 2011, s. 192).

Roman Necropolis forholder seg til surrealistisk automatisme der den automatiske tanken forklares som en ubevissthet eller en førbevissthet. Innenfor dette ubevisste, som både kan være utilgjengelig og tilgjengelig, finner vi drømmer, som i følge drømmeforskere som Francis Crick og Matt Wilson består av minner. Disse hevder at man i drømmer bearbeider minner, men slike bearbeidelser kan slik jeg forstår det også resultere i at minnene kommer lenger frem i bevisstheten, slik at de bevisst kan undersøkes videre. Undersøkelser av det som ligger nær det ubevisste eller førbevisste vises etter min opplevelse også ved objektiviseringen av de spørsmålene Moscovitz stiller seg, og at det dermed ikke gis et entydig svar.

Vurderingspåstand

Jeg opplever *Roman Necropolis* til å kunne tolkes som surrealistisk, og sammenligner det litt med de undersøkelsene Breton gjorde i forhold til ulike nivåer av bevissthet i boka *Nadja*, hvor melankolske minner var fremtredende. I motsetning til bildene som ble vist i forbindelse med *Nadja*, viser Moscovitz etter mitt syn at det ligger underliggende spørsmål til grunn, tydeligere enn bildene Breton fikk Jacques-André Boiffard til å lage. Dette begrunner jeg med den opplevelsen bildet gir meg, som blir underbygget av tekstene som er skrevet om fotografen, hvor jeg opplever en objektivisering av eksistensielle spørsmål slik at bildet kan forstås flytende mellom det som tilhører det ikke-reelle og det reelle.

6. Avslutning

Dette siste kapittelet i denne oppgaven inneholder en fagdidaktisk refleksjon, en konklusjon i forhold til oppgavens problemstilling, og en presentasjon av mine egne fotografier som jeg har laget i tilknytning til denne oppgaven.

FAGDIDAKTISK REFLEKSJON

Gjennom denne oppgaven har jeg redegjort for surrealistisk teori og praksis i forhold til fotografi, foretatt analyser av fotografier fra historisk surrealisme og vurdert samtidsfotografier opp mot funn fra analysene. Det vil jeg sette i et fagdidaktisk lys.

Det har gjennom denne oppgaven kommet frem at det eksisterer et sprik mellom det en del av allmenheten oppfatter som surrealistisk fotografi – og det som surrealistisk fotografi ut fra kunsthistorisk teori og praksis handler om. Dette spriket er ikke kun noe jeg har opplevd gjennom personlige dialoger, men har bitt kommentert av flere, blant annet Keith Aspley som jeg tidligere har referert til. Han skrev at man nå til dags bruker begrepet surrealisme synonymt med bisart, fantastisk, rart og lignende, istedenfor det som surrealisme faktisk refererer til; den kunstneriske og litterære bevegelsen som forsøkte å uttrykke underbevisste prosesser (Aspley, 2010, s. 3). Også kunstprofessor David Bate kommenterte dette:

With the advent of a so-called ‘digital’ culture, the greater ease with which any image can be materially reshaped to suit the wishes of an individual is now all too obvious to see. Does this sound like surrealism? Yes. Is it surrealist? No. (Bate, 2011, s. ix).

Som Bate her er inne på, har ikke inntoget av den digitale kulturen bidratt til å gjøre forståelsen av hva surrealistisk foto egentlig dreier seg om mer riktig. Tilgangen til å kunne manipulere fotografier digitalt har etter min erfaring snarere vært med på å konsolidere oppfattelsen om at surrealistisk fotografi handler om å gjøre bilder urealistiske og fantasifulle. Om denne oppfattelsen kun eksisterer utenfor vårt fagfelt, er det trist, men ikke katastrofalt. Sånn er det jo med en rekke forståelser, at noen er basert på hverdagskunnskap mens andre er basert på faktakunnskap. Så lenge den visuelle kompetansen vi som kunstfaglige pedagoger representerer er basert på faktakunnskaper, og den kunnskapen vi formidler er faglig forankret og kvalitetssikret, kan vi i hvert fall sørge for at våre elever og studenters læring er faglig god.

Men hva om den visuelle kompetansen har mangler? Eller at den ikke er kvalitetssikret eller validert? Hva om den kunnskapen man blir presentert i sin faglærerutdanning er basert på hverdagskunnskap og ikke fagkunnskap? Da vil dette etter min mening gi fagdidaktiske implikasjoner som strekker seg lenger enn kun å nå den enkelte faglærerstudents kunnskapsnivå. En faglærer som ikke kan enkelte deler av sitt fagfelt, er etter min erfaring ikke uvanlig. Det er for eksempel mange faglærere som ikke kan noe om fotografi, noe som har å gjøre med at fotografi først de siste årene har fått en liten plass i faglærerutdanningen. Når fotografi nå har fått et lite hjørne i denne utdanningen, er det svært viktig at den kompetansen som formidles er faktabasert.

