



Det tenkende øyet

EN UNDERSØKELSE AV SAMTIDSFOTOGRAFI SOM
KUNSTDIDAKTISK POTENSIALE I KUNST OG
HÅNDVERKSFAGET

CHARLOTTE
TJOMSLAND
KANDIDATNUMMER
104

MASTEROPPGAVE FOR
FORMGIVNING, KUNST OG HÅNDVERK

2012

HØGSKOLEN I OSLO OG AKERSHUS
FAKULTET FOR TEKNOLOGI, KUNST OG
DESIGN
INSTITUTT FOR ESTETISKE FAG

Det tenkende øyet

EN UNDERSØKELSE AV SAMTIDSFOTOGRAFI SOM
KUNSTDIDAKTISK POTENSIALE I KUNST OG
HÅNDVERKSFAGET

Summary

This master thesis questions whether a survey of contemporary photography can highlight the potential for art didactics in the general treatment of photography by the art and craft subject. The thesis uses perspectives from semiotics and visual culture of relational experience of photography, where the viewer plays a leading part. The survey places the contemporary photographs in a position I have called a contemporary and relational art didactic, seen in relation to an already established discourse within the art and crafts subject, called doxa. Doxa is understood here as the leading discourse within the art and craft subject.

Some of the results from the survey are defined as narratives. It is the particular qualities of the contemporary photography that make the foundation to create the narratives. The narratives are used to argue what I see as a potential for a supplementary approach to Doxa.

The practical, aesthetic part of the thesis is built on findings from the survey. My own photographs are used to visualize different and distinct narratives.

Sammendrag

I denne masteroppgaven stilles det spørsmål hvorvidt en undersøkelse av samtidsfotografi kan synliggjøre kunstdidaktiske potensialer for kunst og håndverksfagets behandling av fotografiet. Undersøkelsens resultat viser til samtidskunstfotografiets posisjon innen det jeg har benevnt som en samtidsrettet og relasjonell kunstdidaktikk. Undersøkelsen bygger på perspektiv fra semiotikk og visuell kultur, der betrakter og konteksten spiller en sentral rolle. Dette perspektivet blir utgangspunkt for det jeg velger å kalle en supplerende diskurs, i forhold til en etablert diskurs innen kunst og håndverksfaget, kalt doxa. Doxa forstås her som den etablerte forståelsen av hva som er innholdet og formålet med faget kunst og håndverk, en forståelse som også påvirker synet på fotografi.

Noen av resultatene fra undersøkelsen betegnes som narrativer. Det er samtidsfotografiens særegne egenskaper som danner grunnlag for å konstruere narrativene. Narrativene brukes til å underbygge det jeg mener er en supplerende tilnærming til fagets rådende diskurs, kalt doxa.

Også den praktisk-estetiske delen av oppgaven bygger på funn i undersøkelsen. Med egne fotografier visualiseres det som fremstår som ulike og særegne narrativer.

Takk til

Mine to veiledere, Gunnlaug Kuløy og Venke Aure, for gode råd, konstruktive tilbakemeldinger og solid faglig støtte.

Mine medstudenter på *kontoret* for fine dager, nyttige og mindre nyttige samtaler.

Mine informanter Mai Loc, William Ropp og Sigurd Fandango for at dere delte deres fotografier med meg. Deres historier og perspektiver har vært en kilde til kunnskap og refleksjoner.

Morten Krogvold for at du delte dine tanker og engasjement for fagfeltet.

Mine gode venner Signe, Ida, Astrid, Kristin, Erik, Eli og pappa for språklig korrektur.

Margrethe og Gunnar for inspirerende samtaler og hjelp til praktisk-estetisk arbeid.

Mamma og pappa for deres kreative og praktisk rettede kunnskap som har smittet over på meg. Spesielt takk til mamma; dine refleksjoner og filosofiske tilnærming til livet har gitt meg evnen til å stille spørsmål.

Og Øystein, for din utømmelige støtte, tålmodighet og kaffe på sengen hver morgen.

I fotografiet går ingen ligninger opp. Man snakker i skolen om fotografiet som ingeniører, ikke estetikere.

Morten Krogvold, 2011

Innholdsfortegnelse

Summary	4
Sammendrag	5
Takk til	6
1 INTRODUKSJON TIL PROBLEMFELTET	11
Bakgrunn for valg av problemfelt	11
Problemstilling	11
Redegjørelse for sentrale begreper i problemstillingen	11
Samtidsfotografi og kunstdidaktikk	11
Avgrensning	12
Oppgavens oppbygning	12
AVKLARING AV SENTRALE PERSPEKTIVER	13
Et sosialkonstruktivistisk og hermeneutisk perspektiv	13
Diskursanalyse	14
Visuell kultur	15
Et narrativt perspektiv	16
2 DISKURSER I FAGFELTET KUNST OG HÅNDVERK	17
Doxa	17
Doxa som egenarten i faget	18
Foto og samtidskunst i Kunnskapsløftet	19
3 SEMIOTISK TEORI	20
SEMIOTIKK	20
Avgrensning av semiotikken	22
TRINNVIS SEMIOTISK MODELL: 7 TRINN	23
Trinn 1: Denotasjon	23
Trinn 2: Konnotasjon	23
Trinn 3: Ikon	24
Trinn 4: Indeks	24
Trinn 5: Symbol	24
Trinn 6: Studium	25
Trinn 7: Punktum	25
4 KVALITATIV TILNÆRMING	26
Kvalitativ metode	26
INFORMANTER: TRE SAMTIDSFOTOGRAFER	27
Variert kulturell bakgrunn	27

UTVELGELSESPROSESSEN	27
Informant 1: Mai Loc	27
Informant 2: William Ropp	28
Informant 3: Sigurd Fandango	29
Intervju	29
Utvalg av informantenes fotografier i undersøkelsen	30
Samtidsfotografi	30
ETIKK	31
VISUELL ETNOGRAFI SOM ESTETISK INNFALLSVINKEL TIL EGNE FOTOGRAFIER	31
5 UNDERSØKELSEN	33
DELUNDERSØKELSE 1	33
Informant 1: Mai Loc	33
Denotasjon	37
Konnotasjon	37
Indeks	38
Symbol	39
Studium	40
Punktum	40
TRADISJONS NARRATIV	41
Etnografi	42
Visualisering av <i>Tradisjons narrativ</i>	43
DELUNDERSØKELSE 2	47
Informant 2: William Ropp	47
Denotasjon	51
Konnotasjon	51
Ikon	52
Indeks	52
Symbol	53
Punktum	53
INDRE MENNESKELIG NARRATIV	54
Sanselighet og det sublime	54
Meta-fotografi	56
Visualisering av <i>Indre menneskelig narrativ</i>	58
DELUNDERSØKELSE 3	60
Informant 3: Sigurd Fandango	60
Denotasjon	62
Konnotasjon	66
Indeks	68

Symbol	70
Studium	70
Punktum	71
OPPSTILT NARRATIV	72
Fotojournalistikk og orientalisme	72
Visualisering av <i>Oppstilt narrativ</i>	74
INNEDELING I NARRATIVER	78
SAMTIDSFOTOGRAFIETS DIDAKTISKE POTENSIALER	80
6 DRØFTING	82
Narrativer og diskurser i fotografiet	82
Formidling av samtiden gjennom fotografiet	85
Fotografi som språk	88
Fotografi og etnografi	89
En filosofisk tilnærming til fotografiet	90
7 AVSLUTNING	92
Eget praktisk-estetisk arbeid	93
Kilder	95
Bideliste	98

1 Introduksjon til problemfeltet

Bakgrunn for valg av problemfelt

Med utgangspunkt i egen læringsprosess på Faglærerutdanningen i formgivning, kunst og håndverk på Høgskolen i Oslo og Akershus dannet det seg en nysgjerrighet rundt hvorvidt fagfeltet er relevant og oppdatert i henhold til å formidle kunnskap knyttet til egen samtid. Det oppsto et ønske om å få klarhet i de foreliggende diskursene i faget og videre innsikt i hva som anses som fagets egenart. Denne type spørsmål dannet utgangspunktet for masteroppgaven.

Problemstilling

På bakgrunn av spørsmålene jeg har stilt ble følgende problemstilling valgt;

På hvilke måter kan en undersøkelse av samtidsfotografiets egenskaper synliggjøre kunstdidaktiske potensialer for kunst og håndverksfaget?

Problemstillingen hviler på en antagelse om at samtidsfotografiet som fenomen kan relateres til kunstdidaktiske potensialer. Mer konkret stilles det spørsmål om man gjennom en undersøkelse av tre samtidsfotografers ytringer og fotografier kan løfte frem kunstdidaktiske potensialer for kunst og håndverksfaget. De resultat som fremtrer på bakgrunn av undersøkelsen danner grunnlag for drøftingen der disse spørsmålene utdypes.

Redegjørelse for sentrale begreper i problemstillingen

Samtidsfotografi og kunstdidaktikk

Fotografiet som medium er valgt ut fordi det representerer et mye brukt medium i dagens samtidskunst. Begrepet samtidskunst knyttes til hvordan dagens kunstnere gjerne bruker tematikk relatert til hverdagslivets kontekster og individets plass i verden. Fokus på samfunnsmessige og politiske emner, som for eksempel krig, fattigdom og fordommer i samfunnet tas opp. Jeg forholder meg til Dag Solhjells definisjon av samtidskunstbegrepet der han sier at begrepet *samtidskunst* viser i seg selv til tidskonteksten som en selvstendig referanse for kunsten. Det å være *samtidig* er en

distinkt og vesentlig egenskap ved et kunstverk. Han beskriver å være samtidig som det å være ny, og hevder at det er det nye som skaper historie (Solhjell, 2001, s. 161) . Videre beskrives samtidskunst ofte som idébasert og konseptuell, det vil si at den legger vekt på innhold fremfor form (ARKEN, 2012).

Kunstdidaktikken defineres her i tråd med Venke Aures avhandling *Kampen om blikket* har valgt å bruke begrepet *kunstdidaktikk* som et alternativ til det mer tradisjonsbundne formidlingsgrepet (Aure, 2011). Aure knytter begrepet formidling til en tradisjon der et på forhånd etablert kunnskapsinnhold først og fremst skal formidles via en enveiskommunikasjon til mottagere. I motsetning til denne formidlingssituasjonen fremhever Aure en didaktikk som inkluderer en filosofisk grunnlagsproblematikk hvor betrakter, verk, refleksjon og kunnskap skaper en relasjon som danner utgangspunkt for tolkning av kunst (2011, s. 40-41).

Det didaktiske perspektivet som er benyttet i denne masteroppgaven knyttes til det Aure kaller en relasjonell pluralistisk kunstdidaktikk. Jeg mener denne didaktikken er spesielt hensiktsmessig med henhold til samtidskunst. Noe jeg overfører til også å gjelde samtidsfotografi. Didaktikken vektlegger hvordan man gjennom virkelighetsfortellinger kan åpne opp kunstforståelsen for ulike omgivelser, situasjoner og tolkninger (Aure, 2011. s. 214- 233).

Avgrensning

Undersøkelsen utføres med hensikt på å videreutvikle strategier for å formidle samtidskunst til elever som tar faget kunst og håndverk i grunnskolen, elever i VGS på studiespesialiserende formgiving, og studenter ved Faglærerutdanningen på formgiving, kunst og håndverk. Faget har ulike terminologier og nivåer, men i masteroppgaven faller alle inn under betegnelsen "kunst og håndverk". Læreplanmålene som vises til i oppgaven er avgrenset til Kunnskapsløftet for grunnskolen.

Oppgavens oppbygning

Masteroppgaven er delt inn i 7 kapitler, samt en avsluttende kommentar til det praktisk estetiske arbeidet. I introduksjonskapitlet tar jeg for meg min forforståelse og mitt

utgangspunkt i forhold til det aktuelle problemområdet. Kapitlet inneholder også problemstilling, avklaring av sentrale begreper og perspektiver, samt at vitenskapelig ståsted blir presentert. Videre i kapittel 2 belegges det jeg betegner som doxa i fagfeltet kunst og håndverk. Kapittel 3 inneholder semiotikk som danner det teoretiske grunnlaget for undersøkelsen. I kapittel 4 redegjøres for valg av metode og utvalg av empirisk materiale. I kapittel 5 blir intervju materialet og samtidsfotografiene analysert og presentert. Undersøkelsen oppsummeres etter hver av delundersøkelsene i form av navngitte og tydeliggjorte narrativer. Disse narrative visualiseres som eget praktisk skapende arbeid i form av fotografier. Narrative blir videre utgangspunktet for en supplerende diskurs og trekkes inn i drøftingsdelen i kapittel 6. Kapittel 7 inneholder en avslutning av oppgaven. Oppgaven avrundes med en avsluttende kommentar til det praktisk-estetiske arbeidet i oppgaven og det skapende arbeidet som skal presenteres i form av en tilhørende utstilling.

Avklaring av sentrale perspektiver

Et sosialkonstruktivistisk og hermeneutisk perspektiv

Sosialkonstruktivistisk teori fremhever at sosiale fenomen blir konstituert gjennom vår forståelse og språklige betegnelse. Dette peker på sosialkonstruktivismens kontekst- og situasjonsavhengighet. Denne forståelsen kan ses i tråd med Allan Dreyer Hansen og Karina Sehested slik de beskriver sosialkonstruktivismen; ikke som en enhetlig kunnskapsteori, men som en "anti-foundational dialogue", hvor det er plass til flere og varierte stemmer (Dreyer Hansen & Sehested, 2003, s. 9). På den måten kan sosialkonstruktivismen sies å være knyttet til det fortolkende, i motsetning til positivismens ideal om objektivitet (Kjørup, 1996, s. 181). Østerud beskriver konstruktivistisk forskning som at sanse- og erfaringsinstrument er den menneskelige bevissthet, og bevisstheten nærmer seg virkeligheten ved å konstruere eller tolke den (Østerud, 1998, s. 122). Dette perspektivet benyttes i undersøkelsen av samtidsfotografier der jeg tolker og fremstiller disse i form av narrativer.

I masteroppgavens undersøkelse av samtidsfotografiets kunstdidaktiske potensialer anvender jeg et konstruktivistisk perspektiv i samspill med en aletisk hermeneutisk tilnærming. I en aletisk hermeneutikk løses skillet mellom subjekt og objekt opp, og den

som forsker kan ikke betraktes som adskilt fra konteksten (Alvesson & Sköldbberg, 2008, s. 198- 201). Dreyer Hansen og Sehested karakteriserer hermeneutikken som en nyttig kombinasjon "for studiet af specifikke institutionaliseringer af vidensformer" (Dreyer Hansen og Sehested, 2003, s. 29). Fortolkning er en sentral del av oppgaven og knyttes i undersøkelsen til begreper innen semiotikk og visuell kultur (Dreyer Hansen & Sehested, 2003, s. 204).

Diskursanalyse

Diskursanalyse representerer en analytisk tilnærming til empiriske forhold og søker å tydeliggjøre ulike diskurser innen sosiale felt. Diskursanalyse retter fokus mot hvordan kunnskap og en forståelse av et fagfelts dominerende egenforståelse opprettholdes gjennom en rådende diskurs og mot maktrelasjoner (Neumann, 2001, s. 167). Ved å analysere rådende og alternative diskurser kan maktrelasjoner i fagfeltet kunst og håndverk belyses. Diskurs defineres i tråd med Winter Jørgensen og Phillips; som en bestemt måte å snakke om og forstå den sosiale verden på. Ulike diskurser kjemper mot hverandre for å oppnå hegemoni, det vil si det rådende synspunktet (Winther Jørgensen & Phillips, 2002, s.15). Diskursanalyse brukes i denne oppgaven som utgangspunkt for å stille spørsmål om en undersøkelse av samtidsfotografi kan tydeliggjøre diskursive maktposisjoner i fagfeltet kunst og håndverk.

Neumann vektlegger at poenget med diskursanalyse er å studere hvordan det eksisterer en rekke premisser og betingelser i sosiale praksiser. Disse er i stadig endring og bevegelse, og avhengig av stadig representasjoner. Det vil si at diskursen fokuserer på epistemologi- kunnskapsproduksjon, læren om hvordan subjektet produserer meningsdannende tekster, heller enn ontologi, læren om hva verden består av (Neumann, 2001, s. 179). Eksempler på denne formen for representasjoner kan være læreplaner, Stortingsmeldinger og vitenskapelig tekstproduksjon. Utgangspunktet for denne typen analyse er at virkeligheten kan aldri nåes utenfor diskurser, og at diskurser konstrueres av forskeren i dialog med sitt empiriske materiale og teori (Winther Jørgensen & Phillips, 2002, s. 21).

Visuell kultur

Visuell kultur dukket først opp som en reaksjon mot den tradisjonelle tolkningen av kunst hvor det sosiale aspektet ved tolkningen og betrakters rolle ikke ble aktualisert (Rose, 2011, s. 2). Den tradisjonelle kunsthistoriske tolkningen har en lang tradisjon for å identifisere visuelle uttrykk. En mye brukt tilnærming er ikonografi. Det er en del tilnærming utviklet av kunsthistorikeren Erwin Panofsky, som fortsatt i dag blir brukt på eldre figurativ kunst og arkitektur fra 1500 -1700 tallet. Ikonografi krever at den som tolker har en grundig kontekstuell historisk innsikt (2011, s. 204).

Visuelle uttrykk som for eksempel fotografi og reklame kan betraktes og tolkes på ulike måter. Med fokus på hvem som definerer hva man skal oppfatte, og hvilke virkemidler som benyttes i produksjon og distribusjon av visuelle ytringer, kan man få innblikk i hvordan mening og makt skapes (Lind, 2010, s. 23). Begrepet *visuell kultur* ses gjerne i lys av begrepene representasjon og diskurser. En representasjon kan være en vid betegnelse, som for eksempel "hvit middelklasse" eller "innvandrere" (2010, s. 25). Den som fyller disse begrepene med mening i form av tekst eller bilde, kan sies å ha definisjonsmakt. Fordi samtidskunsten gjerne benytter visuelle virkemidler hvor kontekst, helhet og betrakters blikk blir viktig, er det hensiktsmessig å benytte visuell kultur som et perspektiv for å kontekstualisere mening. Visuell kultur tar for seg estetiske praksiser, og danner grunnlag for nye tilnærminger for hvordan man kan forstå visuelle uttrykk. Disse praksisene vil bli belyst i undersøkelsen.

Susan Sontag (1933-2004) skriver seg inn tradisjonen etter europeiske intellektuelle som blant annet Roland Barthes. Med sin relasjonelle innfallsvinkel til fotografiet forholder hun seg til konteksten knyttet til visuell kultur (Mollerin, 2011, s. 140-141). I boka "Om fotografi", først utgitt i 1976, drøftes temaer som forholdet mellom kunst og virkelighet, og hvordan man kan lese et fotografi (Sontag, 2004a). Sontag skriver at man strengt tatt ikke forstår noen ting ved hjelp av et fotografi i kraft av seg selv. Med dette mener hun at et fotografi skjuler langt mer enn det viser, og at forståelse kun oppstår når fotografiene danner mening (2004, s. 10- 17). Verkets "mening" slik Sontag beskriver det knyttes til meningen som skapes i møte med betrakter, det relasjonelle møtet.

Et narrativt perspektiv

Gjennom perspektiv knyttet til semiotikk og visuell kultur er forståelsen av samtidsfotoene sammenfattet i *narrativer*. Narrativene er konstruert med hensikt å tydeliggjøre essens i samtidsfotografiers egenskaper. Narrativ er en betegnelse og et perspektiv som danner utgangspunkt for å kunne formidle, samtale om og skape visuelle uttrykk i kunstdidaktiske sammenhenger. Narrativer er relatert til begreper som historier, fortelling og handling. En fortelling er en avledning av verbet "å fortelle" som viser til at en fortelling også alltid er en handling, noen som forteller noe, en narrasjon (Gripsrud, 2010, s. 142). De særegne narrativene danner utgangspunkt det jeg har kalt en supplerende diskurs, og denne settes videre inn i en diskursanalytisk drøfting i forhold til kunst og håndverksfagets doxa.