Da jeg selv var student på denne utdanningen for mindre enn fem år siden, ble det ikke gitt noen undervisning i foto, og det var heller ikke fagbøker knyttet til foto på pensum. I dag gis det i faglærerutdanningen et sted 12 timer undervisning i fagemnet foto og digital bildebehandling innenfor visuelle kunsthøgskolefag. Hvor mye plass hvert av disse, foto og digital bildebehandling, har av de 12 timene er meg ikke kjent. I tillegg gis det 27 timer med undervisning i digitale medier (HIOA, 2013). En av fagplanens pensumbøker innen emnet visuelle fag er boka «Surreal Digital Photography» (HIOA, 2012, s. 37), som jeg omtalte i forrige kapittel der jeg vurderte bokomslagsfotografiet *These Boots* (bilde 15) opp mot surrealisme. Her siterte jeg bokas beskrivelse av surrealisme, der det hevdet at surrealistiske fotografier kjennetegnes ved sine bisarre og urealistiske kvaliteter, og at disse kjennetegnene har mye av sitt opphav fra Man Ray. Boka innledes også med:

The flexibility and endless possibilities of digital photography make the medium ideally suited for surreal photography. [...] It's probably a safe bet to assume that somewhere up there, people such as Salvador Dali, Luis Buñuel and Man Ray are looking down on us all with more than a little envy.» (Huggins & Probert, 2004, s. 6).

David Bate, forfatter av boka «Photography & Surrealism» er av en annen oppfatning:

I doubt that the surrealists would be much pleased with today's so-called surreal images to be found across modern culture. In the 1920s and 1930s, surrealism always had an ambition for desire that was also a form of social criticism, drawing out social and psychical conflict. (Bate, 2011, s. ix)

Man kan kanskje hevde at det at faglærerutdanningen i håndverk, kunst og design bruker en bok som forklarer fotografisk surrealisme som det å lage bisarre, fantasifulle manipulasjoner, som en bagatellmessig feil. Videre kan man hevde at så lenge mesteparten av den

undervisningen og de fagbøkene som benyttes er kvalitetssikret, så må man akseptere enkelte glipp. Jeg er derimot av den oppfatning at det nettopp i fag som fotografi og digital bildebehandling, er særdeles viktig at undervisning og pensum er kvalitetssikret. Dette har med emnenes begrensede plass i faglærerutdanningen å gjøre, i kontrast til den stadig større plassen fotografi og digitale bildebehandlingsprogrammer får i grunnskolen.

I læreplanverket for kunnskapsløftet er fire av seks kompetansemål etter 10. årstrinn i fagfeltet visuell kommunikasjon knyttet til digitale visuelle medier, og før 7. årstrinn skal elevene ha lært å fotografere og å bruke digitale bildebehandlingsprogrammer (Kunnskapsdepartementet, 2006, s. 133-134). Som jeg har nevnt, har undervisning i fotografi og digital bildebehandling sammenlagt i underkant av 40 undervisningstimer i faglærerutdanningen. Til sammenligning utgjør undervisningen i tradisjonelle tegne- og maleteknikker mer enn 160 timer (HIOA, 2013).

Fra høsten 2013 kommer det nye valgfag inn i ungdomsskoletrinnet. Et av disse er «medier og informasjon». Innenfor dette valgfaget finner vi blant annet emnene bilder og fotostory (Utdanningsdirektoratet, 2013a). Faglærerkompetansen innen dette valgfaget er dermed blitt svært viktig. Til tross for dette; Utdanningsforbundet gjennomførte en medlemsundersøkelse vedrørende de nye valgfagene på nyåret i år. Resultatene viser at nesten 63 % av de som hadde svart, oppga at de ikke har fått noen kompetanseheving i sammenheng med innføringen av disse nye valgfagene (Utdanningsforbundet 2013b). Det vil si at den visuelle kompetansen faglærere har innen fotografi og digitale bilder, i hovedsak er den de tilegner seg gjennom faglærerutdanningen. At faglærerutdanningen på Høgskolen i Oslo og Akershus satte fotografi på fagplanen først i 2011, tilsier etter mitt syn at fagkompetansen på dette området er mangelfull.

I et debattinnlegg i Aftenposten i 2012, stilte avdelingsleder i avdeling for visuell kunst ved NISS Høgskole, Eva Løveid Mølster følgende spørsmål: «Er vi visuelle analfabeter?» (Mølster, 2012). I innlegget utdyper hun videre:

Bilder er en viktig del av hverdagen vår. Vi uttrykker oss, dokumenterer, lærer og sosialiserer gjennom bilder. Bildene påvirker oss, og de er med på å forme vår forståelse av verden rundt oss. Men kan vi lese bilder?