2 Diskurser i fagfeltet kunst og håndverk

Kunst og håndverk er to begreper som representerer to ulike deler ved faget. I lys av dette foregår det pågående debatter knyttet til legitimering av fagfeltet. Viktige spørsmål i debatten er: Hva skal være innholdet i faget? Og hva er formålet med det man lærer? Debattene viser at det er ulike tradisjoner i fagfeltet. På den ene siden har man representanter hvor håndverk, teknikk og materialbruk i stor grad knytter faginnholdet til det tradisjonsbunnete. Jeg argumenterer for at dette er den kunnskapsformidlingen som står sterkt i fagfeltet i dag, og er det jeg videre i oppgaven beskriver som *doxa*. Andre diskurser har alternative tilnærminger til fagfeltet, for eksempel et mer samtidskunstrettet ståsted, hvor legitimeringen av faget også relateres til kunstens samtidsrettede potensiale for fagfeltets innhold og didaktikk. Med denne tilnærmingen fremheves en relasjonell formidling av kunst som viktig. Denne oppgaven undersøker hvordan bruk av samtidsfotografiet kan bidra til en formidling innen denne samtidsrettede tilnærmingen.

Doxa

Begrepet *doxa* defineres med utgangspunkt i sosiolog Pierre Bourdieus beskrivelse av et felts dominerende posisjoner og diskurser (Bourdieu, Østerberg, Prieur, & Barth, 1995, s. 225) Det som fremtrer som feltets dominerende diskurs representeres mer presis som den typen verdier, holdninger og ideer utgjør det Bourdieu kaller *doxa* (Gripsrud, 2010, s. 82- 83). *Felt* er et nøkkelbegrep som Bourdieu bruker for å rette oppmerksomhet mot en type sosiale mønstre som ikke kan nåes ved hjelp av vanlige sosiologiske begreper som struktur, organisasjon og nettverk (Danielsen & Hansen, 1999, s. 64). I denne oppgaven er det utdanningsfeltet knyttet til kunst og håndverksfaget som belyses.

For å skrive frem og drøfte det jeg har kalt fagfeltets *doxa* viser jeg til læreplaner, artikler, intervjuer, samtidsfotografier, samt erfaring fra egen utdanning i faget kunst og håndverk. *Doxa* i betydning av den ledende diskursen innen fagfeltet i dag utgjør utgangspunktet for å stille spørsmål ved på hvilke måter en undersøkelse av

samtidsfotografiets egenskaper kan synliggjøre supplerende kunstdidaktiske potensialer for kunst og håndverksfaget.

Doxa som egenarten i faget

Begrepet *egenart* benyttes i stor grad for å beskrive kunst og håndverksfagets innhold og såkalte kjerneområder. For å få en inngående forståelse for begrepet egenart har jeg gått til nøkkelttekster som legitimerer faget. Jeg har valgt å trekke frem Liv Merete Nielsen som har ulike og viktige roller innen fagmiljøet. Hun er aktiv i nettverket "DesignDialog" og har tidligere sittet i styret i "Kunst og design i skolen". Denne organisasjonen gir ut tidsskriftet "Form" som er det eneste pedagogiske tidsskriftet for kunst og design i Norge (Form). Jeg har valgt å ta for meg et utsagn i tidsskriftet, hvor hun har en fast spalte gjennom "LMN har ordet" fordi Nielsen er en premissleverandør for vitenskapelig tekstproduksjon og slik sett representerer en viktig forskerstemme i fagfeltet. Hun stiller spørsmålet:

Har kunst- og designutdanningen evne til å utvikle sin egenart? Eller nærmer de seg i økende grad andre disipliner som filosofi, psykologi eller sosiologi? Fører en slik dreining i så fall til selvoppløsning innen kunst- og designfagene? (Nielsen, 2011).

Med dette utsagnet problematiserer Nielsen hvordan fagets egenart kan trues ved å nærme seg en interdisiplinær tilnærming. Som eksempel på dette trekker hun frem humanistiske fag som filosofi, psykologi og sosiologi. Fagene ses i denne sammenheng ikke som et potensiale for faget, men det stiles derimot spørsmål om en tilnærming til disse fagene kan føre til en kunst og håndverksfagenes "selvoppløsning".

Videre beskriver Nielsen kunst og håndverksfagets innhold i sin bok *Fagdidaktikk for kunst og håndverk* (2009) slik: "Praktisk arbeid med form, farge og komposisjon i ulike materialer med ulike redskaper har stått sentralt i i faget i hele dets historie" (Nielsen, 2009, s. 13). Her settes faget inn i en tradisjon hvor kjernen og den definerte og praktiserte egenarten i faget beskrives med et formalestetisk fokus som vektlegger virkemidler som form, farge og komposisjon. Videre hevdes det at: "Form og farge er som musikkens toner og rytme, som komponeres sammen til en helhet" (Nielsen, 2009,

s. 13). Med denne sammenligningen, understreker hun at hun ser på "Form og farge", som det essensielle i fagets tradisjon og nåværende status.

I et utdrag fra læreplanen i kunst og håndverk under grunnleggende ferdigheter; "Å kunne lese", står det at kunst og håndverk dreier seg om å kunne tolke tegn og symboler og om å få inspirasjon til skapende arbeid. Videre eksemplifiseres *tolkning* gjennom å kunne forstå diagrammer, bruksanvisninger og arkitekttegninger. Et verktøy- og redskapsbasert kunnskapssyn kommer her frem i Kunnskapsløftet (Utdanningsdirektoratet, 2006, s. 131).

Med utgangspunkt i tendenser jeg har funnet gjennom nøkkelttekster i faget kunst og håndverk, kan doxa betraktes som material- og teknikkbasert. Fokus på formalestetiske virkemidler som form, farge og komposisjon er sentrale for tilnærmingen til faget. Tilnærmingen ses blant annet i lys av hva man tradisjonelt har vektlagt gjennom fagets historie.

Foto og samtidskunst i Kunnskapsløftet

I Kunnskapsløftet er det ett punkt som tar for seg fotografi direkte. Det står under kompetansemål etter 7. årstrinn, visuell kommunikasjon, og lyder; "Eleven skal kunne fotografere og manipulere bilder digitalt og reflektere over bruk av motiv og utsnitt" (Utdanningsdirektoratet, 2006, s. 133). Dette målet underbygger i betydelig grad doxa fordi komposisjonsprinsipper og teknikk hovedsakelig står i fokus. Videre i Kunnskapsløftet nevnes samtidskunst med ett mål. Målet er plassert under kompetansemålet "Kunst" etter 4. årstrinn" og beskriver at; "Eleven skal kunne samtale om sin opplevelse av samtidskunst" (Utdanningsdirektoratet, 2006, s. 133). Begge disse målene oppsummerer fotografiets og samtidskunstens plass i Kunnskapsløftet.

3 Semiotisk teori

Jeg har valgt å tolke samtidsfotografier med utgangspunkt i Roland Barthes' bruk av semiotisk teori på det visuelle feltet. Barthes' tegnteoretiske tilnærming benyttes som et rammeverk for å begrepsfeste empirien i oppgaven. Dette er utgangspunktet for en trinnvis semiotisk modell som premiss for tolkningen av samtidsfotografiene i undersøkelsen. Denne teoretiske forankringen belyses i en bredere kontekst ved at undersøkelsens spørsmål ses i lys av visuell kultur. Susan Sontag som nærmet seg fotografiet på en mer praktisk måte enn Barthes, blir et bindeledd mellom semiotikk og visuell kultur (Amundsen, 2011, s.81). De to teoretikernes innfallsvinkler til fotografiet kan sies å utfylle hverandre og de blir begge sentrale i oppgavens undersøkelse.

Semiotikk

Semiotikk betyr tegnlære eller tegnteori (Kjørup, 2002, s. 7). Det er to grunnoppfattelser av hva et tegn er. Charles Sanders Peirce (1839-1914), amerikansk filosof og semiotiker, representerer den ene grunnforståelsen av tegn som kalles den *indeksikalske*. Det vil si at tegn er tegn *på* noe, som et symptom, indikasjon eller en egenskap (Kjørup, 2002, s.7-20). Peirce mente at utgangspunktet for relasjonen er at et tegn må tolkes for å skape mening. Slik fremstår Peirces semiotikk som en persepsjons- og erkjennelsesteori før den eventuelt blir kommunikasjonsteori (Gripsrud, 2010, s.131).

Roland Barthes (1915-1980) var fransk litteraturforsker og semiotiker og bygde sin semiotiske teori hovedsakelig på Charles Sanders Peirce. Det var først i artikkelen "Bildets retorikk" fra 1964 at Barthes presenterte et teoretisk og konkret tekstanalytisk bidrag til semiotikk. Gjennom denne analysen av en spagettireklame, kalt *Panzani*, viser Barthes hvordan virkemidler for å bringe frem assosiasjoner er makt i en bildekontekst, som for eksempel i reklame. Denne typen assosiasjoner kalles konnotasjoner. Han tok i bruk begrepene denotasjon og konnotasjon inspirert av danske lingvisten Louis Hjelmslev (1899-1965). Barthes utvidet semiotikken til å omfatte billedanalyse ved å innføre begreper relatert til forholdet mellom bilde og visuell tekst (Kjørup, 2002, s.78).

Roland Barthes baserte sin tolkning på Peirces tredelte semiotikk knyttet til begrepene ikon, indeks og symbol. Der Saussures tegnteori i utgangspunktet bygger på verbalspråket, inndeler Peirce de tre begrepene etter deres logiske forbindelse som er mellom tegnet og det tegnet står for (Gripsrud, 2010, s. 133). Der det er en gjensidig relasjon mellom de tre begrepene, som forutsetter hverandre (Hoel, 1998, s. 96-97). Disse tre tegnene er interessante fordi de sier noe om at vår kulturs tegn omfatter andre enn de verbalspråklige, og at vår kulturelle kompetanse gjelder flere typer tegn i kombinasjon. Barthes ønsket å videreutvikle semiotikken ved å forklare fotografiets dobbeltkarakter ved å innføre begrepene *studium* og *punktum*, og på den måten utvidet han Peirces semiotiske modell. Gjennom disse begrepene belyser Barthes en ny dimensjon ved fotografiet (Amundsen, 2011, s. 79).

Begrepene *studium* og *punktum* ble presentert i ett av Barthes' senere verker; *Det lyse rommet*, som ble utgitt i 1980 (Barthes, 2001). I denne tolkningen av fotografi nærmer han seg en mer individfokuset fremgangsmåte, med tolkning som prosess og psykoanalytiske faktorer. En måte å forstå semiotikk på er ved å lese fotografiet som et systematisk analyse av kulturell oppførsel (Wells, 2004, s. 29-31). I Barthes' essay *Bildets retorikk* stiller han spørsmålene; "Hvordan kommer mening seg inn i et bilde? Hvor ender meningen? Og hvis den ender, hva mer ligger bak?" (Barthes & Heath, 1984, s. 32). Barthes har en estetisk tenkning, både i smal og vid forstand, ved at kunsten står i sentrum og ved at den sansende og sansedes erfaring vektlegges (Meiner, 2007, s. 242). Barthes stilte spørsmål ved om fotografiet virkelig eksisterte i seg selv, i verdi av seg selv, sett bort fra teknikk og bruksmessige fakta. Interessen skapte et ønske hos Barthes for å finne ut hva som gjør ham glad eller beveget i et fotografi. Med utgangspunkt i personlige inntrykk ønsket han å formidle noen fundamentale, universelle trekk i tolkning av visuelle uttrykk (Barthes, 2001, s. 61-70).

Samtidig med Barthes, nærmet Susan Sontag seg den delen av fotografiet som retter seg mot det sanselige og referensielle. Et argument rundt Barthes' supplement til semiotikken, er at han gjennom begrepene *studium* og *punktum* tok utgangspunkt i noe som allerede var uttrykt hos Sontag. Ideen om fotografiets sammenfall mellom tiden og døden, og fortid og nåtid i fotografiet, uttrykte Sontag først gjennom begrepet *memento mori*. Å ta et fotografi er som å delta i et annet menneskes dødelighet, sårbarhet og

foranderlighet, mente hun (Amundsen, 2011, s. 81). En argumentasjon er at Barthes videreutviklet Sontags tanker rundt tiden og døden, hennes *memento mori*, i hans bok *Det lyse rommet* (Amundsen, 2011, s. 81).

Sontags supplement til tegnteorien kom først og fremst til uttrykk i praksis med fokus på betrakter og den kulturelle betydningen av fotografiet (2011, s. 77). Hennes aktualisering gir et utfyllende og komplimenterende tilskudd til Barthes' semiotikk når det kommer til tolkning av samtidsfotografier.

Avgrensning av semiotikken

Den semiologiske vinklingen av tegnteorien har opphav hos Ferdinand De Saussure (1857- 1913) og er en strukturalistisk variant av semiotikken (Kjørup, 2002, s. 10). Den strukturalistiske ambisjonen går ikke på kun å finne elementer, men å finne veldefinerte minstenheter, altså enheter som ut fra gitte kriterier, er de minste byggesteinene av en art. I verbalspråket tilsier for eksempel den minste betydningsbærende enhet et ord. (2002, s. 16). Etersom jeg har valgt å sette fokus på Peirces grunnoppfatning av tegn, og Barthes' tilnærming til tegnteori knyttet til fotografiet, har jeg valgt å vektlegge semiotikk. Gjennom dette valget blir ikke semiologien vektlagt.

Roland Barthes benyttet seg av begreper i forlengelse av både Saussure og Hjelmslev (Kjørup, 2002, s. 78). Begrepene ikon, indeks og ikon er bare en liten del av Peirces bidrag til semiotikken (2002, s. 81). Andre teoretiske innfallsvinkler knyttet til disse teoretikerne utdypes ikke videre i oppgaven, men knyttes direkte til Barthes og det bildevisuelle feltet.

Trinnvis semiotisk modell: 7 trinn

Ut fra Peirces og Barthes' semiotiske begreper, og Sontags kritiske blikk på fotografiet, har jeg søkt å tolke samtidsfotografiene i undersøkelsen og begrepsfeste disse med utgangspunkt i 7 begreper; Denotasjon, konnotasjon, ikon, indeks, symbol, studium og *punktum*.

Trinn 1: Denotasjon

Denotasjon er den *direkte*, bokstavelige betydningen i et bilde (Kjørup, 2002, s.19). Denne betydningen krever det Barthes' beskriver som kulturell grunnleggende forståelse av hva noe er. Han kaller stadiet for "Det bokstavelige budskapets nivå" hvor han stiller spørsmål med "Hva er dette?". Det kan forstås som en uttrykksside som består av formalestetiske virkemidler som linjer, farger og form og denoterer en innholdsside (Kjørup, 2002, s.18). En innholdsside er den direkte meningen. For eksempel formen av et hus. Det er et hus, det kan være et hjem hvor noen bor. Det er ingen former for koder eller konvensjoner på dette nivået.

Trinn 2: Konnotasjon

Konnotasjon er den *indirekte* betydningen i et bilde, og knyttes til begrepet assosiasjoner (Aase & Fossåskaret, 2007, s. 145). I deler av den semiotiske litteraturen legges det vekt på at man må skille mellom konnotasjoner og assosiasjoner. Forskjellen beskrives som det å definere konnotasjoner som kulturelt etablerte, kodede og felles assosiasjoner, i motsetning til assosiasjoner som er individuelle og personlige (Gripsrud, 2010). En tilgrensende argumentasjon legger vekt på at de assosiasjonene man får til et ord og som frembringer tilleggsbetydninger til det definerte innholdet av ordet kan springe ut av mer personlige opplevelser. Et eksempel kan være at formen av et hus kan assosieres med trygghet, varme, samhold, familie, osv. (Kjørup, 2002, s. 19). Slik sett skapes assosiasjoner ut fra egne erfaringer og kultur. I undersøkelsen forholder jeg meg til at man kan assosiere på et mer personlig plan i kombinasjon med det kulturelt etablerte og kodede.

Trinn 3: Ikon

Et ikon eller ikoniske tegn er tegn som ligner det de står for, det vil si bilder eller visuelle tegn, av mer eller mindre fotografisk eller "realistisk" karakter (Gripsrud, 2010, s. 133). Ikonet refererer til et objekt i kraft av likhet. Ikoner er stort sett universelle, med det menes at det kan gjenkjennes på tvers av kulturgrenser, som for eksempel et portrett (Aase & Fossåskaret, 2007, s. 144). Sontag knytter tiden, nåtid og fortid, til fotografiet og fremstiller fotografiet som et ikon, et øyeblikk festet til fotopapiret (Amundsen, 2011, s. 82).

Trinn 4: Indeks

Peirce begrepsfester en indeks som noe som forholder seg til objektet som et spor etter en indikator. Det vil si noe som indikerer at noe har funnet sted (Peirce, 2006, s. 217-218). Det kan være fotspor som indikerer at noen har tråkket et sted eller en våt gate som indikerer at det har regnet (Aase & Fossåskaret, 2007, s. 145). De fleste har forutsetning for å forstå at det indikerer at noen har vært der. Andre indekser må læres. For eksempel kan bare spesialister ha forutsetning for å tolke fingeravtrykk (Aase & Fossåskaret, 2007, s. 144). Det vil si at det indeksikalske representerer et årsak-virkningsforhold mellom tegnet og det det står for (Gripsrud, 2010, s. 133).

Trinn 5: Symbol

Tegn hvor den logiske forbindelse som er mellom tegnet og det tegnet står for er tilfeldig eller konvensjonell, kaller Peirce for symboler (Gripsrud, 2010, s. 133). Symbolene refererer til objektet når det er enighet om betydning. Trafikklysenes farger er et typisk system på symboler. Det er et tillærte system som gjør at man forstår meningen av symbolene når de er satt sammen. Dette gjelder også for eksempel veiskilt. De representerer tillærte symboler som vi tolker og forstår ut fra tillærte systemer. Fordi at symboler er basert på en felles enighet om betydning, må de ha et definert innhold (Aase & Fossåskaret, 2007).

Trinn 6: Studium

Barthes nærmet seg utfordringen rundt det Amundsen kaller *bildetypens dobbeltkarakter* ved å utarbeide en lese måte for fotografiet (Amundsen, 2011, s. 79). I denne dobbeltkarakteren av objektivitet og subjektivitet, er studium den objektive i den grad man tilhører samme innlærte symboler og referanser (2011, s. 80). Studium kan forstås i tilknytning til innlært kunnskap om politikk, historie, makt og kultur. Dette stadiet i tolkningen oppleves gjennom egen kultur, et kulturelt interessefelt (Barthes, 2001, s. 115). Amundsen definerer det som; "Betydningen er noe hver av oss kan oppfatte og som spilles ut i relasjon til vår felles kultur" (Amundsen, 2011, s. 80).

Trinn 7: Punktum

Barthes beskriver et fotografis *punktum* som en tilfeldighet som treffer ham, som et forstyrrende element i studium-tolkningen (Barthes, 2001, s. 38). Han beskriver det som en tilfeldig detalj, uten årsak. Å gi eksempel på en slik detalj mener han er en måte å utlevere seg selv på (2001, s. 57). Barthes' beskrev *punktum* som noe som ikke er moral eller god smak og at *punktum* kan betraktes som en privat effekt fotografiet produserer i deg som betrakter (2001: 37). Det er en svært personlig og subjektiv tilnærming. Han setter på den måten fotografiets evne til å produsere nærvær inn i en erfaringsfilosofisk kontekst (Amundsen, 2011, s. 75). Det tenkende øyet får meg til å tilføye fotografiet noe, uttalte han (Barthes, 2001, s. 58).

Susan Sontags tilnærming til fotografiet kan ses i lys av *punktum* ved å relateres til begrepet *memento mori*. "Alle fotografier er et *memento mori*", skriver Sontag, og knytter begrepet til dødelighet, sårbarhet og foranderlighet (Sontag, 2004a, s. 27). Hun utdyper utsagnet med å si at "Nettopp ved å snitte ut dette øyeblikket og fryse det fast, bærer alle fotografier vitnesbyrd om tidens ubønnhørlige fortæring" (2004a, s. 27) Det er på dette stadiet Barthes trekker tolkningen lengre, og beskriver fotografiet som en åpning til en fenomenologisk erfaring av "væren i tiden" (Amundsen, 2011, s. 83).

4 Kvalitativ tilnærming

I følgende kapittel tar jeg for meg valgt metode for både det teoretiske og praktisk-estetiske arbeidet, samt framgangsmåten for utvalg av empiri. For å argumentere for det utvalget jeg har tatt, viser jeg til hendelsesforløp og bakgrunnen for utvalget gjennom å beskrive deler av møtet og intervju med samtidsfotografene. Informantene presenteres i den rekkefølgen de ble valgt ut. Avgrensning og det etiske aspektet ved utvalget blir belyst.

Kvalitativ metode

Oppgavens empiri består av samtidsfotografers fotografi og intervju ut fra en kvalitativ tilnærming. En viktig målsetning med kvalitative studier er å oppnå en forståelse av det særegne ved sosiale fenomener og hendelser. Fortolkning har derfor stor betydning i kvalitativ forskning (Thagaard, 2009, s. 11). Undersøkelsen tar utgangspunkt i en empirinær tilnærming med fokus på tolkning av fotografier og intervjuer. Semistrukturerte forskningsintervju ble utført i tråd med Kvaales beskrivelse hvor dialogen blir utgangspunktet for å forstå informantenes perspektiver rundt egen fotopraksis (Kvale, Brinkmann, Anderssen, & Rygge, 2009, s. 43- 47).

De tre intervjuene som teksten bygger på forløp med ulike forutsetninger. Rekkefølgen på intervjuene var Mai Loc, William Ropp og deretter Sigurd Fandango. Ettersom fotografiet og hver enkelt informants egne fotografier var utgangspunktet for intervjusituasjonen ble historier knyttet til fotografiene en sentral del av intervjuene. Det vil si at de historiene informantene skildret i stor grad kom i fokus (Kvale, Brinkmann, Anderssen, & Rygge 2009, s. 165). Kvalitative intervjuer kan tjene mange ulike formål. I denne sammenheng var historiene fotografene fortalte indirekte eller direkte knyttet til fotografiene. Både i form av livshistorier, erindringshistorier, samt noveller hvor en fortelling kastet blikk på en bestemt episode eller handlingsforløp som hadde betydning for informanten (2009, s. 167).

Informanter: Tre samtidsfotografer

Det var særpreg ved samtidsfotografiene, som for eksempel en ambivalens mellom det vakre og det utrygge i fotografiene til Ropp, som stod i fokus da fotografene ble valgt som informanter. Samtidsfotografene ble valgt ut på bakgrunn av deres rolle som tydelige, men unike fotografer. Følgelig var det min forforståelse av fotografiene som lå til grunn for utvelgelsen. Samtidsfotografene ble valgt ut på bakgrunn av at deres rolle som tydelige, men unike samtidsfotografer. Realiteten viser at det er en overvekt av mannlige fotografer som presenterer deres bilder på verdensbasis i dag (Abelsen, 2010). Dette kan prege diskursen, men det er noe jeg ikke har valgt å ta videre hensyn til i min undersøkelse.

Variert kulturell bakgrunn

Ulik kulturell representasjon i fotografiene har vært ett av mine utvalgsriterier for valg av samtidsfotografer. Samtidig presenterer de tre fotografene bilder med fellestrekk til hverandre. De forholder seg i ulik grad til det dokumentariske, etnografiske og filosofiske innhold i fotografiet. Dette kommer jeg tilbake til i undersøkelsen. De tre informantene jeg har valgt er Mai Loc, William Ropp og Sigurd Fandango.

Utvelgelsesprosessen

Informant 1: Mai Loc

Undersøkelsens første informant heter Mai Loc. Han er en selvlært fotograf fra Vietnam. Tilnærming til fotografiet har tydelige spor av hans identitet som vietnameser.

Kontakten med Mai Loc ble opprettet i forbindelse med en reise jeg foretok til Vietnam våren 2011. Gjennom bekjentskaper fikk jeg anbefalt Loc som en glimrende guide og fotograf, med blikk for Vietnam innenfra på en spesiell måte. Mai Loc er fra Nha Trang, sør i Vietnam, hvor han bor sammen med sin familie. Så snart han fikk råd til å kjøpe en sykkeltaxi tok han jobben som "cyclodriver", det vil si å kjøre rundt med sykkeltaxi for å vise turister rundt i sin hjemby. Gjennom å møte med et norsk par i 1993 har Loc opparbeidet seg en tilknytning til Norge. Vennskapet med paret førte til at han fikk sitt første kamera og Loc sendte dem fotografier i posten som takk. Bildene ble vist frem i

Norge, og med dette som utgangspunkt inviterte Morten Krogvold ham til en av Norges største fotoarrangementer, "Nordic Light International Festival of Photography" i 2006. Krogvold er fotograf og foredrags- og kursholder rundt om i Norge og i verden. Dette ga Loc en mulighet til å bli oppdaget utenfor Vietnam, og også utenfor Norge. I slutten av 2011 fikk han sin drøm oppfylt, og åpnet sitt eget galleri i hjembyen Nha Trang.

Den retningen intervjuet med Mai Loc ledet meg førte til at jeg laget en noe mer detaljert intervjuguide til mitt neste intervju med William Ropp. Det gjorde jeg for å få kunne se fotografene i lys av hverandre med henhold til likheter og ulikheter i deres fotopraksis. Fortellingene og den personlige tilknytningen til Vietnam preget skildringene Mai Loc beskrev i intervjuet, og jeg valgte å åpne opp for historier også i de andre intervjuene.

Informant 2: William Ropp

Den andre informanten i utvalget heter William Ropp. Han er en fransk fotograf som senest i 2011 presenterte sine fotografier i Norge. Bildene var fra serien *Dreamt memories of Africa* og ble presentert på Stenersenmuseet. Han har en tydelig visjon med fokus på på drømmer og det å få frem det indre livet i mennesker gjennom fotografiet.

Ropp har holdt kurs på "Nordic School of Photography" i Oslo ved flere anledninger. Intervjusituasjonen med Ropp fant sted i utstillingslokalene på Stenersenmuseet. Jeg var først til stede da Dagsavisen intervjuet ham, og fortsatte deretter med mitt intervju. Jeg baserte spørsmålene på noe av det han allerede hadde snakket med avisen om.

Det ble tatt mange bilder av Ropp i løpet av hans intervju med Dagsavisen, og Ropp påpekte at også han tok mange nesten identiske fotografier hvor kanskje bare ett av dem ble valgt ut. Denne uttalellesprosessen valgte jeg å forfølge i eget intervju, og jeg ba ham også fortelle videre på flere av de påbegynte historiene med Dagsavisen. Ropp pekte selv ut mange av de fotografiene han ønsket å snakke om. Hans erfaringer og historier om sine fotografier preget intervjuet. Senere ble jeg selv fotografert av Ropp, og fikk på den måten anledning til å oppleve hans teknikk for å få sine modeller til å "komme inn i drømmene sine".

Informant 3: Sigurd Fandango

Den tredje informanten i utvalget er en ung norsk fotograf ved navn Sigurd Fandango. Han har ingen formell fotografisk utdanning, og er dermed ikke direkte påvirket av noen institusjonalisert tradisjon. Han har arbeidet i gatemagasinet =Oslo, fotografert for D2, Aftenposten, Plan Norge og Dagbladets "Magasinet". Hovedsakelig ser han på seg selv som reportasjefotograf. Fandango skiller seg fra de to andre fotografene fordi han jobber med reportasjefotografi og i samarbeid med oppdragsgivere. Intervjusituasjonen med Fandango fant sted på hans hjemmekontor. Han har jobbet mye som frilansfotograf, men er nå fast ansatt i Dagens Næringsliv.

Et foredrag Sigurd Fandango holdt på Preus museum i forbindelse med Fotografiets dag kalte han "Stå stille og se inn i kameraet, portrettet i dokumentarfotografiet". Før foredraget ble Fandango introdusert som en fotograf som "spiller på mange tangenter samtidig". Selv uttalte han at i løpet av sine oppdrag har han ved flere anledninger satt spørsmålsteget ved sin rolle som fotograf. Hans ønske med fotoserien *Afrikas tiår* var å skildre menneskene i Afrika på en verdig måte, uten å bygge opp om fordommer.

Det at Sigurd Fandango har laget en serie om Afrika, binder ham og William Ropp sammen ut fra hvor motivene de skildret er fra. Som en kontrast til William Ropps fokus på afrikanske barns drømmer og tanker, valgte jeg Fandango, en fotograf som også visualiserer Afrika, men med ulikt fokus. De to fotografene skiller seg også tydelig fra hverandre med deres ulike fotografisk uttrykk. Der Ropps fotografier er sort-hvitt, med en nesten malerisk bruk av lys, preges Fandangos fotografier av sterke farger og en presis og gjennomtenkt lysbruk som kan få fotografiene til å ligne scener i en film. Dette var årsakene til at jeg valgte Sigurd Fandango som siste informant.

Intervju

Undersøkelsen baseres på omfattende informasjon om tre fotografer, et lite antall enheter, og det Halvorsen fremhever som en intensiv strategi (Halvorsen, 2007, s. 47). Det som utmerker et kvalitativt intervju generelt, er at man som intervjuer er oppmerksom på relevante innfallsvinkler som informanten tar opp. Gjennom å følge et resonnement kan man videre belyse vedkommende sin forståelse av det aktuelle temaet

(Widerberg, 2001, s. 16). Som en aktiv deltaker i intervjuene, forløp intervjuene seg til dels mer som en samtale enn som intervju, og dette var med på å skape en arena hvor informantene kunne ytre synspunkter i ulike retninger.

Utvalg av informantenes fotografier i undersøkelsen

Hvilke fotografier fotografene selv valgte å vektlegge i intervjuet og deres begrunnelse for valgene, ble avgjørende for de fotografiene som ble tatt med i undersøkelsen. Dette gjorde jeg for å opparbeide meg et best mulig grunnlag for å finne det særegne ved samtidsfotografiene.

De utvalgte fotografiene består av varierte uttrykk og innholdsrepresentasjoner. De to utvalgte fotografiene til Mai Loc er fra ulike steder i Vietnam; ett motiv fra landsbygda og ett fra en urbefolkning. William Ropps fotografier er fra to ulike perioder i hans fotokarriere. Det ene bildet er uten tittel og har blitt fotografert med eksperimentell bruk av lommelykt som lyskilde i et ellers mørkt rom. Det andre er fra hans serie *Dreamt memories of Africa*, som er en felles tittel på en stor serie fotografier. Sigurd Fandangos fotografier er begge fra hans serie *Afrikas tiår*. Denne serien har blitt presentert både i sin tiltenkte kontekst, som reportasjeserie i Aftenposten i 2010, samt i galleri og kunstkontekst i forbindelse med Fotografiets dag på Preus museum i Horten i 2011.

Samtidsfotografi

Samtidsperspektivet preget utvalget av fotografer for å rette blikket på mening som ligger bak de fotografiene som presenteres. På tross av deres ulike bakgrunn, kultur og tilnærming til fotografiet, har deres visuelle uttrykk mye til felles. Fotografene kan betraktes som formidlere av kultur på ulike måter. Derfor velger jeg å belegge utvalget på bakgrunn av kompleksiteten knyttet til kultur og samtid gjennom en definisjon av kultur:

Kultur er ikke bare en samling av ting, noveller og malerier, TV programmer eller tegneserier. Det er like mye en prosess og et sett fremgangsmåter. Hovedsakelig er kultur produksjon og utveksling av mening mellom medlemmer av samfunnet og i grupper. Samtidig er samfunnet avhengige av deltakere som kan tolke det som omgir dem og sette verden inn i en forståelig kontekst (Hall, 1997, s. 2).

Utvalget består av fotografer som har tolket verden på ulike måter gjennom samtidsfotografiske representasjoner.

Etikk

Mitt mål med intervjuene har vært å få frem aktuelle vinklinger rundt deres fotografiske representasjoner. Ettersom fotografiene er essensielle for oppgaven, og tas med som empirisk materiale, gjør det muligheten for anonymisering av informantene svært vanskelig. Informantene selv hadde ingen ønsker om å forbli anonyme.

Visuell etnografi som estetisk innfallsvinkel til egne fotografier

Etnografi forstås her i tråd med Østerud slik han beskriver etnografien som forskerens forsøk på å formidle et perspektiv til leseren gjennom å konstruere eller skape en fortelling (Østerud, 1998, s. 124). Etnografiske metoder har opphav i antropologien, og dreier seg om folks levesett, kultur- og samfunnsformer, og om å finne helhetlige forklaringer på menneskeskapning og adferd som foregår i menneskelige samfunn (Hitching, Nilsen, & Veum, 2011, s.34). Sarah Pink betegner visuell etnografi som en visuell innfallsvinkel til kulturstudier og visuelle studier i relasjon til blant annet det å tolke kulturelle hendelser, forstå meningen i sosiale relasjoner og individuell erfaring. Ethvert fotografi kan ha etnografisk interesse, betydning eller mening på et spesielt tidspunkt eller av en spesiell grunn. Konteksten og måten man velger å presenterer fotografiet på, samt hvem som betrakter fotografiet er faktorer som gir bildet mening (Pink, 2007, s. 7).

Fotografiene som presenteres i oppgaven som eget skapende arbeid ble tatt på en tre ukers reise i Vietnam i 2011. På grunn av studiets relativt korte varighet velger jeg å kalle det et mikro-etnografisk studie av Vietnam. Innfallsvinkelen til eget skapende arbeid på reisen var en åpenhet til hvilken kunnskap jeg kunne innhente og fotografere på reisen. Gjennom fotografiet dokumenterte jeg ulike kulturelle, økonomiske, og politiske aspekter ved landet, uten at det på det tidspunktet var avklart hva jeg skulle gjøre med fotografiene når jeg kom tilbake til Norge. Feltreisen og visuell etnografi som metode ble utført i tråd med Pink sin beskrivelse om at et fotografi tatt på en feltreise

ikke trenger å tjene kun én mening, men det kan kontekstualiseres og tildeles betydning i ulik kontekst i ettertid (Pink, 2007, s. 67- 68).

5 Undersøkelsen

I undersøkelsen tar jeg for meg fotografene og tolker deres samtidsfotografier med utgangspunkt i den semiotisk modellen presentert i kapittel 3, samt i lys av visuell kultur presentert i kapittel 1. Begrepene i modellen benyttes kun der jeg har funnet det hensiktsmessig med utgangspunkt i egenskaper ved de utvalgte samtidsfotografiene i undersøkelsen. Etter hver delundersøkelse tydeliggjøres og betegnes det jeg har funnet som det særegne for hver fotograf og deres fotografier gjennom et narrativ. Dette gjøres med hensikt om å tydeliggjøre det som danner grunnlaget for samtidsfotografiets eventuelle kunstdidaktiske potensialer. Videre belyses funn ytterligere i lys av teori knyttet til visuell kultur.

Det praktisk-estetisk arbeidet i oppgaven består av egne fotografier som visualiserer hvert av narrativene. Kvalitative særegenheter ved fotografene er forsøkt løftet frem som del av egen skapende prosess, og presentert gjennom egne fotografier.

Proessen knyttet til inndelingen i narrativer tydeliggjøres etter undersøkelsen. Det eventuelle kunstdidaktiske potensialet og overføringsverdien til undervisning oppsummeres og drøftes ytterligere i kapittel 6.

Delundersøkelse 1

Informant 1: Mai Loc

Mai Loc har en sterk kulturell tilknytning til sitt hjemland Vietnam. Han skildrer kulturen slik han har opplevd og opplever den gjennom fotografiene sine. Han oppsøker urbefolkninger for å finne tilbake til gamle tradisjoner og skikker som han mener er i ferd med å dø ut og han ønsker å dokumentere det for fremtiden og for den kommende generasjon, samt vise det frem til turister i sitt galleri og på utstillinger. Han tar med seg turister og viser stolt frem hvilken historie landet har.

Det som kan representerer kultur for Mai Loc kan være alt fra dagligdagse motiver som en kvinne som bærer på en and på vei til markedet, en jente som går over en bro med en tradisjonell skoleuniform og en gammel kvinnes ansikt med hennes rynker til skildring

av mennesker i en urbefolkning . Alt dette er bilder som representerer tradisjon slik Loc ønsker å presentere det. For at betrakteren skal kunne forstå fotografiets bakgrunn ønsker Loc å gi noen ledetråder. Han beskriver:

Jeg ønsker å fortelle litt grann. Jeg ønsker å snakke med folk om bildene. Snakke med menneskene og integrere menneskene i historiene. Det er viktig. Historier gjør at folk blir mer interessert i bildene mine. Jeg forteller hvor gammel en dame er når jeg tok bildet. Hvilken type urbefolkning hun er fra. Det gjør bildene mer attraktive enn bare å se bildene. Hvis du deler ut bildet som dette sier folk, "se, det er vakkert", men hvis fotografen er der for å snakke med folk, da blir bildet jeg har tatt og området det viser indikasjoner på tradisjonelle skikker gjennom bildet. Det forteller, og gjør bildet mer attraktivt.

Mai Loc presenterer Vietnam gjennom eget blikk. Man kan betegne hans fremgangsmåte som dokumentarisk, og med en etnografisk vinkling. Hans mål med fotografiene er å bevare historien og kunnskap om tradisjoner for ettertiden. Etnografene har i senere tid i større grad begynt å studere andre mennesker fra et innenfra perspektiv, og forskningen har i større grad blitt tilgjengelig for dem det handler om. Tidligere var det i større grad fokus på "vårt" blikk på "dem", mens oksidentalisme, "deres" blikk på "oss" har nå i større grad kommet i fokus (Eriksen & Frøshaug, 2010, s. 251-252). I Locs situasjonen er han til dels en av dem han avbildet i form av den vietnamesiske identiteten. Selv presenterer Loc sine bilder som kunstfotografier. Han har ved flere anledninger valgt å oppsøke ulike urbefolkninger for å komme nærmere røttene og opphavet, og han beskriver dette på følgende måte:

Vietnam er i utvikling. Det fra gamle dager forsvinner sakte bort. Nå om dagen vil jeg gjerne prøve å få tatt bilder av dagliglivet. Så de som i fremtiden ser bildene kan huske at vi pleide å leve på denne måten.

Utsagnet viser til hvordan Loc bevisst nærmer seg opphav, kultur og tradisjon, og visualiserer det daglige livet som virkemiddel for å vise hvordan Vietnam har vært, og for å bevare minnene for ettertiden.



Enjoying



The Fatherland image

Denotasjon

I bilde 1, *Enjoying*, kommer en tydelig, sittende, eldre kvinnene frem fra en sort bakgrunn. Hun er naken på overkroppen og røyker pipe. Rundt håndleddene har hun armbånd, og halsen er dekket med smykker. I ørene har hun store ringer som utvider øreflippene. Hun er forholdsvis mørk i huden, og har grått, kort hår. Røyken fra pipen legger seg som en liten sky foran ansiktet hennes.