Forsvinnende lite er satt av til styrking av visuell kompetanse i grunnskolen. Barn lærer å lese tekster, ikke bilder. De lærer å analysere dikt, ikke fotografier. De lærer å skrive artikler, noveller og essay, men de lærer lite om å lage og forstå de bildene de daglig kommuniserer med i sosiale medier. Kompetansemålene i grunnskolen lærer barna våre opp til å forbli visuelle analfabeter. (Mølster, 2012, avsnitt 1-2)

Selv om fagfeltet nå blir styrket gjennom de nye valgfagene, viser innlegget til Mølster etter mitt syn også et annet sentralt dilemma; Skal elevene våre lære å lage eller skal de også lære å forstå? Og hvilken forståelse skal de lære, og hvordan påvirker forståelsen det de lager?

Den visuelle kompetansen som prioriteres ved utdanningen av faglærere er etter mitt syn mer forankret i tradisjon enn det visuelle kompetansebehovet som konstant er i utvikling i samfunnet, og som etter hvert er i ferd med å gjenspeiles skolepolitisk ved innføringen av de nye valgfagene i ungdomsskoletrinnet. At det kun gis 12 timers undervisning i fagemnet foto og digital bildebehandling i en faglærerutdanning bekrefter mitt syn på utdanningens nedprioritering av moderne visuelle kunsthøgskolefag. Det samme gjør det at faglærere lærer at surrealistisk foto handler om å manipulere bilder på en bisarr eller fantasifull måte. Det tilsier at det heller ikke legges særlig vekt på faglig kvalitet i et allerede lite prioritert fagområde. Mens Mølster hevder at kompetansemålene i grunnskolen er i ferd med å gjøre barna våre til visuelle analfabeter, er jeg redd den visuelle kompetansen faglærere har tilegnet seg gjennom sin utdanning har gjort dem, om ikke til analfabeter, men i hvert fall til lærere med store vansker innen fagfeltene foto og bildebehandling. Dette hvis lærerne ikke selv tar initiativ til å utvikle sin visuelle kompetanse. Nettopp lærernes syn på sin egen visuelle kompetanse, er noe den israelske professoren i biologi og pedagogikk, Billie Eilam, tar opp i sin bok «Teaching, Learning and Visual Literacy¹⁰»:

Like Janus's two faces¹¹, I assert that teachers' visual literacy should be intended, on the one hand, to enhance teachers' awareness of visually driven learning materials and media, in order to teach the young generations who will become citizens of a world dominated by visual culture – that is, literacy in the role of *teachers*. On the other hand, teachers' visual literacy should also be intended for the teachers themselves, as human beings who will experience their own lifelong visual learning in the future – that is, literacy in the role of *learners*. (Eilam, 2012, s. 3).

Hvis en faglærer anser seg som ferdig utdannet etter sin faglærerutdanning, vil han eller hun etter min mening inneha en visuell kompetanse som raskt blir utdatert, spesielt i fagfelt knyttet til nyere medier. I tillegg vil den visuelle kompetansen både være prisgitt kvaliteten på den undervisningen han eller hun mottok. Eilam derimot, hevder at lærere bør se sin visuelle kompetanse som en livslang læring. I lys av dette mener jeg at både den enkelte

¹⁰ Visual Literacy er den engelske termen for visuell kompetanse.

¹¹ «Janus sine to ansikter» stammer fra romersk mytologi og brukes som en billedlig omtale av en sak eller en person som har to sider.

faglærer og den enkelte institusjon som utdanner faglærere må ta ansvar for sin kompetanse og sin vedvarende faglige utvikling. Utdanningsforbundets medlemsundersøkelse viser nødvendigheten av et kontinuerlig fokus på kompetansens innhold. Kompetanseansvaret er også som Janus sine to ansikter, fagkompetansen hos den ene kan ikke bare tilskrives fagkompetansen hos den andre, men utdanningsinstitusjonen og faglæreren har både et selvstendig og et felles ansvar for sin egen og en felles visuelle kompetanse.

Konklusjon

I problemstillingen spurte jeg om hvordan undersøkelser av surrealistisk fotografi kan belyse fagfeltets grunnlagsproblematikk knyttet til visuell kompetanse. Oppgaven har vist at samtidens perspektiver på estetisk teori og praksis er sprikende når det kommer til surrealistisk fotografi, og synes å være fundamentert på gjetninger og hverdagskunnskap, noe som også har nådd faglitteraturen. I beste fall er dette et enkeltstående tilfelle, i verste fall er det et symptom på en nedprioritering av nyere visuelle fagemner i lærerutdanningene som kan ramme undervisningen som gis ute i skolene. Hvis dette er et symptom på en nedprioritering, kan det etter mitt syn føre til en ond sirkel. Mangler og feil i en undervisning blir mangler i læring. Mangler og feil i læring kan forplante seg videre og ende opp med videreformidling av de samme manglene og feilene når nye læreplaner skal lages og undervisning skal planlegges. Dette påvirker etter min mening den visuelle kompetansen i skolen og kunnskapene i samfunnet. Vi som er faglærere, pedagoger eller kunstnere med interesse og engasjement for kunstoffag i skolen, burde være like opptatt av vår egen visuelle kompetanse som vi er av kunstoffagenes vilkår ute i skolene. Kunstoffagenes vilkår henger sammen med vår visuelle kompetanse.