I Mai Locs bilde 2, *The Fatherland image*, er bakgrunnen lys. Nyanser i lyset viser at det trolig er tåke. Det mest fremtredende i fotografiet er et tre. Lyset treffer stammen på treet og på ryggen av et dyr som går og beiter. En mann med hatt står bak dyret. Mannen er svært opplyst, og går nesten i ett med omgivelsene. Han har noen kvister i hendene. Tittelen på fotografiet viser til fedrelandet, og peker tilbake på tidligere generasjoner.

Konnotasjon

Kvinnen i bilde 1 kan relateres til kvinner som er bestemødre, men hun fremstår likevel langt fra det typiske bildet på en norsk bestemor. Ettersom hun er naken på overkroppen i kombinasjon med andre indeksikalske tegn, får jeg assosiasjon til bilder jeg tidligere har sett av urbefolkninger. Urbefolkninger blir gjerne avfotografert av forskere og turister i eksotifiserende sammenhenger, hvor tradisjoner og skikker står i fokus. Samtidig viser tittelen *Enjoying* til noe kjent; en konnotasjon vekkes på at den avbildede kvinnen har det bra og er en normal kvinne, trolig fotografert i sine kjente og hverdagslige omgivelser.

I bilde 2 er det ikke like mye personen i bildet som er i fokus, som stemningen rundt. Det er svært tåkete, og Loc gir denne informasjon om konteksten til fotografiet:

(/...) en gammel mann med en tradisjonell vietnamesisk hatt, med vannbøffelen foran, og han går bak. Og bakgrunnen er litt tåkete. Det er tidlig morgen. Det ser man sjelden nå lenger.

Mannen i fotografiet var tidlig oppe for å arbeide sammen med vannbøffelen sin, som går og spiser. Det er først gjennom Locs informasjon at man får kunnskap om at dyret i

fotografiet er en vannbøffel. Tåken ligger tykt rundt ham, og det er ingen andre mennesker der.

Min umiddelbare konnotasjon er reklamebilder for reiser til Vietnam eller reportasjer og reiseskildringer. For vietnameserne selv, vil bildet muligens kunne vekke minner. En type symbolikk som går over i det konnotative kommer Loc med et eksempel på her:

Jeg har en historie om en dame. En fotograf, han tok et bilde av en av damene fra landet da hun bar to ender på armen til markedet. Det er veldig symbolsk. Han møtte en gang en dame som så bildet, hun begynte å gråte. Det minnet henne om hennes barndom, hennes mor, som var hengivet til å støtte opp om sine barns liv. Selv noen som bærer mat på gaten, gjør det så de kan støtte opp om mange barn. Så de kan fortsette å studere og være på universitet og fra skulderen på de gamle kvinnene.

Fotografiets tittel, *The Fatherland image*, gir en konnotasjon til det patriotiske og nasjonalromantiske ved fedrelandet. Tittelen i kombinasjon med den visuelle representasjonen konnoterer til hvordan forfedre overleverer jorda til neste generasjon.

Indeks

I fotografi 1 er det ulike former for indekser. Noen indeksikalske tegn er universelle, mens andre må man ha mer kunnskap for å kunne forstå. Kunnskapen som er mindre tilgjengelig, er knyttet til det kulturelle, noe min assosiasjon knyttet til giftringer er et eksempel på. Denne assosiasjonen er en overlapping mellom konnotasjon og indeks. Det indeksiale i dette fotografiet kommer i stor grad til uttrykk gjennom kropp, kroppsspråk og attributter. Kvinnen er rynkete, altså er hun trolig en eldre dame. Hun kan bo i varmere strøk, og ha blitt utsatt for mye sol, samt indikere slik Mai Loc beskriver det; et levd liv. Videre påpeker han at:

Jeg elsker dagliglivsfotografi. Og fotografi av mennesker, barn og uskyldighet. Historier om mennesker og portrett av dem. Lever deres liv med mange rynker. Rynkene kan fortelle deg en historie om tiden som har passert i livet deres (/.../) Et fotografi kan fortelle noe, sannheten. Hvis du tar et portrett av en gammel damene, da forteller ansiktet hennes sannheten om at denne damen har levd et langt liv og har mye erfaring, og med mye hardt arbeid. For linjene, rynkene, går aldri rett. Noen ganger går de opp og ned, opp og ned.

Kroppsspråket indikerer at kvinnen er stolt og trygg. Hun ser komfortabel ut, på tross av at hun ikke er dekket til på overkroppen. Man kan derfor gå ut fra at dette er en normal klesdrakt i det samfunnet hun lever i. Hun har store øreringer. Dette kan assosieres til hippiekultur, og en mer ungdommelig trend sett med vestlige øyne. Kvinnen røyker pipe. Det er en spesiell pipe, ulik den typen man ofte ser i Norge og Vesten. Hun har store ringer i hvert av ørene og rundt håndleddene henger fem ulike armbånd. Rundt halsen bærer hun fire kjeder. Fra det ene henger noe som kan minne om et hjerte. Hun har ringer på den ene hånden. Fra et vestlig ståsted må man lese og sette seg inn i kulturen for å kunne tilegne seg inngående kunnskap om den kulturen kvinnen lever i. Smykkene hun bærer kan trolig si noe om hvilken urbefolkning hun stammer fra. Denne kunnskapen er lokal, og kulturelt betinget.

Kanskje er fotografi 2 tatt i landlige omgivelser, ettersom mannen har på seg den tradisjonelle hatten. Loc ønsker gjennom sine fotografier å gi andre innblikk i tradisjonen rundt den vietnamesiske hatten, samt å bevare minnet om den for ettertiden. Mai Loc forteller gjerne om hvordan det var da han vokste opp:

Før hadde vi veldig romantisk bevegelse. Som noen av parene som kom på sykkel dro ut sammen. Men nå om dagen mest på motorsykkel. Og du kan se vietnamesisk hatt, mest på kvinner. Før, på markedet, hadde alle vanligvis på seg hatten, den tradisjonelle. Men nå om dagen på markedet, ser du bare hjelmen. Og alt dette forsvinner snart inn i fremtiden. Og landskapet, du kan se den vakre solnedgangen på landet. De fleste bor i byene nå om dagen. Originalt kom de fra landet før. Ridende på vannbøffelen.

Treet har lite blader, noe som kan indikere at det er et tørt område. Kvistene mannen har i hendene indikerer at mannen rydder området. Trolig eier han eller jobber for noen som eier denne åkeren.

Symbol

I fotografiene til Loc er det ingen tydelige symboler i semiotisk forstand. Det er svært mange indekser som peker på symboler i mer kulturell forstand. Symbolene må tolkes, og dette krever bakgrunnskunnskap og noen av dem er kulturelt betingende. Trolig er

mange av de eldre som lever i urbefolkningen analfabeter. Å tolke symboler som ikke er bokstaver blir på den måten svært viktig for dem.

For menneskene som tilhører denne urbefolkningen vil de ulike dekorative elementene kvinnen i bilde 1 bærer gi dem en umiddelbar forståelse av hvem denne kvinnen er i form av hvilken posisjon hun har i samfunnet. Fra et vestlig ståsted er ikke disse symbolene like tydelige. Farger kunne ha vært symboler her, men ettersom at dette er et sort-hvitt fotografi forsvinner denne eventuelle symbolikken. Kvinnen bærer ringer på den ene hånden. Hvis hun hadde kommet fra Norge eller et annet vestlig land ville det være nærliggende å se etter om dette kunne være en giftering. Ettersom dette er en helt annen kultur, er denne referansen trolig ikke gyldig. Loc ønsker at betrakteren skal få ta del i den kunnskapen han selv sitter med.

Studium

Kvinnen i bilde 1 kommer fra en urbefolkning som lever i et matriarkalsk samfunn i Lam Dong provinsen i Vietnam. Begrepet matriarkalsk har røtter både i filosofi og etnografi (Eriksen & Frøshaug, 2010, s. 128). Det gir uttrykk for hvordan kvinnen ut fra sin status som kvinne og mor, har rett til å styre samfunnsforholdene, både økonomisk og sosialt. Begrepet matriarkat betyr morsheredømme. Hos noen urbefolkninger er det vanlig at barn arver morens navn og rettigheter, og at slektskap bare regnes på morssiden (2010, s. 128). Med Mai Loc som guide for mitt besøk hos denne urbefolkningen fikk jeg kunnskap om at dette er en urbefolkning hvor kvinnene røyker en spesiell type pipe som del av et ritual. Dette er en type kunnskap man ikke får direkte fra fotografiet, men som krever ytterligere tolkningshjelp fra andre kilder.

Punktum

Punktum i bilde 1 for meg ligger i luften mellom blikket, røyken og pipa. Det oppleves som at all kunnskapen og livet hennes svever i luften i dette området. Blikket til kvinnen fyller rommet rundt henne med visdom og hennes ytre fyller rommet med tradisjon. Loc vektlegger at ikke alle kan ta et godt portrett. Dette beskriver han på denne måten:

Normalt når man tar et portrett, må man ha et spesielt øye, for å se ansiktet.

Det Loc trekker frem i dette utsagnet kan lede mot Barthes' *punktum*. Det er noe filosofisk i måten han beskriver det å *se* på. Han tar ikke bare bilde av et ansikt, men gjør det til noe mer. Ansiktet er der for alle, men Loc beskriver det som å "se ansiktet". Kanskje er det på samme måte man oppfatter ansiktet som betrakter. Fotografiet gir meg umiddelbar referanse til tiden og døden; Sontags *memento mori*. Både gjennom kvinnens levde liv, men også gjennom kulturen, og hvordan tiden på en måte har stoppet opp i urbefolkningens levesett.

I bilde 2 fremtrer kraften i treet. *Punktum* sitter i rommet treet og grenene favner. Det setter perspektiv på hvor små mennesker og dyr er på jorda, og hvor skjørt livet er. Det er lett at noe kan forsvinne ubemerket hen. Treet blir stående og betrakter det hele, som et bindeledd mellom liv og død, som et *memento mori*.

Tradisjons narrativ

På bakgrunn av funn som resultat av undersøkelsen har jeg valgt å navngi særegenheter ved Mai Locs fotografier i kombinasjon med tolkning av intervju, for *Tradisjons narrativ*. I samtidsfotografene finner jeg referanser til tradisjon i form av ritualer, identitet som vietnameser og historie som er tolket ut fra indekser som klesdrakter, spor av hvordan dagliglivet har vært og er i Vietnam, samt hvordan hverdagen er i endring. Dagliglivet og urbefolkninger er viktige kilder til tradisjoner for Mai Loc. Den historiske bakgrunnen til Loc har vært sentral for å danne grunnlag for å forstå og tolke hans fotografier.

I intervjuet skildrer Loc historier knyttet til kultur, tradisjon og identitet som viktige elementer, og dette kommer også tydelig frem i hans fotografier. Et eksempel på dette er det Loc uttrykker gjennom de tradisjonelle vietnamesiske hattene som erstattes med mopedhjelmer, samt at han ikke like ofte ser menn på vei til markedet på sin vannbøffel ettersom mange har flyttet inn til byene. Fotografiene til Loc behøver ikke tekst, men han supplerer med et tekstlige budskap der han finner ord han mener åpner for et utvidet perspektiv.

Gjennom å bruke dette begrepet vektlegges Locs tilknytning til egne motiv, hans tilhørighet til Vietnam og hans nærmest nasjonalromantiske tydeliggjøring av eldre tradisjoner.

Etnografi

Etnografi danner et generelt grunnlag for å tydeliggjøre og å kunne nærme seg innholdet i *Tradisjons narrativ*. Det faktum at eget praktisk-estetiske arbeid har en etnografiske innfallsvinkel gjør at jeg velger å se narrativet i lys av både Locs og eget fotografi.

Mai Locs tilnærming til Vietnam, hans perspektiv og blikk, preger måten fotografiene hans skildrer hjemlandet på. Hans innfallsvinkel til fotografiet er hans oppvekst og identitet som vietnameser. Han har mye kunnskap om landet og han har en interesse og et ønske om å formidle dette videre til kommende generasjoner, samt til turister. Han har i mange år jobbet som guide og har i denne sammenheng tatt med seg turister på turer for å oppleve kulturen og levemåten på nært hold. Han velger ut den delen og innfallsvinkelen til Vietnam han ønsker å vise frem. På samme måte velger han ut motiver til utstillinger både i hjemlandet og i utlandet. I kraft av sin identitet som vietnameser er han selv en del av menneskene han skildrer, noe som gjør tilhørigheten sterk, og preger hans valg av motiver.

Gjennom fotografiet *Enjoying* presenterer Loc med sitt blikk hvordan urbefolkningen i hans eget land lever. Fotografiet viser blant annet til Locs forfedres- og andre vietnameseres opphav. Popen kvinnen røyker henspiller på tradisjoner og ritualer, og gir en etnografisk innfallsvinkel. Det er et fotografi som gir konnotasjoner til noe gammeldags, og noe som er unormalt for kvinner i hennes alder, sett fra et vestlig kulturelt ståsted. Det formidles en tilbakeskuende og samtidig skildring av Vietnams tradisjoner som trolig vil forsvinne i fremtiden. Etnografenes oppgave er å gjøre rede for det menneskelige mangfold samt å redde forsvinnende folkeslag og kulturer fra evig glemsel ved å beskrive deres liv (Eriksen & Frøshaug, 2010, s.14- 39).

Egne fotografier er i likhet med Loc sine motiver hentet fra Vietnam. Deler av reisen min ble tilbrakt med Loc og dette preget naturligvis fotografiene som ble tatt. Mai Loc var en døråpner for meg, i form av at han gjorde det mulig for meg å fotografere de motivene

jeg gjorde, men også en inspirasjonskilde, både motivmessig og i form av at han åpnet øynene mine for historien og kulturen som lå i de potensielle motivene. Det at vi tok fotografiene med ulike blikk og med ulike forutsetninger gjør at bildene skiller seg tydelig fra hverandre.

Visualisering av *Tradisjons narrativ*

For å visualisere det jeg har betegnet som *Tradisjons narrativ*, velger jeg å presentere eget fotografi med tittelen *Kvinne med pipe*. Fotografiet viser en kvinne i Lam Dong provinsen i Vietnam. Fotografiet tok jeg med Mai Loc sitt fotografi *Enjoying* i bakhodet. Min intensjon med fotografiet er å tydeliggjøre narrativet ved å vise tradisjoner og Vietnam slik jeg opplevde landet. Fotografiet ble valgt på bakgrunn av at det viser den kvinnen jeg møtte i hennes dagligliv. I tråd med Loc blir dagliglivet og hverdagen en viktig komponent i fotografiet.



Kvinne med pipe

Jeg opparbeidet ikke et tillitsforhold til kvinnen. Tiden som var til rådighet gjorde at det ikke ble mulig å bli godt kjent med henne. På den måten mistet fotografiet informasjon som kunne ha vist tydelige indekser på tradisjonelle ritualer, som for eksempel informasjon om en pipe hun holdt i hendene da jeg kom. Fotografiet viser derimot en kvinne som blir sjenert og ubekvem når det kommer turister. Som besøkende med liten tid, ble fotografisituasjonen vanskelig.

Mai Loc fremhever tradisjon i sitt fotografi *Enjoying* gjennom en gammel kvinne dekorert med smykker og armbånd som trolig er indekser på hvilken posisjon kvinnen representerte i sin stamme. Min innfallsvinkel til å visualisere *Tradisjons narrativ* var i større grad preget av hvordan menneskene i denne stammen er bærere av vietnamesisk kulturarv og hvordan de i lys av deres tradisjoner blir oppsøkt av turister utenfor sine hjem. De blir oppfattet som eksotiske, både forskere og turister ønsker å fotografere dem. Susan Sontag var opptatt av problematikken knyttet til kikkermentaliteten og hvordan man velger å presentere andre mennesker. Hun mente at; "Fotografen er en superturist, en forlengelse av antropologen, som besøker innfødte og bringer hjem ny informasjon om deres eksotiske reisemål og pussige klesdrakter" (Sontag, 2004a, s. 59).

Jeg refererer til Locs visuelle uttrykk i eget fotografi blant annet på grunnlag av valg av kvinnen som preger motivet. Mitt blikk og min forutsetning for å ta fotografiet preger utfallet. I motsetning til Mai Loc, var jeg i større grad opptatt av omgivelsene rundt kvinnen. Kvinnen i fotografiet satt på trappen og røykte pipe idet jeg passerte henne. Hun ble flau og la den fra seg. Ut fra egen erfaring ga Loc meg dette rådet:

Når man tar bilder, da må man være tålmodig. I starten er det ikke lett. Man må komme tilbake flere ganger, bli kjent med menneskene, og la de blir godt kjent med deg. Du må fortelle dem hva du gjør, hvorfor du tar bilde, og da blir det lettere. Men enda viktigere i disse stamme-områdene; de har ikke mulighet til å ta bilde av seg selv. Så hvis du lover dem å gi dem et bilde når du kommer tilbake, og du gjør det, da blir det lettere neste gang du kommer.

Valget av tittel, *Kvinne med pipe*, kontekstualiserer og forankrer mening i fotografiet. Konteksten er at kvinnen har en pipe lik den i Mai Loc sitt fotografi *Enjoying*, ved siden av seg. Tittelen har også en referanse til den belgiske, surrealistiske kunstneren René Magritte, som navngir hans velkjente maleri av en pipe for *Dette er ikke en pipe* (1926). I

eget fotografi er min intensjon med tittelen å få betrakteren til å reflektere over om dette fotografiet har noe med en pipe å gjøre, selv om det ikke er en pipe synlig i fotografiet, og på den måten skape et utgangspunkt for videre refleksjon.

Delundersøkelse 2

Informant 2: William Ropp

William Ropp har en menneskenær tilnærming til fotografiet. Han beskriver seg selv som en menneskefotograf, og påpeker at det er *mer* enn å være portrettfotograf. Med begrepet menneskenær i denne sammenheng belyses det fokuset som i stor grad fanger noe indre. Det er noe som kan trenge gjennom og vises i et fotografi som en innfallsport til underliggende tanker og drømmer. I løpet av sitt intervju med Dagsavisen, ble jeg spurt av Ropp om han kunne fotografere meg. Slik fikk jeg oppleve hans metode for å ta bilder, og umiddelbart etter møtet skrev jeg ned mine refleksjoner:

Så var det min tur. Jeg kom inn i rommet som var rigget som et studio. Det var en gammel stol der, med fotoutstyr oppstilt rundt. Jeg satt meg ned. Ropp ba meg om å slappe av. Jeg skulle lukke øynene. Som han sa: "Get into your dream". For å hjelpe meg begynte han å fortelle og billedliggjøre en historie. "Du går ned en skitten, våt, lang gate. Du kommer til en port. Du sparker den inn, og innenfor porten er det uendelig vakkert. Som paradiset. Der er det masse fugler og snille dyr".

Ropp begynner å ta bilder. Han vender noen ganger på hodet mitt. Jeg skal holde øynene lukket til han ber meg om å åpne dem. Da skal jeg se direkte inn i kameraet eller på hånden hans. Så skal jeg umiddelbart lukke øynene igjen. Ropp er opptatt av at man ikke skal ense det som skjer rundt seg. "Lukk øynene", "Get inside your dream, inn i den vakre hagen". Han snakker rolig, nesten hviskende. Han vil ikke ha oppmerksomhet annet enn i det faktiske øyeblikket hvor bildet blir tatt. Han instruerer hvor blikket skal ligge når jeg åpner øynene. Så er vi ferdige. Han fikk et slik bilde han ønsket, avslutter han.