EGNE FOTOGRAFISKE UTTRYKK

Jeg skrev i innledningen til denne oppgaven at jeg innimellom prøver å få frem deler av meg som er vanskelige å forklare når jeg fotograferer, ting som har med identitet og eksistensialitet å gjøre. Jeg skrev også at min identitet er flyktig, noe som gjør det vanskeligere å forklare sidene ved den med ord. Jeg avsluttet innledningen med å skrive at surrealismen kan gi en løsning til hvordan jeg kan få publikum til å se etter noe dypere i bildene mine, og ikke kun forholde seg til det overfladiske.

I en verden der det fokuseres på det ytre og overfladiske, har jeg det siste året fulgt André Bretons spor inn i møtene mellom menneskets indre dualismer og kontrastene mellom sinnet og samfunnet. Her har jeg utforsket de indre kreftene, og sublimeringen, som i møte med realiteten ofte blir misforstått eller sanksjonert. Jeg har ønsket å formidle disse møtene som visuelle mellomrom, rom som både er mørke og stille, men som samtidig bærer med seg ekkoer fra et indre dyps kakofoni av sorg, savn, begjær, fortvilelse.

Disse møtene. Hvor filtrene mellom tanke og handling innimellom er svake. Som viser en identitet som ikke er stabil, som viser seksuelle og eksistensielle funderinger, uten å være istand til å finne noen klare grenser. For hver av disse, har hver sin senit og nadir, og når filtrene mellom tanke og handling innimellom er svake, kan det som slippes ut oppleves som alt fra kreativt eller interessant, til sjokkerende eller uforståelig. Det er ofte slik det er å være borderliner.

De fotografiske uttrykkene til denne oppgaven har jeg laget med filmbasert manuelt mellomformatkamera. Jeg har brukt polaroidfilm som er skannet og omgjort til digitale bilder. Fotografiene er ikke digitalt manipulert ut over justering av fargetonenivåer. Jeg har under fotograferingene ønsket å ta med meg rester etter stedet hvor jeg har gjort fotoopptakene. Rester ut over det som ligger i motivene. Bildene er fotografert i og rundt en gammel låve som min familie eier i ei grisgrendt bygd. Før emulsjonen i polaroidfilmene har tørket, har jeg latt filmene ligge slengt rundt på gulvet eller på bakken, slik at spor etter stedet og den aktiviteten som har funnet sted der gjennom tidene, har blandet seg med filmemulsjonen. Det har også ført til at filmene har fått riper, skrukker eller andre skader. Det kan godt være at dette er nok et eksempel på hvordan jeg noen ganger lar fantasi og virkelighet gli over i hverandre, men jeg føler at disse sporene og skadene som har festet seg til filmene er med på å vise mer av min egen opprinnelse og min egen indre og ytre realitet.



Bilde 19: Håkon Røisland, uten tittel, 2012



Bilde 20: Håkon Røisland, uten tittel, 2012.



Bilde 21: Håkon Røisland, uten tittel, 2012.



Bilde 22: Håkon Røisland, uten tittel, 2012.

KILDER

- Adorno, T. W. (2005). Looking back on surrealism (1956). I Rainey, L. (Red.), *Modernism: An Anthology*. USA: Blacwell Publishing
- Aspley, K. (2010). *Historical dictionary of surrealism*. England: Scarecrow Press
- Barthes, R. (overs. 1999). *Mytologier*. Oslo: Gyldendal. Utgitt 1957 med tittelen: Mythologies
- Bate, D. (2011). Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent. (s. 21-53). England: L.B. Tauris
- Bech, A. (2010). *The Red Castle and the Lawless Line*. Hentet 30. mars 2013 fra <http://www.aminabech.net/lawlessline>
- Berulfsen, B. & Gundersen, D. (2005). *Fremmedord og synonymer, blå ordbok*. Oslo: Kunnskapsforlaget
- Breton, A. (2011). Realism as Critique: André Breton (1896-1966) from the First Manifesto of Surrealism. I Harrison, C. & Wood, P. (Red.), *Art in theory, 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. (s. 447-453). USA: Blacwell Publishing
- Carmody, F. (1963). *The Evolution of Apollinaire's Poetics: 1901-1914*. USA: California University Press
- Clemet, K. (2008). Surrealistisk utenriksdebatt, Europaportalen, Regjeringen. Hentet fra <http://www.regjeringen.no/nb/sub/europaportalen/aktuelt/manedens-penn/clemet.html?id=695327>
- Courtly love, (2013). I Oxford Dictionaries. Hentet fra <http://oxforddictionaries.com/definition/english/courtly%2Blove>
- Cullberg, J. (1999). *Dynamisk psykiatri*. Oslo: Tano Aschehoug
- Den franske revolusjon (2013). I Store Norske Leksikon. Hentet fra http://snl.no/Den_franske_revolusjon
- Eilam, B. (2012). *Teaching, Learning and Visual Literacy: The Dual Role of Visual Representation*. USA: Cambridge University Press
- Fages, J.-B. (1969). *Hva er strukturalisme?* Oslo: Gyldendal Norsk Forlag