Gjennom denne metoden fremstiller Ropp et menneskets indre. Hans blikk og tilnærming preger fotografiet i stor grad. Han ordlegger prosessen slik:

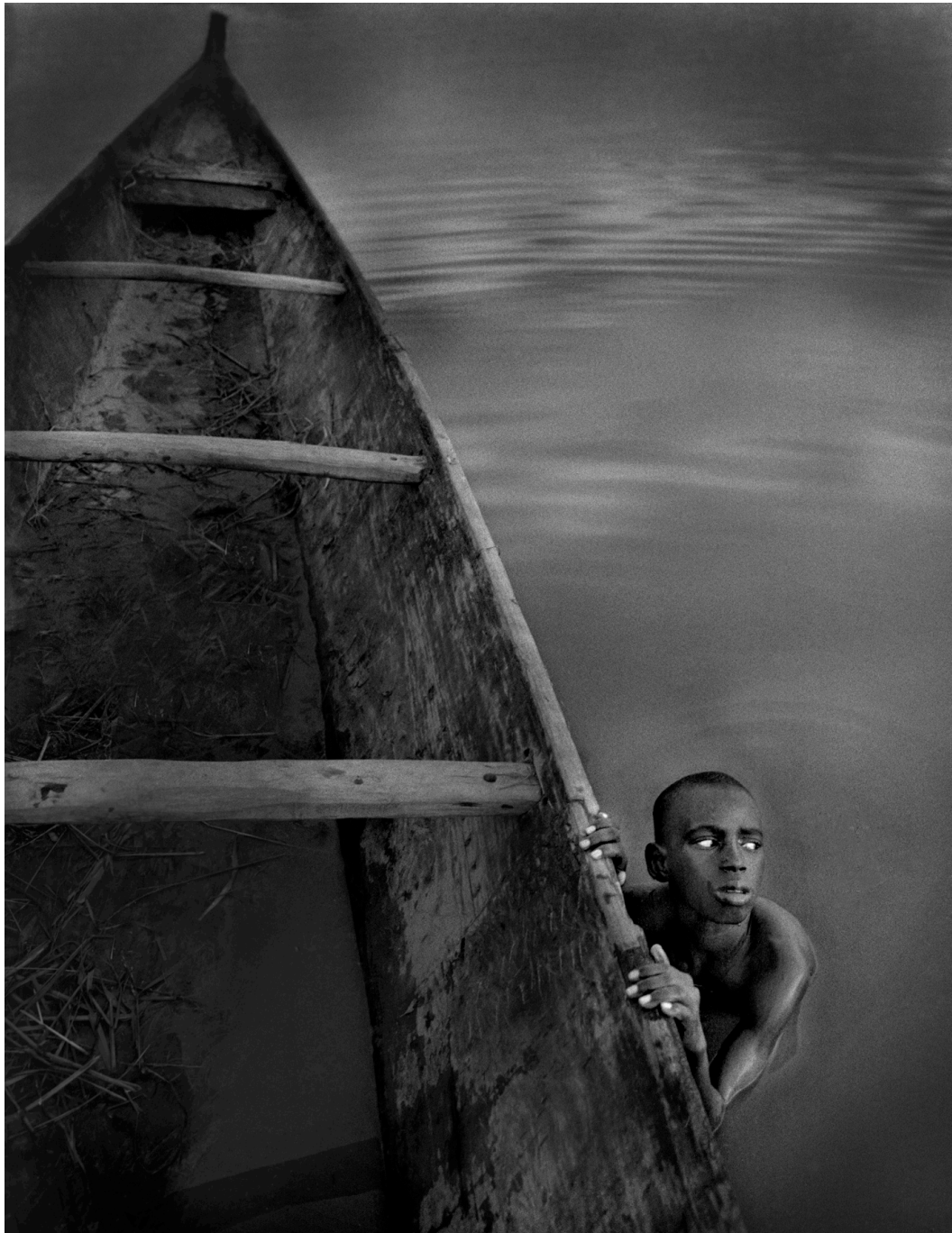
For å komme til deres indre trenger jeg at de lukker øynene sine. Ellers blir de trukket mot alt rundt og man er forstyrret av alt som skjer rundt, så jeg vil ikke det. Jeg vil at folk skal konsentrere seg på deres indre. Deres sinn og drømmer, deres følelser. Det jeg forteller folk er at jeg forsøker å fotografere deres drømmer, tanker, håp. Hva enn, men ikke dem. Jeg bryr meg ikke om folkene. Vi forsøker å lage et portrett av deres drøm.

Ropp legger ikke skjul på at han preger sine fotografier på ulike plan. Blikket han setter på menneskene han fotograferer kan etterlate både direkte og indirekte spor. Ett av de indeksiale sporene beskriver han slik:

Det er mer og mer tydelig når du ser de nye store store fargeportretter, da ser man meg inne i øynene. Det er som et speil vet du.



Uten tittel



Uten tittel

Denotasjon

I William Ropps bilde 1 er det avbildet en eldre kvinne. Hun holder frem et fotografi av en yngre kvinne. Den eldre kvinnen er mørklagt og ser ned, mens den unge kvinnen er belyst og kommer tydelig frem. Den unge kvinnen har blikket rettet direkte mot betrakteren. Fokuset til betrakter rettes derfor umiddelbart mot henne.

I Ropps bilde 2 er det avbildet en mørkhudet gutt. Han står med vann til livet. Han befinner seg i et vann, og holder begge hendene fast på siden av en båt, mens han ser til siden.

Konnotasjon

I bilde 1 ser man en kvinne som holder frem et fotografi av seg selv da hun var ung. Ropp beskriver at hun holder et bilde fra når hun var 20 år gammel, det er 80 år siden. Ettersom fokus kommer på den unge versjonen av kvinnen, starter tolkningen med å skape historier rundt kvinnens liv i denne perioden. Fotografiet er ladet av historie og en svunnen tid. Den eldre kvinnen er en representasjon av fortid og nåtid.

I bilde 2, er det en trykket og urolig stemning. Ropp beskriver opplevelsen av fotografiet slik:

Dette kan være skremmende for noen, for denne gutten. For meg er det ikke selvsagt, men for noen mennesker, de er på en måte redde for hva som skjer i det bildet.

Ettersom man ut fra Barthes' forståelse av konnotasjon kan tolke fotografier med referanser i egen erfaring og fortid, kan man møte bilder med ulike oppfatninger av ett og samme bilde (Kjørup, 2002, s. 19). Ropp har erfart menneskers konnotasjoner og deres reaksjoner gjennom tilbakemeldinger på hans utstillinger. Han opplever at:

Til og med det fredfulle er litt skummelt for noen mennesker. Det beste eksempelet jeg har er av en jente som ligger på sin fars hånd. Og hun var veldig fredfull, det var hennes far, så hun var veldig glad og følte seg veldig sikker. På en utstilling jeg hadde kom det en gang en fyr bort til meg. Det var en visning av mine bilder med barn, og han sa: " Vi liker bildene dine, men dette, jeg beklager, men dette skremmer meg og jeg føler meg dårlig, fordi denne jenta virker som hun

var..." . Jeg forklarte ham at hun var sikker og trygg. " Men hans syn på fotografiet var helt annerledes. Det er et eksempel på at alle reagerer med egne frykter, egen bakgrunn.

På tross av en usikkerhet som kan konnoteres i retning av noe ubehagelig, er det noe som grenser mot det sublimt i fotografiet. Det noe vakkert, det rolige i kombinasjon med det usikre. Gutten som nesten går i ett med omgivelsene og vannet. Kanskje hørte gutten akkurat en lyd. Blikket til gutten indikerer at det er noe han ser etter. Som indikerer at det er noen eller noe i nærheten. Kanskje har han hørt en lyd. Er det noen som følger etter ham som han forsøker å gjemme seg fra? Det er litt uhyggelig og usikkert hva som skal skje med denne gutten.

Ikon

Bilde 1 viser et fotografi som er avbildet i et fotografi. Ikonet refererer til et objekt i kraft av likhet, og dette viser en slags meta-representasjon av den eldre kvinnen vi ser i bakgrunnen. Barthes kaller "det som har vært" for noema (Barthes, 2001, s. 117). Fotografiet viser en beskriver hvordan kvinnen så ut da hun var ung. Ut fra hva William Ropp har fortalt vet vi at dette stemmer. Meta-fotografiet representerer den eldre kvinnen da hun var 20 år. Ikonisiteten kan sies å være en følgevirkning av indeksialiteten, fotografiet som bilde gir et sannferdig inntrykk av sitt motiv fordi bildet på en måte er et spor etter motivet, eller et avtrykk av det. Fotografiet indikerer tid som har gått (Kjørup, 2002, s. 75).

Indeks

Rynkene på den eldre kvinnens hender er fremhevet av lyset. De indikerer kvinnens alder, i kontrast til den plettfrie huden til den unge jenta i meta-fotografiet. Mellomrommet mellom den eldre kvinnen og meta-representasjonen av kvinnen, kan skildre avstand, tiden imellom og tiden som har gått som kan trekke linjer til Sontags *memento mori* begrep. I meta-fotografiet kan man skimte en indikasjon på at fotografiet har blitt brettet i hjørnene oppe på hver side. Ellers er fotografiet i god stand, selv om det er gammelt. Trolig har det vært rammet inn. Kanskje ble det tatt ut av rammen kun for anledningen.

Trolig er det gutten som skaper de små bevegelser i vannet i bilde 2. Det indikere både bevegelsen fra båten, og ringene rundt gutten selv viser at han trolig har beveget seg sakte fremover. Båten er tom. Det er noe strållignende, tørt gress på bunnen av båten. I fotografiet er det ingen spor etter årer. Dette kan indikere at gutten aldri har rodd båten, men kun bruker den til å gjemme seg bak.

Symbol

Vi kan se i bilde 1 at det står skrevet noe nede i høyre hjørne på meta-fotografiet. Bokstaver er tydelige symboler, og disse symbolene krever kunnskap om språk. Det er skrevet med pen løkkeskrift, og trolig på fransk, ettersom fotografiet er tatt i Frankrike. Uavhengig av hvilket språk som er brukt er det vanskelig å tyde hva som står skrevet.

Punktum

Blikket til jenta avbildet i meta-fotografiet i bilde 1 er fengende, og gjør i kombinasjon med andre virkemidler i fotografiet, at det er henne som er i fokus. Selv om dette ikke er annet enn en avbildning av henne, oppleves hun som virkelig. På en måte er hun også det, ettersom hun lever videre i den eldre kvinnen som er avbildet i bakgrunnen, og som holder meta-fotografiet i hendene sine. Jeg leser en melankolsk stemning inn i fotografiet. Kroppsspråket til den eldre kvinnen gir meg følelsen av svakhet og en form for skuffelse og tristhet. Hun vet at tiden har passert, og blir påminnet fortiden i stor grad gjennom det gamle fotografiet. Hun innser at tiden snart er forbi. Kanskje vet hun at hun ikke har lenge igjen. Sammenfallet mellom *dette har skjedd* og *dette vil skje* ligger i fotografiet. Fotografiet taler om døden i fremtiden (Barthes, 2001, s.117). Sammenfallet kan relateres både til Barthes' *punktum*, samt Sontags *Memento mori*, hvor dødelighet, forgjengelighet og sårbarhet impliseres.

I bilde 2 kan jeg føle frykten i kroppen. Hjertet som slår fortere. Gutten har en følelse av at noen skal komme og ta ham. Det er som å oppleve et mareritt. Alle musklene i kroppen til gutten spenner seg, og det eneste han fokuserer på er å være så stille som mulig. Han har kanskje siddet der musestille i timevis. Jeg tror faren er over om et øyeblikk. Øyeblikket kommer aldri, derfor blir spenningene kroniske. Også her ligger

spenningen mellom nåtid og fortid i overflaten av fotografiet. Hva har skjedd? Og hva kommer til å skje? Sammenfallet ligger der, og skaper en spenning.

Indre menneskelig narrativ

På bakgrunn av funn i undersøkelsen har jeg valgt å navngi særegenheter ved William Ropps samtidsfotografier i kombinasjon med tolkning av intervju, for *Indre menneskelig narrativ*. I William Ropps fotografier har jeg funnet at han har et fokus på de avbildedes underbevissthet, et fokus som preger Ropps fotopraksis. Selv er Ropp opptatt av å komme inn i det indre livet til både dem han fotograferer og betrakter. Som del av den fotografiske prosessen skal de han fotograferer lukke øynene, slappe av og fokusere på drømmene sine. Denne metoden gjør noe med opplevelsen man som betrakter får når man ser fotografiene til Ropp. Bildene hans innbyr til undring samt til å bruke egen erfaring og sansning i møte med verket. Ropp beskriver selv sitt uttrykk som *menneskefortellinger*. Bildene taler for seg selv uten behov for supplerende tekst.

Særegenheter ved *Indre menneskelig narrativ* ses videre i lys av begrepene sanselighet, det sublime og meta-fotografi. Dette er begreper som nærmere kan beskrives gjennom en poetisk og filosofisk tilnæringsmåte, hvor betrakterens erfaring og sansemessige opplevelse blir essensiell.

Sanselighet og det sublime

En vending innen estetikken har forskjøvet den estetiske refleksjonen bort fra den verknære sannhetssøken, og til et fokus på en estetisk erfaring. Med estetisk erfaring menes sanselighet (Larsen, 2006, s. 8- 9). Det estetiske aspektet er en viktig del av fagfeltet kunst og håndverk. Min forståelse av estetikk har jeg hentet fra Arnfinn Bø-Ryggs beskrivelse av Barthes' estetiske diskurs hvor han skriver: "Estetikk er ikke bare læren om det skjønne, eller kunsten, men angår sansene, den sansemessige erfaringen" (Bø-Rygg, 2007, s. 19). Denne beskrivelsen av estetikk, går over i det sublime, og gir en opplevelse av at sinnet ikke bare trekkes mot gjenstanden, men også alltid vekselvis støtes bort fra den. Ropp beskriver at han ved flere anledninger har opplevd at betraktere har tatt kontakt med ham på hans utstillinger og fortalt at de har opplevd et fotografi som ubehagelig, et fotografi som Ropp selv opplever som vakkert. Han

beskriver denne ambivalensen selv som at:

Det er dikotomien mellom følelser hos modellen, kunstnerens hensikter og betrakterens blikk- det er dette svært ambivalente som former, etter min mening, essensen og rikdommen i kunsten (Ropp, 2004).

William Ropp er opptatt av at mening og fortolkning av fotografiet kan oppleves på en måte for noen, og på en helt annen måte for andre. Dette handler om at den sanselige erfaringen er forankret i individets underbevissthet og at kunnskap spiller ulike roller knyttet til det å tolke et fotografi. Underbevisstheten spiller en viktig rolle i Ropps fotografier gjennom hans fokus på drømmer, og på bakgrunn av dette ber han sine modeller fokusere på sine drømmer når de blir fotografert. Det er noe uhandgripelig i drømmene som kommer til uttrykk, som en flyktig tanke, mener Ropp. På samme måte som de avbildede, reagerer også betrakterne med utgangspunkt i egne opplevelser, underbevissthet og konnotasjoner. Ropp beskriver fotografiet som dualistisk, og mener at ingen analyse kan hjelpe ham å oppfatte *punktum*.

I et forord skrevet av fotograf Frank Horvat knyttes Ropp og hans tilnærming til fotografiet direkte til Barthes' *punktum*. Ropps fotografier beskrives å svare til en del av Ropp som person, og de kan ses på som representanter for en ytre beskrivelse av hans livsanskuelse (Horvat, 2004, s. 13). Barthes ønsker å tydeliggjøre kraften i fotografiet gjennom å argumentere for sinnsstemningenes betydning for hvordan man opplever fotografiet, og stiller spørsmål ved om fotografiet kan eksistere i kraft av seg selv, utenom teknikk og bruksmessige fakta (Barthes, 2001, s. 12- 28). Denne kraften mener Horvat trer frem gjennom Ropps fotografier. I et forsøk på å ordlegge *punktum*, beskriver Horvat begrepet som noe mystisk, vagt og ambivalent. Ordene strekker ikke til, og Horvat mener at det nettopp er derfor fotografiet er uerstattelig (Horvat, 2004, s. 13).

I Ropps bilde 2 er det avbildet en gutt som beveger seg langs siden på en båt. Det vakre og uhyggelige kombineres og skaper en usikkerhet. Denne opplevelsen av verket kan betraktes som *sublim*. Begrepet sublim brukes her i tråd med den tyske filosofen Kants forståelse, der det sublime beskrives som det som umiddelbart behager gjennom sin

motstand mot sansenes interesser (Kant & Hammer, 1995, s. 143). I boken *Tanken sitter i øyet* beskrives Barthes' *punktum* og det sublime i kontekst til *Orfeus blikk* som bygger på myten om Orfeus reise. Referansen påpeker hvordan noe man ser kan forsvinne, og noe tilstedeværende blir borte på samme tid; "Et begrep for en erfaring om hvor overveldende det kan være å stå overfor en avgrunn slik Orfeus står på kanten av døde" (Egeberg & Skjerdingsstad, 2011, s. 88) Dette sammenfallet mellom nåtid og fremtid kan videre ses i lys av *memento mori* og som en påminnelse om at ethvert liv en gang vil være over. På samme måte kan man ofte skimte døden i bildene til Ropp, som i fotografiet av den eldre kvinnen. I kombinasjon med at det indre sinnslivet ligger tilsynelatende langt ut i overflaten av fotografiet, uttrykkes noe vakkert i kombinasjon med noe man frykter. I et forord skrevet til William Ropp fra fotograf John Wood beskrives Ropps fotografiske uttrykk med utgangspunkt i fotografiet av den eldre kvinnen på denne måten:

Hva kan beskrive mer dypt og inderlig om alder, om tid som passerer, og det å nærme seg intet enn Ropps fotografi av en eldre kvinne som holder frem et portrett av hennes ungdommelighet? Dette er vonde, ærlige blikk inn i vår største frykt, en frykt så intens at vi har invitert flere fryktinngytende guder til å redde oss fra det (Wood, 2009).

Med denne avsluttende skildringen av Ropps fotografi, nærmer tolkningen seg en både filosofisk og poetisk tilnærming som fotografiene innbyr til.

Meta-fotografi

William Ropps fotografi av den eldre damen som holder frem et fotografi av seg selv da hun var ung gjenspeiler et levd liv, og en tid som står stille. Bilde 1 har jeg valgt å benevne som meta-fotografi. Metabilder er bilder som referer til seg selv eller andre bilder, bilder som er brukt for å vise hva et bilde er (W. J. T. Mitchell, 1994, s.35).

Meta-fotografiet har fanget den eldre kvinnen slik hun så ut den gangen. Det har en referensiell rolle, hvor fotografiet gjengir en tidligere virkelighet. Det skriftlige budskapet kan se ut til å være en liten hilsen fra noen, eller kanskje har hun skrevet det selv da hun var ung. Hun kan ha gitt fotografiet til noen hun var glad i, og senere i livet

ha fått det tilbake. Barthes beskriver forståelsen av fotografiets “ det var en gang” i *Det lyse rommet* som at:

Det som skjer er at virkeligheten og fortiden knyttes sammen. Og siden denne sammenknytningen bare gjelder Fotografiet, bør vi ved reduksjon betrakte det som Fotografiets egentlige vesen, dets noema (/../) Fotografiets noema må derfor benevnes som “Dette- har- vært” (/.../) (Barthes, 2001, s.95).

Denne tilnærmingen til fotografiet som en sann erfaring, fremstår som det Barthes kaller en ”retrospektiv sannhet” (Amundsen, 2011, s. 82). På bakgrunn av både Barthes’ og Sontags felles forståelse av fotografiets tid som et sammenfall av datid og nåtid, mener de at et hvert fotografi er en melankolsk påminnelse om livets elendighet, i form av at det viser til dødelighet, sårbarhet og foranderlighet (2011, s. 81-82).

Selv ønsker ikke Ropp å lede betrakteren gjennom verken tekst eller muntlige forklaringer, men åpner opp for at betrakteren kan bruke sine egne referanser som verktøy for å tolke fotografiet.