- Gibbons, R. (2007). Time, carved out, Beyond Time. Hentet fra http://www.deadrunkdublin.com/poems/robert_gibbons/time_carved_out.html
- Gibsen, J. (2009). *Automatism*. Hentet fra http://www.moma.org/collection/theme.php?theme_id=10947
- Glambek, I. (1994). *Om kunst de siste 200 år*. Oslo: Skolebokforlaget
- Gregersen, F. (2003). Strukturalisme. I Collin, F. & Kjøppe, S. (Red.). *Humanistisk videnskapsteori*. Danmark: DR Multimedie
- Gullevåg, I. (1972). Innledning. I Peirce, C. S., *Charles Sanders Peirce*, Oslo: Pax Forlag
- Hergenhahn, B. R. (1997). *An Introduction to the History of Psychology*. USA: Brooks/Cole Publishing Company
- Huggins, B. & Probert, I. (2004). *Surreal Digital Photography*. England: Ilex Press Limited.
- Høgskolen i Oslo og Akershus (2009). Studieplan for masterstudium i formgivning, kunst og håndverk. Hentet 27. februar 2012 fra http://www.hioa.no/Mediabiblioteket/node_52/node_869/TKD/node_1015/Studieplan-for-masterstudium-i-formgivning-kunst-og-haandverk-kull-2011
- Høgskolen i Oslo og Akershus (2012). Programplan for bachelor i faglærerutdanning i formgivning, kunst og håndverk kull 2010, 2011 og 2012. Hentet 6. april 2013 fra http://www.hioa.no/Mediabiblioteket/node_52/node_869/TKD/node_1015/Programplan-for-bachelor-i-faglaererutdanning-i-formgivning-kunst-og-haandverk-kull-2010-2011-og-2012
- Høgskolen i Oslo og Akershus (2013). TimeEdit, FKH1A 2010-2013. Hentet 6. april 2013 fra http://timeplan.hio.no:8081/4DACTION/WebShowSearch/7/1-0?wv_type=32&wv_ts=20130406T013811X%3C%3C%3C%3C&wv_search=&wv_startWeek=1033&wv_stopWeek=1325&wv_first=0&wv_addObj=&wv_delObj=&wv_obj1=18789000&wv_text=Tekstformat
- Janus Head (2013). Photography by Syrie Kovitz. Hentet 15. desember 2012 fra <http://www.janushead.org/8-1/SyrieKovitz.cfm>
- Jonassen, M. (2001). Surrealistisk anatomi, Tidsskrift for Den Norske Legeforening. Hentet fra <http://tidsskriftet.no/article/396267/>
- Kjørup, S. (2006). *Semiotik*. Fredriksberg, Danmark: Roskilde Universitetsforlag.

- Kunnskapsdepartementet (2006). *Læreplanverket for kunnskapsløftet*. Oslo: Utdanningsdirektoratet
- Køppe, S. (2003). Psykoanalyse. I Collin, F. & Køppe, S. (Red.) (2003). *Humanistisk videnskapsteori*. Danmark: DR Multimedie
- Magnaldo, A. (2006). *About the work*. Hentet fra <http://www.almagnus.com/en/haute-couture-photo-art>
- Marien, M. W. (2002). *Photography - A Cultural History*. England: Laurence King Publising
- Nilsen, K. B., Romøren, R., Tønnesen, E. S. & Wiland, S. (1994). *Veier til teksten – Litteraturteori og analysepraksis*. Oslo: Cappelen akademisk
- Nordenstam, T. (2006). *Fra kunst til vitenskap*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke.
- Norman, R. (2012). *On humanism*. England: Taylor & Francis Routledge
- Preus museum (2013). Det maleriske fotografiet. Hentet fra http://www.preusmuseum.no/foto_maleriske.html
- Price, M. (1994). *The Photograph: A Strange, Confined Space*. USA: Stanford University Press
- Rattray, J. (2008). Analyzing Surrealist Madness Through the Poetry of Salvador Dalí, Comparative Critical Studies, Project muse. Hentet fra <http://muse.jhu.edu/journals/ccs/summary/v005/5.2-3.rattray.html>
- Robinson, A. (2010). *God and the world of signs: Trinity, evolution, and the metaphysical semiotics of C.S. Peirce*. USA: Brill
- Romøren, R. (1994a). Dekonstruksjon. I Nilsen, K. B., Romøren, R., Tønnesen, E. S. & Wiland, S. *Veier til teksten – Litteraturteori og analysepraksis*. Oslo: Cappelen akademisk
- Romøren, R. (1994b). Rømme muligens. I Nilsen, K. B., Romøren, R., Tønnesen, E. S. & Wiland, S. *Veier til teksten – Litteraturteori og analysepraksis*. Oslo: Cappelen akademisk
- Sade, de, D. A. F. (overs. 1991). *Justine eller Dydens ulykker*. Oslo: Pax Forlag. Utgitt 1791 med tittel: Justine, ou les malheurs de la vertu

- Simons, I. (2009). The Literary Mind: Life, literature, and politics, from the inside out, Psychology Today. Hentet fra <http://www.psychologytoday.com/blog/the-literary-mind/200911/why-do-we-dream>
- Sontag, S. (2004). *Om fotografi*. Oslo: Pax Forlag
- Sørensen, B. (2007). Beyond Time, Poetry Reviews, Studio. Hentet fra <http://www.ccfi.educ.ubc.ca/publication/studio/v01n02/studio6a.html>
- The J. Paul Getty Museum (2013). Le Violon d'Ingres (Ingres's Violin). Hentet fra <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=61240>
- Transcendent (2013). I Store Norske Leksikon. Hentet fra <http://snl.no/transcendent>
- U.S. Geological Survey (2013). Casualties and damage after the 1906 Earthquake. Hentet fra <http://earthquake.usgs.gov/regional/nca/1906/18april/casualties.php>
- Utdanningsdirektoratet (2013a). Valgfag. Hentet 6. april 2013 fra <http://www.udir.no/Lareplaner/Forsok-og-pagaende-arbeid/Valgfag/>
- Utdanningsforbundet (2013b). Rapport fra medlemsundersøkelse februar 2013. Hentet fra http://www.utdanningsforbundet.no/upload/Publikasjoner/Rapporter/Rapport%20fra%20medlemsunders%C3%B8kelse_2013.01.pdf
- Vemon, M. (2012). *Explore Humanism*. England: Hodder Education
- Øidvin, R. (2011). Bruke bilder som en grunnleggende ferdighet i skolen, Utdanning. Hentet fra <http://www.utdanningsnytt.no/4/Meny-A/Meninger/Innspill/Bruke-bilder-som-en-grunnleggende-ferdighet-i-skolen/>
- Åndsverksloven (2012). Lov om opphavsrett til åndsverk m.v. (åndsverkloven). Hentet fra <http://www.lovdatab.no/all/hl-19610512-002.html#2>

BILDELISTE

- Forsidebilde: Håkon Røisland, uten tittel, 2012.
© Håkon Røisland 2013 (eget fotografi).
- Bilde 1: Arnold Genthe, San Francisco Earthquake and Fire, 1906. (Bildet er rettighetsfritt da fotografen døde for mer enn 70 år siden.)
- Bilde 2: Paul Nougé, The birth of the object, 1929-30.
© Paul Nougé / BONO 2013
- Bilde 3: Jacques- André Boiffard, Place Dauphine, fra André Bretons bok Nadja, 1928.
© André Breton / BONO 2013
- Bilde 4: Man Ray, Le Violon d'Ingres, 1924.
© Man Ray Trust, Paris / BONO 2013
- Bilde 5: Man Ray, Monument to D. A. F. Sade, publisert i *Le Surréalisme au service de la révolution*, nr. 2, 1930.
© Man Ray Trust, Paris / BONO 2013
- Bilde 6: René Magritte, Je ne vois pas la femme, publisert i *La Révolution surréaliste*, nr. 12, 1929.
© René Magritte / BONO 2013
- Bilde 7: Man Ray, Noire et blanche, publisert i *Vogue*, 1926.
© Man Ray Trust, Paris / BONO 2013
- Bilde 8: Ukjent fotograf, to fotografier med tittelen *La Vérité sur les colonies*, publisert ved siden av hverandre i *Le Surréalisme au service de la révolution*, nr. 3-4, 1931. (Bildene er rettighetsfrie da fotograf er ukjent og utgivelsen fant sted for mer enn 70 år siden.)
- Bilde 9: Hans Bellmer, Poupée, publisert i *Minotaure*, nr. 6, 1934-35. (Bildet er rettighetsfritt da fotografen døde for mer enn 70 år siden.)
- Bilde 10: Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, 1830. (Bildet er rettighetsfritt da kunsteren døde for mer enn 70 år siden.)
- Bilde 11: Man Ray, *Erotique-voilée*, publisert sammen med André Bretons essay 'L'Amour fou' i *Minotaure*, nr. 5, 1934.
© Man Ray Trust, Paris / BONO 2013
- Bilde 12: Jacques- André Boiffard, Place Dauphine, fra André Bretons bok *Nadja*, 1928.
© André Breton / BONO 2013
- Bilde 13: Man Ray, *Erotique-voilée*, publisert sammen med André Bretons essay 'L'Amour fou' i *Minotaure*, nr. 5, 1934.
© Man Ray Trust, Paris / BONO 2013