Det andre av de to utvalgte fotografiene i undersøkelsen, med bilde av en gutt i vannet ved siden av en båt, er fra William Ropps siste utstilling *Dreamt memories from Africa*. Tittelen gir den som betrakter fotografiet en kontekst for å forankre mening i fotoserien. Han velger videre å ikke navngi hvert enkelt fotografi og begrunner valget slik:

Ingen tekst. Og det er en god grunn. Jeg vil gjerne gi en tittel til serien, som *Dreamt memories from Africa*. Og kanskje trengs det litt mer forklaring. At denne tittelen ikke er nok. Men jeg vil veldig gjerne, jeg respekterer mine betraktere, og jeg ønsker at de skal være fri for å ha deres eget syn på mitt arbeid. Et fotografi snakker for seg selv. Hvis du legger til en tittel, betyr det at du ser på betrakterne som virkelig dumme.

Fotografiene uttrykker nok i seg selv, og mening blir i stor grad til i møte med betrakteren. Det er på den flere *indre*, i form av fotografen, den avbildede og betrakteren som møtes, og legger grunnlag for en historie det er opp til hver enkelt å tolke.

Visualisering av *Indre menneskelig narrativ*

Hensikten med eget fotografi har vært å tydeliggjøre det sarte ved mennesket som et særtrekk ved *Indre menneskelig narrativ* og på den måten å invitere til refleksjon. Fotografiet er tatt i den matriarkalske urbefolkningen i Lam Dong provinsen, Vietnam.



Uten tittel

Det er vaskevannsfatet og omgivelsene i fotografiet som er i fokus. Den avbildede gutten ser rett inn i kameraet. Blikket hans er sløret som en effekt av at fokus ikke er i ansiktet hans. Han er bar på overkroppen, kanskje vasker han sin egen skjorte. I bakgrunnen kan man se små fugler som tripper. Det er *punktum* som får mitt hovedfokus i dette fotografiet. Det befinner seg i guttens ansikt. Det indre livet og tankene til gutten ligger nesten utenpå kroppen, samtidig som de ikke er tilgjengelige ettersom øynene, speilet inn til hans indre, ikke tydelig vises.

William Ropp har en filosofisk tilnærming til sine fotografier, hvor den sanselige erfaringen hos betrakteren og det underbevisste spiller en sentral rolle, en tilnærming jeg her velger å forfølge. Fotografiet presenteres i sort- hvitt også i tråd med Ropp.

Delundersøkelse 3

Informant 3: Sigurd Fandango

Begge fotografiene til Sigurd Fandango i undersøkelsen er fra serien *Afrikas tiår*. Den tiltenkte kontekstuelle forankringen til fotografiene var en reportasjejobb Fandango hadde for Aftenposten i 2010. Målet med reportasjen var å dokumentere den stadig voksende middelklassen i Afrika. Som i flere andre av hans fotografier, viser han et utsnitt av virkeligheten slik Fandango selv velger å presentere den.

På Fotografiets dag på Preus museum i Horten ble fotografiene til Fandango utstilt på rekke på et stort tregjerde. Man kan si at bildene ble tatt ut av sin opprinnelig tiltenkte kontekst. Museet valgte å sette opp informasjon til hvert av fotografiene, samt i en utstillingsguide som ble laget til utstillingen. Måten Fandango regisserer sine portretter ble belyst. "Fotografi er språk", skrev Preus museum i sin utstillingsguide med utgangspunkt i Fandangos bildeserie. Han ble videre beskrevet som en fotograf som bygger ned fordommer om "Oss og "De andre". Dette er en problematikk som gjerne knyttes til både journalisters og antropologers formidling av andre kulturer. Fandango legger ikke skjul på at det han formidler er et øyeblikk, og ikke "en sannhet" i seg selv.



Luanda, Angola, 2011

Denotasjon

Den direkte betydningen, denotasjonen i Fandangos bilde 1, er en kvinne og en jente og tittelen er *Luanda, Angola, 2010*. Det umiddelbare fokus blir den store røde handlevognen, og den store skriften som viser at det er et kjøpesenter i bakgrunnen. Settingen er på en parkeringsplass hvor flere mennesker med deres biler, er ute og handler. Dette er et fotografi man raskt kan tolke den ytre meningen til. Fandango beskriver sin umiddelbare tanke ved å ha tatt dette fotografiet slik:

”Nå blir sjefen glad”, tenkte jeg. Der har vi forsiden. For det er så, det er en helt enkel historie, ikke sant. Det er en dame som er ute og handler akkurat som en europeer, og det er historien vi forteller i artikkelen. Det er enkelt. Det er direkte. Nesten litt banalt. Nesten litt kitsch da. Det er liksom så enkelt at alle får litt sjokk.

I bildeteksten i utstillingsgudien på Preus Museum stod det om bilde 1:

Angolas øverste sjikt handler gjerne på Shoprite på Belas Center i utkanten av hovedstaden Luanda. Moren Jiolinda og datteren Manuela har kommet ut på den hete parkeringsplassen for å laste varene de har kjøpt over i bilen sin. Shoprite er Afrikas største dagligvarekjede. De har hovedkontor i Sør-Afrika.

Teksten beskriver at de avbildede er en mor med sin datter, det sies også at dette er et bilde fra Angola, i det sørlige Afrika og at det er i et ressurssterkt område av Angola. Når Fandango blir spurt om hvordan han vil karakterisere sitt hovedfokus når han tar bilder, legger han vekt på at det kommer veldig an på oppdragsgiveren hans. Men hvis han har frie tøyler sier han at:

Da vil jeg si at det er å formidle på en måte møte med et annet menneske i et fotografisk narrativ, altså, fortelle en historie så godt som mulig gjennom et bilde. Også kondensere ned en historie til to dimensjoner.

Selv mener Fandango at det oppstilte fotografiet er det nærmeste han kommer sannhet. Dette begrunner han med at det er et øyeblikk i deres liv. Det lover ikke mer enn det kan holde. Fandango forsøker ikke å beskrive mer enn det ene øyeblikket. Han ønsker at bildene skal eksistere utenfor den journalistiske vinklingen i seg. Oppstilt eller ikke, så

trenger ikke det å påvirke hvorvidt noe er mer sant eller usant enn noe annet. Det er historien som er sentral for Fandango:

Og jeg vil ikke få dårlig samvittighet av å se bildene mine på trykk. At der lurte jeg verden liksom. Det vil jeg ikke ha, men det er klart at tekst kan brukes til å få folk til å lese bilder på helt andre måter. Hvis det hadde stått under bildet mitt, "Nå er fattigdommen utryddet i Afrika", så skulle man da tro at alle i Afrika går rundt og handler med stor handlekurv, så ville jo det være å fortelle historien jeg har fortalt på feil måte. Og det ville jo være en løgn, men det er ikke min løgn nødvendigvis. Det kan være konteksten som lyver da. Men det at hun gikk og handlet der den dagen er jo sant. Det er jo ikke en universell sannhet, det er bare et øyeblikk der og da. Et utvalg.



Luanda, Angola, 2011

Fandangos bilde 2 viser en ung kvinne på et sykehus. Tittelen er den samme som på bilde 1, *Luanda, Angola, 2010*. Den gravide kvinnen blir undersøkt av en sykesøster som lytter med stetoskop på magen hennes. Bildeteksten fra utstillingsguiden på Preus Museum beskriver situasjonen i fotografiet slik; "Sykepleier Julia de Conceicao undersøker gravide Anna Isabel Arao på klinikken Centro Municipal se Saude Cacucaco utenfor hovedstaden Luanda i Angola".

Fandango legger videre vekt på paradokset rundt hvordan fotografiet skal gjenspeile en virkelighet, og på den måten at fotografiet ikke skal være "oppstilt", noe som da kan gjøre fotografiet "mindre ekte". Han beskriver det som at:

Jeg treffer jo veldig mange som har en sånn angst. For det første så har de en veldig humanistisk tilnærming til fotografi, og det er vel og bra. De har et veldig klart ønske om å forandre verden med bildene sine, uten at de nødvendigvis uttaler det. De har en veldig gjennomtenkt. Historiene baserer seg på hva de retter fokus på ting som er galt i verden eller, viktige historier i verden. Og med det så følger det på en måte med en slags sånn, tror jeg, et etisk ansvar i oppdragssituasjonen, at man skal stille opp bilder, og med det følger også lasset med fotografisk tradisjon fra klassiske reportasjefotografi, at man binder seg til den fotostilen ved å ta et standpunkt som fotograf, så tror man at det visuelle henger sammen da, og det tror jeg at er litt uheldig.

Fandango skiller seg fra den mer tradisjonelle fremstillingen av Afrika, det gjør han blant annet gjennom vinklingen han velger. Hvilket utsnitt av verden han velger å rette kameraet sitt mot, er ikke tilfeldig:

Det at hun gikk og handlet der den dagen er jo sant. Det er jo ikke en universell sannhet, det er bare et øyeblikk der og da. Et utvalg. Vi dro dit til det kjøpesenteret for å ta det bildet liksom, og vi kunne tatt tusen forskjellige andre bilder i Angola, av slummen i Angola for eksempel, i stedet så dro vi til luksUSDelen av Angola der de aller rikeste bor. Og det å fortelle den historien er også viktig, ikke sant. Å fortelle om at middelklassen i Afrika kan være med på å løfte hele Afrika ut av fattigdom. Så det er også en historie som fortjener å fortelles, men det er ikke hele historien om Afrika selvfølgelig.

Konnotasjon

Konnotasjoner man får til et bilde, kan variere ut fra blant annet kulturell bakgrunn. I bilde 1 slår det meg at dette er mennesker med mørk hudfarge i en atypisk presentasjon i mediene. Denne folkegruppen har tradisjonelt i Vesten blitt forbundet med nød, sult og økonomisk ustabilitet i reportasjer fra Afrika. Hudfargen på mor og datter kan gi en konnotasjon til at dette er mennesker som har opphav i en gruppe mennesker som etter kolonitiden har hatt lavere status enn hvite (Eriksen & Frøshaug, 2010, s. 170- 171). Det kunne ha vært et bilde av en mor som jobber for rike hvite mennesker, og som har tatt med datteren sin for å handle for dem. Måten de fremstilles på, samt tittel og kontekst, gjør at dette er en konnotasjon som svekkes. Bildet gir en mer tydelig konnotasjon til at dette er mennesker som har gjort det godt. De blir fremstilt på lik linje som hvite, vellykkede og rike mennesker. Kvinnen har hodet høyt, og ser stolt ut. Fotografiet gir en assosiasjon til at dette fotografiet like gjerne kunne ha blitt tatt i USA eller andre steder av verden. En stolt mor med sin litt usikre datter, som er ute en helt vanlig dag og handler inn mat fra et kjøpesenter.

Det er et tydelig budskap som når ut til betrakteren ved første øyekast. To mennesker som har et økonomisk stabilt og tilsynelatende godt liv i det sørlige Afrika. Til tross for at Susan Sontag i sin bok *Å betrakte andres lidelse* (Sontag, 2004a) fokuserer på det masseproduserte fotografiet som inneholder lidelse, finner jeg den aktuell å trekke inn her. Fandangos fotografiske vinkling kan representere noe av det Susan Sontag tydeliggjør gjennom denne boken. Hun mener at fotojournalister ønsker å vise hva som foregår ute i verden, som krig, nød og sult, slik at betrakterne skal forstå (Blom, 2004, s 217). Sontag påpeker videre at det å forstå andres lidelse ikke er nok, men at man i tillegg må få innsikt i elementer som historisk bakgrunn, makt og politisk innsikt. Fandango reagerer på andre journalisters fokus på andres lidelse i sine fotografier, og ønsker å formidle en annen side av historiene. Fotografiene i serien *Afrikas tiår* fremstår som en motvekt til den typiske fremstillingen av Afrika.

Den gravide kvinnen i bilde 2 heter Ana Isabel Arao. Ved å få personlig kjennskap til kvinnen gjennom hennes navn, fremstår hun som mer realistisk enn hvis hun bare hadde vært "en kvinne". Hun blir personliggjort, og får med det de egenskaper og følelser som følger med et menneske. Slik beskriver Fandango sin opplevelse av henne:

Jeg liker at hun er så uredd, at hun sitter der, og på en måte kommer frem fra det mørke triste legekantoret, men likevel viser at hun er klar for å føde dette barnet og gleder seg til å bli mamma. At det ikke sier noe om, at det er en veldig fin kontrast til den kanskje forventede situasjonen på et afrikansk legekantor. Hun er, utstråler forventning og tøffhet da. Så det liker jeg veldig godt.

Kvinnen som lytter på magen hennes blir også personifisert. Hennes navn er Julia de Conceicao. De fremstår begge som stolte kvinner. De ser begge ut som at de er stolte over sin tilværelse og kanskje ønsker de å bidra til å tydeliggjøre dette gjennom å vise seg frem ved å bli fotografert og eksponert for den vestlige verden.

Fandango ønsker at betrakterne av fotografiene hans skal undre seg over historiene som gjemmer seg bak menneskene han fremstiller. Fortellingene i Fandangos fotografier kan betraktes som like viktige som en journalists tekstlig vinkling. Med det menes at et fotografi kan gi informasjon og være en kilde til kunnskap på linje med det skriftlige budskapet. Inspirert av blant annet Sontag, er Fandango opptatt av valgene man som fotograf tar når man skal fortelle en historie, og reflekterer rundt begreper som subjektivitet og standpunkt. Han er tro mot egne synspunkter og ønsker ikke å undergrave eller skjule sin egen subjektive innfallsvinkel. "Portrettet er en subjektiv følelse", uttaler han. På oppdrag for ulike tidsskrifter, forsøker Fandango å ramme inn menneskers historier i et portrett, en tilnærming han beskriver på følgende måte:

Det handler om at man gjerne skulle fortalt historien om hver av disse menneskene, det kunne man ha fortalt i en hel bok. Eller med 5 bilder. Men jeg vet jo at det bare er plass til et bilde fra hvert sted. Og da syns jeg portrett er en effektiv sjanger for å formidle mest mulig informasjon.

Han har et ønske om å inkludere betrakteren, og la mening formidles og skapes i møte mellom verk og betrakter. Refleksjoner av denne typen, vil man kunne oppnå kunnskap om å møte på egne konnotasjoner.

I et intervju med Aftenposten uttaler Fandango at han mener det er viktig å se bilder i andre kontekster enn de er tenkt for. Det er først da man klarer å se fotografiet for det det er, sier han (Hellesøy, 2011). Dette sier han om sin utstilling på Preus museum:

Når de henger på en gallerivegg så vil jeg jo at folk skal tenke seg om og lure litt. Jeg vil ikke at det skal være åpenbart at bildene skal være fra Afrika da, jeg vil at folk skal komme til galleriet og tenke, "Å ja, er dette USA på 50, 60 eller 70 tallet", "Er det i Afrika i år eller i fjor, eller", for det er jo litt av poenget med avisartikkelen og, å vise at Afrika er ikke så annerledes enn Europa. Og det tror jeg ikke man trenger å få inn med teskje.

Sontag påpeker hvordan fotografiets mening og funksjon alltid er relativ til en konkret erfaringssammenheng (Sontag, 2004a, s. 139). Med andre ord kan fotografier som Fandangos forstås på ulike måter ut fra de assosiasjoner og konnotasjoner som frembringes i ulike kontekster. Meningsinnholdet kan trolig oppleves ulikt ut fra den konteksten de presenteres i.

Indeks

Gjennom sine historier leder Fandango betrakteren inn i fotografiet blant annet ved å plassere ut ulike spor eller indikatorer. Sporene gir indikasjon og tegn på kunnskap som gir oss mulighet for å trekke videre slutninger. Disse gir oss ledetråder for å kunne forstå den meningen Fandango har ønsket å tydeliggjøre. Han beskriver denne tydeliggjøringen slik:

Jeg er opptatt av å fortelle en historie, den trenger ikke å være løgnaktig, men det trenger heller ikke å være distansert, ikke sant. For jeg vil jo ikke tatt med "props" til Afrika, jeg ville ikke tatt med altså, "Ta på deg den jakke", eller, "Varene dine i handlekurven passer ikke". Det som er der er jo der, men om du er litt mer til høyre eller venstre, eller, om jeg ber personen holde opp en av sine eiendeler, som personen likevel har i huset eller i nærheten, så ser ikke jeg på det som noe etisk problematisk i det hele tatt. Det gjør jeg ikke.

De fremtredende elementene i fotografiene, for eksempel handlevognen i bilde 1 og stetoskopet i bilde 2 er fremstilt nærmest som en rekvisitt eller kulisser. Denne typen virkemidler kan relateres til det scenografiske, dramaturgiske og teatraliske. Rekvisittene representerer indeks, og er på den måten ledende spor for hvordan vi leser fotografiet. På den måten kan man tolke og forstå de indeksikalske tegn som iscenesettelse. Det teatraliske og iscenesatte kan man tydelig se i noen av Fandangos sine fotografier. Fandango fremhever gjerne allerede eksisterende elementer i fotografiet hvis det er meningsfullt for historien.

Varene i handlevognen i bilde 1 kan man lese som et indeksikalsk tegn på at kvinnen og jenta i fotografiet har vært inne og handlet på kjøpesenteret. De går lettkledd, noe som indikerer at det er varmt ute. Kvinnen i bildet har leppestift, øredobber og et hårbånd som matcher kjolen. Den lille jenta er pent stelt på håret og har en ren og fin sommerkjole med øyestikkere på. Dette velstelte ytre indikerer at dette kan være en mor og en datter som handler til seg selv. Varene er trolig handlet på "Shoprite", ettersom vi ser skiltet i bakgrunnen. Teksten har bekreftet at de befinner seg på en parkeringsplass. Det står parkert flere store og fine biler der. Dette indikerer at de også trolig har sin egen bil. Noe vi også har fått bekreftet gjennom teksten fra Preus museum. Det er flere røde handlevognene på plassen. Dermed er det trolig flere mennesker i nærheten som har vært inne og handlet. Mulighetene for at de har en fin bil er stor, ettersom at de ande bilene på plassen ser store og dyre ut. Nå er de på vei til den for å legge fra seg varene sine. Det er helt rent på parkeringsplassen, ingen søppel. Dette gir inntrykk av at disse menneskene befinner seg i et fint område, og det gis et inntrykk av friskere luft enn det vanligvis er i en slik setting. Det er en liten grønn boks, utkikkspost eller noe lignende, midt på parkeringsplassen. Det er ikke tydelige spor av mennesker som befinner seg i denne boksen. Jeg tolker denne som enten egnet for en parkeringsvakt som tar betalt, eller en som passer på at alt er under ordnede forhold på plassen.

Mye av det indeksikalske budskapet i fotografiet viser historien om økonomisk vekst i Afrika. Fotografiets budskap illustrerer bildeteksten direkte, i tillegg til annen informasjon man kan lese ut fra egne følelser og kunnskap. Om fotografiet sier Fandango følgende:

Jeg er jo ikke opptatt av å forvrengte virkeligheten. Men jeg er heller ikke opptatt av å være så forsiktig at jeg ikke klarer å fortelle det jeg vil da. For det er jo en historie, det er jo et mål med bildene mine. Og det er jo en hensikt med at jeg tar dem. Og da tenker jeg nesten at hvis journalisten skal få lov til å stille spørsmål til intervjuobjektene, så må jo jeg få lov til å stille opp bildene mine tenker jeg da. At det er jo på en måte den samme måten å lage journalistikk på, å rett og slett fortelle en historie.

Her vender Fandango igjen tilbake til motstanden han tidligere har møtt på i forbindelse med tradisjoner knyttet til det oppstilte fotografiet. Gjennom dette utsagnet belyser han

den tekstlige journalistikken, det litterære, i forhold til den visuelle journalistikken, det billedlige, og stiller spørsmål ved hvorfor det er færre grenser knyttet til det journalistiske aspektet når det kommer til det å vinkle historiene slik man ønsker å fremstille dem.

Symbol

I bilde 1 reflekteres fargen fra handlevognen i de store røde bokstavene i bakgrunnen. Den røde fargen som preger bokstavene og handlevognen dominerer, og de to elementene skaper et fokus på forbruk. Bokstavene er innlærte symboler, og gir oss informasjon om at det er et kjøpesenter som befinner seg bak de hvite veggene. I bilde 2 kan man i skapet til venstre se at det ligger en boks med noe fra "Unicef". Bokstavene står for United Nations Children`s Fund (Unicef, 2012), som jobber for barns rettigheter. Blant annet barnedødelighet og kvinners helse under svangerskap kan være aktuelle årsaker til at dette sykehuset får hjelp fra denne organisasjonen.

Studium

Det kulturelle, politiske og historiske aspektet har allerede til en viss grad blitt reflektert gjennom de overstående punktene. Knyttet til egen kultur, kan man oppleve begge fotografiene til Fandango som oppløftende, i den forstand at menneskene som presenteres ser ut til å leve i et velfungerende samfunn, med forhold som ligger til rette for at menneskene som lever der skal ha det bra. Dette er som tidligere nevnt, fotografier som viser Angolas "forside". Det kan oppfattes som et til dels forgyldt bilde av et kontinent hvor det er mange mennesker som lider. Fandango belyser en side av saken, og uttaler at:

Det har jeg ikke noe problem med, jeg tror aldri jeg vil oppnå, fotografer vil oppnå, å være en flue på veggen med mindre man setter opp et overvåkningskamera. Så jeg har ingen problemer med at mitt blikk eller min innstilling påvirker situasjonen, det må jeg bare leve med. Jeg må kunne fortelle en historie med mine øyne. Jeg tror ikke på at det finnes noen universelle øyne.

Kanskje er det den siden som har kommet dårligst frem i mediene i den vestlige verden. Ut fra disse fotografiene kan man få kunnskap om hvor viktig det er med et nyansert

bilde av virkeligheten, og hvor lett det er å få et urealistisk inntrykk. De som skaper dette inntrykket, journalister og fotografer i denne sammenhengen, kan sies å ha mye makt. Uansett hva fotografiet viser, er bildet tatt av Fandango, gjennom hans blikk:

Det handler det å gå inn i situasjonen å jobbe frem og få frem det jeg vil da, få frem den fortellingen jeg vil. Og det er på en måte mitt blikk da, er å gjøre en fortelling enkel og fristende og visuelt interessant.

Fandango er opptatt av å få betrakteren til å tenke over hva vi konsumerer og velger å rette blikket mot hva vi velger å se. Vi får utdelt informasjon i bildet og gjennom tekst som forteller oss om forhold i ulike deler av Afrika gjennom Fandango sine fotografier.

Punktum

Punktum tolkes ofte på et personlig plan, ut fra et subjektivt grunnlag. Det som umiddelbart slår meg i bilde 1, er hvor stolt Jiolinda, moren, ser ut. Hun står med løftet hode, smiler mens hun holder fast i handlekurven. Jeg får en umiddelbar interesse for kvinnen og hennes liv. Jeg gjør meg refleksjoner rundt hennes bakgrunn, hvordan hennes liv har vært, og hvordan datteren, Manuela, sitt liv vil komme til å bli. Dette er refleksjoner uten svar, men like fullt tanker og spørsmål som fotografiet har skapt for meg som betrakter. Jiolindas stolte blikk preger fotografiet. En styrke, og moderlig glede over å kunne passe på sitt eget barn. Et tydelig *punktum* finner jeg dog ikke i dette fotografiet.

Ved å betrakte Fandangos bilde 2 av en gravid kvinne, kommer *memento mori* og sammenfallet av nåtid og fremtid inn som en tydelig referanse. Den gravide kvinnen vil trolig ha født sitt barn i det øyeblikket jeg ser dette fotografiet. Magen er ikke lenger til stede og det har kommet et nytt menneske til verden.

Oppstilt narrativ

På bakgrunn av funn i undersøkelsen har jeg valgt å navngi særegenheter ved Sigurd Fandangos samtidsfotografier i kombinasjon med tolkning av intervju for *Oppstilt narrativ*. Fotografiene preges av en journalistisk faglig tilnærming hvor oppdrag i stor grad styrer rammebetingelsene. I intervjuet med Fandango kommer det frem at måten han velger å fremstille mennesker på i kombinasjon med konteksten han velger for bildene er viktig. Det er historiene om menneskers liv som er viktige og som tydeliggjøres i *Oppstilt narrativ*. Det er også sentralt å skape en historie med et personlig preg slik at ikke alle historier blir like.

Konteksten i fotografiene tydeliggjøres på ulike måter. I stor grad er det indekser som er plassert og fremhevet i fotografiet som forteller noe om historien til menneskene i fotografiene. Samtidig viser funn i undersøkelsen at premisene for å frembringe konnotasjoner og måten man leser det indeksikalske budskapet på hadde endret seg hvis det tekstlige budskapet var borte. Uten kunnskap om at fotografiene var fra Angola i det sørlige Afrika, kunne de blitt oppfattet som dagligdagse skildringer fra for eksempel forsteder i USA.

Særegenheter ved *Oppstilt narrativ* ses videre i lys av fotojournalistikk og orientalisme som er mer generelle innfallsvinkler til narrativet. Dette er begreper som nærmere kan beskrives gjennom en medie-, samfunnsvitenskapelig og historisk tilnæringsmåte.

Fotojournalistikk og orientalisme

Samtidig som at hvert fotografi har en relasjon til de andre fotografiene i serien *Afrikas tiår*, står også hvert fotografi selvstendig som en egen historie. De utvalgte individuelle fotografiene i undersøkelsen er begge en del av serien; de har hver sin tilhørende tekst, og var opprinnelig laget for en avisartikkel. En fotoserie består av flere bilder som danner en tematisk helhet samtidig som at meningsinnholdet kommer tydelig frem i hvert enkelt fotografi og derfor kan stå alene (Marín & Roldán, 2010, s. 10- 11).

Fandango argumenterer mot en fastlåst fototradisjon ved å trekke frem diskusjonen rundt hvorvidt et fotografi er mer eller mindre "ekte", hvis det er oppstilt eller ikke.

Ektheten problematiseres i forhold til om man da skildrer en virkelighet som i større eller mindre grad er konstruert. Han sier selv at:

Jeg vet at det er veldig mange som er opptatt av om jeg stiller opp bildene mine eller ikke. Ser man for eksempel til bildet Espen Rasmussen vant "årets bilde" med i forfjor og da han i etterkant holdt foredrag på Dok festivalen, stoppet publikum opp og spurte, "det bildet må jo være oppstilt, er det oppstilt?" Jeg mener at hvis man ikke kan komme forbi den diskusjonen der, syns jeg det er litt rart. Spesielt rart er det at unge mennesker som er på vei inn i sin fotokarriere har et så lukket syn på hva som er riktig og feil i foto.

Dette utsagnet indikerer sterke tradisjoner innen fagfeltet fotografi i forhold til hva som er riktig og galt. Som en representant for å stille opp sine fotografier går Fandango i en annen retning i forhold til denne tradisjonen. Han formidler gjennom sine fotografier fra det sørlige Afrika en retorikk som kan sammenlignes det med å skrive et essay, og legger ikke skjul på at det er hans blikk som preger budskapet i fotografiene. Gjennom hans tenkende blikk spiller det konnotative og assosiative en sentral rolle også for hvordan man som betrakter opplever og tolker fotografiene.

Journalistiske vinklinger gjør man i form av valg, som blant annet valg av motiv. Pressfotografiet kan uttrykke høy naturalistisk modalitet, i betydning av at det av mange oppleves som et troverdig medium som gjengir verden på en beskrivende, denotativ måte. Det benyttes til å styrke seerens og leserens inntrykk av at avisen presenterer uregisserte, autentiske og troverdige fremstillinger av verden. På den måten har pressfotografiet fått en viktig retorisk funksjon (Hitching et al., 2011, s. 104). Fandangos bildeserie laget for Aftenposten har fått tittelen *Afrikas tiår*. Fandango introduserer oss for en holdning knyttet til bilder som bryter med den indeksikaliteten som vanligvis står sentralt for vår forventning til fotografi fra Afrika. Hans retoriske grep gjør at man kan oppleve fotografiet som en direkte referanse med konnotasjoner til vestlig kultur, og utfordrer mot egne fordommer.

Fandango benytter virkemidler som gir mange av oss konnotasjoner til egen hverdag og eget liv. Denne journalistiske vinklingen kan få oss til å tenke over egne fordommer ved å bli konfrontert med bilder presentert på en måte hvor vi likestilles med mørkhudede mennesker i det sørlige Afrika. Fotografiene bidrar til å bryte ned skillene som skapes i

media hvor Afrika ofte presenteres i et mer negativt lys med fokus på manglende resurser og vanskelige livsvilkår.

Begrepet *orientalisme* har opphav hos historikeren og litteraturforskeren Edward Said. Han kritiserte det de fleste europeere har skrevet om Asia, for å henfalle til det han omtaler som *orientalisme*. Han har problematisert hvordan man i Vesten har opprettholdt et bilde og konnotasjoner knyttet til *Orienten* som mystisk og forlokkende. Måten *Orienten* har blitt beskrevet på er i stor grad en "utenfra" beskrivelse fra Vesten som ville ha blitt beskrevet på en ganske annen måte av orientalerne selv (Eriksen & Frøshaug, 2010, s. 251). På samme måte har Norge blitt presentert for fotografier av Afrika. Det visuelle skillet mellom "oss" og "de andre" i Fandangos fotografier utviser i stor grad forskjellene. Et eksempel på en alternativ vinkling av Afrika er Fandangos bilde 2 hvor en kvinne er avbildet på et legekantor i Angola. Fandango beskriver fotografiet som:

En veldig fin kontrast til den kanskje forventede situasjonen på et afrikansk legekantor.

Presentasjonen kan sies å vinkles i likeverdig retning. Likevel kan man tolke vinklingen som en virkelighetsbeskuelse og en samfunnsreflektert gjengivelse. Fandango oppsummerer valgene man tar i et fotografi til å handle om å få frem en historie. Det er opp til betrakter å tolke og forstå fotografiet. Avslutningsvis påpeker Fandango at:

Alle kan ikke dra til Afrika og fortelle den samme historien, vi trenger et bredere spekter av historier (/.../) Det er ingen historier som er den hele og fulle sanne historien, du må fortelle din egen historie, og det tror jeg er noe man må lære. Det er viktig å lære. Det er din historie, så du kan gjøre hva du vil med den, og ikke være redd for å være personlig. En historie kan være en historie om deg selv også, det er viktig syntes jeg.

Visualisering av *Oppstilt narrativ*

Som en visualisering av *Oppstilt narrativ* har jeg valgt et fotografi fra Hoi An i Vietnam av en eldre kvinne og et bilde av hennes livshistorie. Hensikten med fotografiet jeg har valgt er å ta tydeliggjør narrativet gjennom en personlig historie og vinkling. Jeg hadde ingen fotojournalistisk agenda i Vietnam og av den grunn ble det tekstlige budskapet viktig for å tydeliggjøre innholdet i fotografiet.



Kvinne med lykter

Jeg møtte en kvinne langs elvebredden i Hoi An, en by sør i Vietnam. Hun solgte lykter med små lys som kunne flyte og sendes nedover elven. Jeg kjøpte to av henne. Neste kveld så jeg henne igjen. Hun kom roende inn til sentrum i sin lille trebåt. Jeg gikk for å snakke med henne. Da jeg sto der kom en yngre kvinne bort. Hun fortalte at den gamle damen var over 90 år gammel og at hun hadde mistet alt da mannen hennes døde under Vietnamkrigen. Hun hadde ingen barn som kunne forsørge henne, og båten var hennes hjem. Hver eneste dag siden mannen døde kom hun for å selge lykter til forbipasserende. Denne dagen fikk jeg komme ombord i båten og hjemmet hennes for å sende avgårde lyktene. Jeg fikk fotografere henne og ba henne om å holde frem lyktene og se inn i kameraet.

Beskrivelsen viser til en personlig opplevelse av den avbildede kvinnen. Teksten kunne ha vært del av en avisartikkel for å kontekstualisere fotografiet. Kvinnen har på seg tradisjonelle vietnamesiske klær som for eksempel den grønne silkebuksen. I bakgrunnen kan man se vietnamesiske lykter, som gir gjenskinn i elven. Både klesdrakten og lyktene er spor og konnotasjoner på at hun befinner seg i et asiatiske land. Både klærne og hendene til kvinnen er rene, til tross for kårerne hun lever under. Hun selger lyktene sine for å overleve. Ved siden av henne er ting som indikerer at hun har en vanskelig økonomisk situasjon. Det blå bærenettet bærer preg av en tydelig slitasje. Kvinnen har tvunnet et tau rundt den så den ikke skal gå fra hverandre. Hun holder to av sine sirlig utklippede lykter i hendene. For meg sitter *punktum* i øynene hennes. Øynene skildrer den kvinnen jeg møtte; sterk, standhaftig, trist og vakker. Hun opplevde Vietnamkrigen og mistet mannen sin. Jeg ønsket å lære henne å kjenne, og få vite hva som drev henne til å sitte langs denne elven i Hoi An hver eneste kveld. Kvinnen jeg møtte hadde noe ved seg, og det viste seg at hun hadde en gripende historie, en historie jeg ønsket å formidle videre.

Fotografiet skildrer en historie om en eldre kvinne. Fandango bruker bakgrunnen aktivt for å fortelle noe om hvor personen står og hvor de er. Det er et aspekt ved visualiseringen av narrativet som kunne ha vært tydeligere. Ettersom jeg ikke hadde en fotojournalistisk agenda i Vietnam er dette kompensert for gjennom tekst. Virkemidler som å tydeliggjøre kvinnens båt som et viktig element i bakgrunnen, samt å plassere

objekter på båten som tydeliggjorde at hun bodde der, kunne presentert historien i fotografiet på en mer direkte måte.

Når man passerer mennesker som sitter og selger ting langs gatene i Vietnam ser man gjerne ikke menneskene som individer med egne liv. Jeg ønsker med dette fotografiet å formidle et av disse menneskenes historie på min måte. I motsetning til Fandango var ikke min historie planlagt på forhånd.

Inndeling i narrativer

Tabell:

Gjennom å sortere informasjon om fotografene ved bruk av tabeller, finner jeg hvilke begreper som kan beskrive informantenes oppfatning av egen fotopraksis. Tabell 1 systematiseres fotografenes egne refleksjoner rundt prosess og formidling av sin fotopraksis. Intervjuene ble utgangspunkt for å forsøke å finne ut hva fotografene la vekt på når de tok fotografiene.

	Sigurd Fandango	William Ropp	Mai Loc
Formalestetiske virkemidler.	<p>Sentralperspektiv, linjeføring.</p> <p>Orden/ Ro.</p> <p>Gjerne i kombinasjon med tekst.</p> <p>Planlegger høydeformat eller breddeformat i forhold til hvilken plass bildet skal ha i en reportasje.</p>	<p>Lys.</p> <p>Han mener at bilder som har enkle komposisjoner og gjerne er "lette å lese".</p> <p>Lite tekst.</p>	<p>Tar stort sett sort-hvitt fotografi. Han er opptatt av det naturlige lyset.</p> <p>Gjerne noe tekst.</p>
Følelses- og personbasert.	<p>Han liker selv fotografiet av kvinnen på sykehuset, han syntes hun ser sterk ut.</p>	<p>Bilde med gutten og båten, øyet mot høyre. Det kan være noe bittelite, en følelse av noe udefinert.</p>	<p>Han blir kjent med de han tar bilde av, for eksempel kommer han tilbake med bilder han har tatt og gir til urbefolkninger.</p>
Underliggende ytringer.	<p>Standpunkt, sannhet, etikk.</p>	<p>Viktig å ha en visjon, følelse og mening, drømmer og det indre.</p>	<p>Samfunn i endring, kultur, identitet.</p>

Hvor viktig er det å få frem egen mening med fotografiet?	Planlegger til minste detalj, og ser layoutet i hodet når han tar bilder til reportasjer.	Han mener at det er ok å sette en tittel på en utstilling, men at det frarøver folks evne og mulighet til å skape egne historier ved å sette tittel eller annen tekst.	Ønsker å sette tekst. Men syntes det kan være vanskelig. Han mener det noen ganger kan være fint med ekstra tekst/ fortelle om bildene.
Viktigheten av utstyr og teknologi.	Ganske viktig.	Generelt: Ikke så viktig. Photoshop er viktig.	Ikke så viktig.
Valg av motiv. Tema.	Portretter. Aktuelt.	Portrettbilder av barn. Grupper som for eksempel sigøynere. Nyeste utstilling: Afrika.	Portretter, landskap, urbefolkninger.
Kontekstualisering/ Sjanger.	Portrettfotograf, (dokumentarfotograf). Publiserer i: Magasiner, tidsskrifter, Utstilling i Horten (utendørs).	Menneskefotograf. Stiller ut i gallerier i diverse land, utgir fotobøker.	Kunstoffotograf. Eget galleri i Vietnam. Utstillinger i Norge, Finland og Vietnam.
Inspirasjonskilder	Reneke Dijkstra, Agnete Brun.	Arno Minkinnen, Joel-Peter Witkin, Sally Mann.	Morten Krogvold.

Ut fra tabellen ser jeg at ingen av informantene finner formalestetiske virkemidler som for eksempel form, farge og komposisjon, som det mest vesentlige i forhold historiene bak fotografiene. Mange av de visuelle uttrykkene er resultater av relasjoner og tanker knyttet til noe som skjer nær dem, eller i andre deler av verden. Formalestetiske virkemidler benyttes i noen grad for å tydeliggjøre historiene fotografene ønsker å

formidle. De er alle opptatt av forståelse av fotografiet relatert til en følelse, noe som ikke er så lett å sette ord på. Beskrivelsen av noe som kan relateres til en følelse, noe det er vanskelig å begrepsfeste, peker i retning av Barthes' *punktum* og Sontags *memento mori*. Barthes' beskriver *punktum* som en detalj som treffer ham. Detaljen beskrives videre som en subjektiv erfaring (Barthes, 2001, s. 55), mens *memento mori* direkte relateres til sammenfallet mellom nåtid og fortid som finnes i fotografiet og som videre handler om flyktighet, det forgjengelige, livet og døden (Sontag, 2004a, s. 27). Denne detaljen finner jeg tydeligst i William Ropps estetiske uttrykk og i relasjon til sansning, det sublime og meta-fotografiet. *Memento mori* er tydelig i Locs fotografier i relasjon til tradisjoner som forsvinner med tidligere generasjoner.

Ut fra informasjonen om de tre fotografenes intensjoner i kombinasjon med fotografiene dannes et felles begrep som kan knytte uttrykkene til fotografiene sammen. Begrepet jeg finner dekkende er *narrativ*. Dette baseres på fotografenes utgangspunkt for deres visuelle uttrykk. Disse har jeg valgt å benevne; *Oppstilt-, Tradisjons og Indre menneskelig narrativ*.

Et eksempel knyttet til hvorfor jeg velger å ta et narrativt grep er vinklingene Fandango knytter til hvordan han skildrer Afrika. Han viser reflektert hva han ønsker å formidle. På den måten vekker han en type innsikt som kan oppfattes som et ønske om at betrakterne i større grad skal tenke selv. Dette gjør at han nærmer seg den typen kunnskap Sontag mente er den eneste man kan oppnå gjennom et fotografi. Hun uttrykte at først når man skjønner hvordan noe fungerer over tid at det kan forklares i henhold til et tidsforløp, som for eksempel gjennom et narrativ (Blom, 2004, s. 270).