- Bilde 14: Ukjent fotograf, to fotografier med tittelen *La Vérité sur les colonies*, publisert ved siden av hverandre i *La Surréalisme au service de la révolution*, nr. 3-4, 1931. (Bildene er rettighetsfrie da fotograf er ukjent og utgivelsen fant sted for mer enn 70 år siden.)
- Bilde 15: Barry Jackson, *These Boots*, vist som forsidebilde i boka *Surreal Digital Photography*, 2004.
© Ilex Press Limited 2013 (etter avtale med forlag).
- Bilde 16: Alastair Magnaldo, *Le zèbre*.
© Alastair Magnaldo (etter avtale med fotograf).
- Bilde 17: Amina Bech, *The Red Castle and the Lawless Line*.
© Amina Bech 2013 (etter avtale med fotograf)
- Bilde 18: Syrie Moskovitz, *Roman Necropolis*.
© Syrie Moskovitz 2013 (etter avtale med fotograf)
- Bilde 19: Håkon Røisland, uten tittel, 2012.
© Håkon Røisland 2013 (eget fotografi).
- Bilde 20: Håkon Røisland, uten tittel, 2012.
© Håkon Røisland 2013 (eget fotografi).
- Bilde 21: Håkon Røisland, uten tittel, 2012.
© Håkon Røisland 2013 (eget fotografi).
- Bilde 22: Håkon Røisland, uten tittel, 2012.
© Håkon Røisland 2013 (eget fotografi).

VEDLEGG

- Vedlegg 1: Lisensbevis fra BONO, Billedkunst Opphavsrett i Norge
- Vedlegg 2: Tillatelse til bildebruk fra Ilex Press Limited
- Vedlegg 3: Tillatelse til bildebruk fra Alastair Magnaldo
- Vedlegg 4: Tillatelse til bildebruk fra Amina Bech
- Vedlegg 5: Tillatelse til bildebruk fra Syrie Moskowitz (Syrie Kovitz)
- Vedlegg 6: Kontraktutforming for modeller i mine egne fotografier

Vedlegg 1: Lisensbevis fra BONO

BILDEKUNST
OPPHAVSRETT I NORGE
KOPIRIETT I NORGE
COPYRIGHT SOCIETY

BONO

Håkon Røisland
32 Jordbærsetta
Kolbotn
1410 Akershus

Oslo, 03.04.2013

REVIDERT ENKELTISENS - Diverse verk.

Kunstner:	Verk:
Man Ray	Monument to DAF De Sade
Man Ray	Violin D'Ingres
Man Ray	Noire et blanche
Man Ray	Erotique-voilée
René Magritte	Je ne vois pas la femme, photomontage
Paul Nougé	La naissance de l'objet
André Breton	Place Dauphine

BONO takker for deres forespørsel av 11.03.2013. Vi har gleden av å kunne samtykke til følgende bruk:

Type publisasjon/produkt:	Masteroppgave – Leveres ved Høgskolen i Oslo og Akershus
Opplagsnummer:	1
Plassering:	Innside
Opplag:	5 trykte kopier + PDF i høyskolens database på nett
Formål/målgruppe:	Akademisk oppgave til vurdering av sensorer

Reproduksjonsvederlag:	Kr 500,-
------------------------	----------

Kreditering og copyright-merking av verk av Man Ray skal angis på følgende måte:

Kunstnerens navn, verkets tittel, årstall © Man Ray Trust, Paris / BONO 2013 Foto: © Fotografens navn (etter avtale med fotograf)

Kreditering og copyright-merking av de resterende verkene lisensen gjelder skal angis på følgende måte:

Kunstnerens navn, verkets tittel, årstall © Kunstnerens navn / BONO 2013 Foto: © Fotografens navn (etter avtale med fotograf)

Kreditering og copyrightmerking av kunstverket skal stå i tilslutning til billedgjengivelsen.
Copyrightangivelsen kan plasseres i publikasjonens billedliste.

Manglende/mangelfull copyrightmerking for innsidegjengivelser medfører tilleggsfakturering pr. verk med kr. 500.
(forside kr. 1.500).

Videre gjelder:

- Verk må ikke beskjæres eller endres på annen måte.
- Tekst må ikke påføres billedflaten.

BONO // BILDEKUNST OPPHAVSRETT I NORGE // NORWEGIAN VISUAL ARTISTS COPYRIGHT SOCIETY
KJELD STUBS GATE 3 // 0160 OSLO, NORWAY // T: +47 23 10 03 98 // F: +47 23 10 03 99 // BONO@BONO.NO
FORETAKSINNEN: NO 983 092 784 // BANK: DNB NOR ASA // KONTOINNEN: 7090 03 56017 // SWIFT: DNBANOR33 // IBAN: NO07 7090 0556 017

Vedlegg 2: Tillatelse til bildebruk fra Ilex Press Limited

Fra: Roly Allen
Til: Håkon Røisland
Tittel: Re: Request imagery
Dato: 2013-03-14 22:37
Dear Hakon -

Certainly, that's no problem as long as the image is fully credited.

All best -
Roly Allen

Roly Allen
Executive Publisher
The Ilex Press

The Ilex Press, 210 High Street, Lewes, East Sussex, BN7 2NS, UK

Phone +44 (0)1273 403124

Fax +44 (0)1273 487441

Our Autumn 2012 Trade and Gift catalogues are now online. Read the Ilex blog here and recent reviews of our books here.

On 14 Mar 2013, at 18:00, Håkon Røisland <s140160@stud.hioa.no> wrote:

> Dear Sir.

>

> I am a student in the Department of Aesthetics at Oslo and Akershus University College in Norway.

>

> I wonder if You will allow me to use the cover of the book "Surreal Photography" by Barry Higgins and Ian Robert in my (noncommercial) academic exam paper. The paper will be made public available as a PDF after censorship.

>

>Regards

> Håkon Røisland

Vedlegg 3: Tillatelse til bildebruk fra Alastair Magnaldo

Fra: al.magnaldo@laposte.net
Til: [Håkon Røisland](#)
Tittel: [Re:Request for use of photos](#)
Dato: 2013-03-17 15:35

Dear Hakon,
you are welcome to use whatever you want, as long as no personal financial profit is made.
So please, help yourself !
Yours, AM.

> Message du 17/03/13 14:20
> De : "Håkon Røisland"
> A : contact@almagnus.com
> Copie à :
> Objet : Request for use of photos
>
> Request for use of photos

> Dear Mr. Magnaldo

> First of all; You makes beatiful image scapes.

> I am a student at Oslo Univeristy College in Norway, in the Department of Aesthetics. I am writing my master degree paper, and wonder if you will allow me to use one of your photoworks in this paper. The paper will be printed in 5 copies for grading and will be made aviable as PDF at the University College's database Intranet/internet.

> Reagards

> Hakon Roisland

Vedlegg 4: Tillatelse til bildebruk fra Amina Bech

Siw Amina Bech

+ Ny melding

⚙ Handlinger ▾



Samtale startet 18. mars



Håkon Røisland

19:25

Hei Amina.

Du er en inspirasjonskilde på mange områder, ikke bare fordi du lager spennende og veldig gode bilder, [REDACTED]

Jeg lurer på en ting.. Jeg skriver nå min masteroppgave i kunst og design, og lurer på om jeg får lov å bruke bilder fra serien din "The Red Castle and the Lawless Line" i denne? Oppgaven vil bli trykket i 5 eksemplarer for internt bruk + lagt ut på høgskolens nett som PDF.

😊 Håkon



Siw Amina Bech

19:31

Så hyggelig å høre.. Ja klart du kan bruke bilder i din masteroppgave.. Hva er tema?

Vedlegg 5: Tillatelse til bildebruk fra Syrie Moskowitz (Syrie Kovitz)

Re: Master project

Syrie <syriekovitz@gmail.com>

 Du svarte på meldingen 23.03.2013 00:16.

Sendt: fr 22.03.2013 21:58

Til: Håkon Røisland

It sounds wonderful and absolutely I'd be honored. I will email you tonight a medium resolution for you to use.

Let me know when you finally make it to New York

Best,
Syrie

On Mar 22, 2013, at 11:49 AM, Håkon Røisland <haakon@roisland.no> wrote:

Hi again Syrie

Yes, I thought you didn't see the mail last year. Well, my master project has changed a lot since that, and I haven't been able to visit NY. Now, I write day and night to get my paper finished.

It is cool to see all that you do; The Theatre, modeling, films... and still the b & w self-portraits of you are making deep impact, and I hope you let me use one of them to illustrate modern surrealism, that shows the meeting point between the unconscious and the conscious. My point in the paper is that most people think about fantasy manipulated pictures when they speak about surrealism, but that has often nothing to do with surrealism. Instead Surrealistic photos are realistic photos that shows some kind of duality, between thoughts and life, or ideology and reality.

I have most two more weeks to write, and I was hoping for either the photo of you with the film-projector, the one with the dead dog or the one where you are coming into the picture frame from the left, with the soil.

Hakon