Samtidsfotografiets didaktiske potensialer

I denne delen av oppgaven sammenfattes undersøkelsen ved at det kunstdidaktiske potensialet knyttet til de tre samtidsfotografenes fotografier og ytringer løftes frem.

Det er på grunnlag av *Tradisjons, Indre menneskelig- og Oppstilt narrativ* at de kunstdidaktiske potensialene har blitt synliggjort. Gjennom *Tradisjons narrativ* vises det til hvordan man kan lære om blant annet kultur, ritualer, urbefolkninger, historie og identitet gjennom samtidsfotografiet, og hvordan denne typen kunnskap kan utdypes

med en etnografisk innfallsvinkel. Bruk av visuell etnografi som metode er også tydeliggjort som en del av dette narrative. I lys av *Indre menneskelig narrativ* er sansning, det sublime og meta-fotografi tilnærminger. Narrative åpner for en filosofisk og psykologisk tilnærming som kunstdidaktisk potensiale. I *Oppstilt narrativ* er det gjennomtenkte og planlagte i fotografiet viktig. Det tekstlige budskapet spiller også en vesentlig rolle. Fotojournalistikk og orientalisme eksempler på generelle innfallsvinkler til narrative og kan beskrives gjennom en medie-, samfunnsvitenskapelig og historisk tilnæringsmåte. Alle disse innfallsvinklene er i denne sammenheng kunstdidaktiske potensialer.

I masteroppgaven er også egne fotografier benyttet for å visualisere de tre narrative som mitt praktisk-estetisk arbeid. Etnografisk materiale ble hentet inn og dokumentert på en reise i Vietnam før målet med fotografiene var tydelig definert. Ved å kontekstualisere fotografiene i etterkant av reisen, og på den måten skape mening, ble bevisstheten rundt blant annet valg av motiv, kontekst og tittel tydeliggjort. I arbeidet med egne fotografier fremkom det at disse fungerte i dialog med narrative som var utviklet, noe som viser arbeidsformens kunstdidaktiske potensiale.

De tre narrative legger grunnlag for det jeg velger å kalle en supplerende diskurs og den bygger opp om samtidsfotografiets interdisiplinære, kontekstuelle og relasjonelle potensiale. Det er den supplerende diskursen som danner grunnlag for drøftingen, der disse potensialene kan relateres til fagfeltets etablerte doxa.

6 Drøfting

Som beskrevet danner undersøkelsen jeg har foretatt grunnlag for konstruksjonen av en supplerende diskurs i forhold til doxa. I drøftingen vil det gjøres noe mer rede for hvilke kunstdidaktiske potensialer den supplerende diskursen representerer.

Narrativer og diskurser i fotografiet

Narrativ er en betegnelse og et perspektiv som danner utgangspunkt for å kunne formidle, samtale om og skape visuelle uttrykk. Undersøkelsen viser at de tre informantene finner historiene de ønsker å formidle som viktige utgangspunkt for sine visuelle uttrykk. Den narrative tilnærmingen til bildepedagogikken i kunst og håndverksfaget er en måte å relatere seg til bilder på hvor diskurser og visuell kultur blir sentrale perspektiver. Gjennom en semiotisk tilnærming kan man i undervisning bruke semiotiske begrep som utgangspunkt for at elevene skal kunne forstå en helhet og kontekstualisere innholdet i et fotografi. På den måten skapes mening.

Doxa er forstått som en rådende diskurs innen fagfeltet som i stor grad knyttes til materialbruk, formalestetiske virkemidler og teknikk. Med et slikt fokus i undervisningen mister man i betydelig grad den narrative og diskursive innfallsvinkelen til samtidsfotografiet. Ved å nærme seg fotografiet med et utgangspunkt i generalisert kunnskap, blir teknikk og formalestetiske prinsipper vektlagt. Som presentert i kapittel 2 kan doxas tilnærmingen til fagfeltet se ut til å være forankret i utdanningsfeltet, fra grunnskolen til høgskolenivå. Problematikken med denne typen institusjonalisert praksis er når det i nøkkelttekster som læreplanen for kunst og håndverksfaget oppstår et fokus som gjennomsyrrer faget. På den måten kan man betrakte doxa som en institusjonalisert diskurs. Det vil si at deres syn gjennom utsagn og praksis er formalisert (Neumann, 2001, s. 177).

Doxa står ikke utfordret i diskursen. Kunstdidaktikk slik Aure beskriver som relasjonell og pluralistisk kan ses i kontrast til doxas material- og teknikkbaserte utgangspunkt for læring. I motsetning til doxa som kan relateres til empirisk epistemologi som vil si et paradigme basert på at det er mulig å komme frem til objektiv, generalisert kunnskap,

beskriver Aure den relasjonelle tilnærmingen til faget som en mer åpen didaktikk. Hun mener at:

Visuelle typologier og formidlingsideologi relatert til relasjonens paradigme fordrer større kunstdidaktiske "frihetsgrader", noe som impliserer en mindre regelstyrt og autoritær kunstdidaktikk. Dette peker på maktperspektivet som ligger implisert i praktiseringen av visuelle diskursive strategier basert på ulike synsregimer (Aure, 2011, s. 228).

Funn i William Ropps tilnærming til fotografiet og som en del av *Indre menneskelig narrativ* viser at betrakter spiller en sentral rolle gjennom sansning og erfaring for å tolke frem mening i bildene. Ropp åpner opp for at betrakteren skal kunne bruke egne referanser som utgangspunkt for å tolke fotografiet. Ropp påpeker at det er absolutt umulig for ham å definere et godt bilde. Han begrunner det med at: "Fordi det er så mange bittesmå ulike detaljer som skal til for å lage et godt fotografi". Med denne tilnærmingen viser han at man ikke bare kan beskrive innholdet i et bilde, men at det må tolkes og kontekstualiseres. De assosiasjoner og konnotasjoner man får er individuelle både på et kulturelt og subjektivt plan. Ropp beskriver at: "Man kan spørre ti mennesker om hva de syntes om bildene, og de har ti ulike meninger".

Ved å inspirere elever til å skape en historie eller et budskap de selv ønsker å formidle, vil kunnskap om hvordan de kan forsterke innholdet i historien gjennom lysbruk eller andre virkemidler kunne bli nødvendig. Fandango beskriver hvordan han benyttet seg av eksterne lyskilder da han tok fotografiene som ble belyst i undersøkelsen slik:

Jeg det syntes at jeg får tydeligere frem hvordan det faktisk føles å være i Afrika når jeg bruker blitz, enn det å bare bruke dagslys. Lyset der er gjerne veldig sterkt eller hardt, og for å dempe det ville alternativet vært å vente med å ta bilde til sola går ned. Det er ikke noen mer sannferdig beskrivelse av Afrika det, å vente på at lyset er perfekt.

På den måten fungerer den tekniske tilnærmingen som blir et virkemiddel for å kunne formidle det Fandango ønsker gjennom fotografiet. Teknikk kan være et nyttig redskap for å få frem innhold og mening i fotografiet. Problematikken starter når teknikken blir det viktigste i faget og fører til at man går glipp av historiene og meningen i fotografiet.

Anna Austestad har tatt for seg det fagdidaktiske feltet innen praktisk-estetiske pedagogiske fag, og problematiserer praksis på Høgskolen i Oslo og Akershus. Hun påpeker hvordan forståelsen av egenarten i faget kan se ut til å komme til uttrykk ved at det er teknikk og materialitet som står i fokus i større grad enn det kunstneriske uttrykket (Austestad, 2010). På denne måten representerer Austestad en alternativ diskurs, som kan bidra til å fylle det jeg har kalt den supplerende diskursen. Hun stiller spørsmål ved fagets grunnholdning:

Blir man visuell kompetent ved å studere og lage gjenstander i kontekst ved hjelp av form, farge, materialer, teknikker og redskaper alene? Kan man delta i demokratiske deliberasjoner om det visuelle miljøet vårt uten å ha forståelse for det komplekse samspillet mellom sansning, kulturelle og strukturelle forestillinger, personlige erfaringer, meningsdanning, affekter og minner? Denne kompleksiteten blir tatt alvorlig idet kunsten utvider feltet sitt. Hvorfor blir ikke tankematerialet bak kunstens utvidede felt inkludert i fagets grunnholdning? Er det en blind flekk i dette bildet? (Austestad, 2010)

Som et eksempel på en læringsprosess hvor kompleksiteten ble viktig velger jeg å vise til eget skapende arbeid. Gjennom egne fotografier ble de tre særegne narrative; *Tradisjons-*, *Oppstilt* og *Indre menneskelig*, visualisert. Narrative ble konstruert og fylt med mening som et resultat av undersøkelsen. Visualiseringen bidrar til å tydeliggjøre det komplekse samspillet mellom sansning, kulturelle og strukturelle forestillinger som er deler av det Austestad etterlyser. Som en type didaktisk innfallsvinkel i faget kontekstualiseres egne fotografier og kan ses i lys av Sigmund Ongstads beskrivelse av hvordan didaktikk kan bli en integrert del av faget:

I det øyeblikk didaktikk ikke bare blir noe isolert som ligger utenfor faget eller fagkunnskapen, men noe dynamisk som virker inn på fagets hva, så siver det didaktiske inn i "faget" og tenderer mot å restaurere eller omdefinere det (Ongstad, 2004, s. 34).

Elevene vil med en narrativ innfallsvinkel hvor historiene får fokus kunne reflektere over valg de tar i en skapende prosess, samt utvikle et begrepsapparat for å kunne samtale om samtidsfotografi.

Formidling av samtiden gjennom fotografiet

I samtidskunsten er tanken bak og resepsjonen av verket ofte viktigere enn teknikk og håndverksmessige ferdigheter. Fotografiet er ett av flere medier som foretrekkes brukt i samtidskunsten. Andre typiske benyttede medier er installasjon, videokunst og mediekunst (ARKEN, 2012). Gjennom denne typen kunst stiller man spørsmål ved den måten vi ser, opplever og agerer i og med verden. I denne masteroppgaven har mulighetene for å utvide kunstbegrepet i kunst og håndverksfaget, til i større grad å omfatte samtidskunst, blitt belyst.

Ingvild Digranes beskriver i sin artikkel "The Norwegian School Subject Art and Crafts" det fagdidaktiske feltet i kunst og håndverk som et ungt forskningsfelt uten klare faglige tradisjoner og belyser det hun kaller en samtidsdebatt med henhold til fagplaner i kunst og håndverk (Digranes, 2009, s. 27). Hun beskriver videre at man gjennom å ta utgangspunkt i de sterke sløyd-, håndarbeids- og tegningstradisjoner, vil ha en stabil base i debatten knyttet til verdier i faget (Digranes, 2009, s. 32). Jeg mener at en base i det Digranes her betegner som "tradisjoner" og "verdier i faget" vil utviklingen i fagfeltet kunne stagnere fordi kjennetegn ved samtidskunst, som kontekst og tolkning, kan komme i skyggen av doxas tilnærming.

Det kommer tydelig frem i undersøkelsen at dagliglivet og personlige erfaringer preger fotografiene. Hensikten med å fortelle historiene som presenteres i fotografiene er ulike. Mai Loc har et ønske om å bevare en kulturarv for ettertiden med et tydelig historisk og kulturelt innhold, mens Fandango har et ønske om å fremstille mennesker med respekt uten å bygge opp om fordommer. William Ropp åpner for en erfaringsfilosofisk tilnærming hvor betrakterens indre i form av referanser og erfaringer tas på alvor og påvirker tolkningen av hans fotografier. Det de har til felles er historier, mening og innhold som fotografene selv har et ønske om å formidle.

Kunnskapsløftet vier ett læreplanmål til samtidskunsten gjennom en tiårig grunnskole. Etter 4. årstrinn står det at: "Eleven skal kunne samtale om sin opplevelse av samtidskunst" (Utdanningsdirektoratet, 2006, s. 133). Et manglende begrepsapparat med hensyn til samtidskunst kan medføre at samtale om samtidskunst i tråd med doxa i stor grad relateres til bruk av formalestetiske virkemidler og en tradisjonell

ikonografisk tolkning av eldre kunst. På den måten vil et på forhånd definert faginnhold overskygge den kunnskapen som visuell kultur åpner opp for gjennom spørsmål som: "Hva eller hvem rettes blikket mot?" og "Hvordan preger dette fremstillingen?". Paul Duncum definerer *visuell kultur* som et perspektiv hvor visuelle ytringer ses i lys av kontekst av tekst, virkelighet, bildeproduksjon og distribusjon (Duncum, 2002, s. 15). Videre beskriver han perspektivet slik: "Denne nytenkningen innebærer et forsøk på å teoretisere det visuelle som en type kommunikasjon på tvers av disipliner og sosiale ulikheter, heller enn å bare spesialisere seg på en type uttrykk og estetisk god smak" (Duncum, 2002, s. 16).

For å ruste elever og studenter til å kunne delta i demokratiske prosesser er det viktig å lære elever å stille kritiske spørsmål. Å lære elevene å stille spørsmål ved historien eller egen samtid med utgangspunkt i samtidsfotografiet kan bidra til en aktualisert og samtidsrelatert kunnskap. Denne formen for kunnskapen er en annen enn den tekniske, tradisjonsbaserte og håndverksmessige. Ved å benytte det kunstdidaktiske potensialet i samtidsfotografiet tydeliggjøres helheten i bildet. Morten Krogvold mener at:

Kunnskap er noe man jobber med hele livet. Jeg ønsker at elever skal kunne lære gjennom kunsten, musikken og poesien. Det setter i gang egne tanker, og det er det læring er. Ikke å få serverte tanker. Tankene må utvikles av elevene selv. De må ha basiskunnskaper, så klart. Men viktigst: Stille spørsmål.

Morten Krogvold

Sitatet er hentet fra en telefonsamtale utført i forbindelse med denne masteroppgaven. Krogvolds forbindelse til innholdet i faget kunst og håndverk ble opprettet i sammenheng med at Kunnskapsløftet ble laget. I den forbindelse ble han som profesjonell aktør i 2005 invitert på uoffisielt oppdrag av Kristin Clemet, daværende kunnskapsminister, til å komme med innspill til læreplanen for sitt fagområde. Krogvolds felt var kunst og håndverksfaget. I samarbeid med Arne Nordheim og Lars Saabye Christensen sendte han inn et utarbeidet forslag om hvordan skolen i større grad kan samarbeide på tvers fagområder som kunst og håndverk, musikk og norsk. Dette forslaget ble ikke tatt på alvor.

I sin artikkel *Den blinde flekken* siterer Austestad tidligere assisterende rektor, Per Aarvik, ved Kunsthøgskolen i Oslo. Han mener at samarbeid på tvers av den profesjonelle kunstverdenen og de pedagogiske miljøene kan bidra til utvikling av kunstfag. Han uttalte seg om hvordan han forstår som de pedagogiske retningenes forhold til blant annet samtidskunst på denne måten:

Den profesjonelle kunstverden, samtidskunst og design, er felt de pedagogiske miljøene synes å ha for stor avstand til. Aarvik etterlyser et grep om formidling i fagområdet som inkluderer pedagogiske innfallsvinkler i tråd med samtiden og samtidskunsten (Austestad, 2010).

Jeg vil hevde at nettopp den formen for pedagogisk innfallsvinkel som Aarvik her etterlyser er synliggjort gjennom denne masteroppgavens konstruksjon av den supplerende diskursen. Undersøkelsen viser at man kan samtale om samtidskunst gjennom et narrativt perspektiv og på den måten fremme historier, mening og innhold i fotografiene.

Gjennom eget skapende arbeid i oppgaven viser jeg til eksempler i form av enkeltfotografier som en kunstdidaktisk tilnærming til samtidsfotografiet. Ved at elever selv tar og setter sammen enkeltfotografier, fotoserier, fotoessay eller fotodiskurser for å kontekstualisere og skape mening vil de nærme seg samtidsfotografiet på en relasjonell måte. Denne innfallsvinkelen til kunst og fotografiet mener Morten Krogvold at er essensiell. Han sier at:

Det finnes ca. 400 milliarder bilder på kloden. Hvis noen ønsker at det skal være noe spesielt ved bildene deres kommer de ikke dit med teknikk. Det må komme fra en stimulans. Ikke tre over hodet på elevene med teknikk. Presentasjon kommer via sansene.

Morten Krogvold, 2011

Denne typen arbeidsmetode kan ses i lys av Helene Illeris som foreslår en polysentrisk og diskursiv arbeidsform hvor elevene selv er delaktige i arbeidsmetoder de velger å ha til bilder. Hun mener at en slik tilnærming til bildeundervisningen ville kreve en ytterligere refleksjon, hvor behovet øker for å i større grad fylle nøkkelbegreper med mening (Illeris, 2001, s. 44). Denne formen for tilnærming til samtidskunsten har en kontekstualiserende og prosessuell innfallsvinkel og kan ses i kontrast til den mer avgrensede tilnærmingen til fotografiet som doxa representerer.

Fotografi som språk

I *Oppstilt narrativ* preges motivene i stor grad av indekser som sier noe om personene som er avbildet og om konteksten rundt. Fandango er et eksempel på en fotograf som stiller opp motivene i fotografiene sine. Bildetekst og tittel preger hvordan man tolker indeksene. I undersøkelsen viser Fandangos bilde 2 en gravid kvinne som er avbildet i et rent rom sammen med det som trolig er en sykesøster. Representasjonen viser en "farget gravid kvinne på et legekontor". Ut fra motivet kan fotografiet konnotere til å være fra USA, men tittelen kontekstualiserer motivet ytterligere. Tittelen forteller at kvinnen befinner seg i Angola, et land hvor mange ville forestille seg et mer slitt legekontor. De retoriske grepene Fandango tar ved å bryte med forventninger og fordommer, gjør at de som betrakter fotografiet kan bli mer bevisst på hvordan egne konnotasjoner oppstår. Tolkning av Fandangos motiver og historier viser nytten av å se samtidsfotografier i lys av visuell kultur. Bevisstgjøring rundt hvordan visuelle uttrykk kan være preget av en retorikk bidrar til å bedre elevenes forutsetning for å kontekstualisere innhold og eventuelt budskap, samt å være kritisk til hvordan deres egen samtid presenteres.

Fandango beskriver sitt møte med det sørlige Afrika som bestående av store kontraster og at han sto overfor ulike valg. I forbindelse med fotoserien *Afrikas tiår* valgte han å oppsøke den rike delen av Angola. Fandango påpeker at:

Jeg kunne jo også fotografert en tigger som satt utenfor kjøpesenteret, det hadde jo vært samme byen og samme kjøpesenteret, men en helt annen fortelling.

Her belyses valg i forhold til hvilken virkelighet man blir presentert for gjennom media. "Fotografi er språk" skrev Preus museum som en del av presentasjonen av Fandango sine bilder på Fotografiets dag i Horten 2011. Gjennom sine oppstilte fotografier og indeksikalske spor, er Fandango et eksempel på hvordan man kan lede betrakteren gjennom fotografiet på en måte som kan sammenlignes med journalistikkens tekstlige formuleringer.

I Sontags bok *Å betrakte andres lidelse*, utgitt i 1977, tar hun opp problematikken rundt det masseproduserte fotografiets rolle i mediebildet (Sontag, 2004b). Hun

problematiserer hvorvidt vi gjennom å bli eksponert for grusomme bilder i media, får et forvrengt virkelighetsbilde hvor vi ikke lenger tar inn over oss det vi ser. Denne vinklingen er et høyaktuelt tema også i dag. Fandangos fotografier kan ses som et alternativ til vestlige representasjoner hvor den orientalistiske vinklingen av det sørlige Afrika står sterkt. Bilder vi får presentert i media viser ofte mennesker i krig, på flukt og barn med utsultede mager. Sontag påpeker at: "Fotografiene lærer oss en visuell kode", og legger vekt på at fotografiene forandrer våre begreper om hva som er verdt å se på og hva vi har rett til å betrakte. Hun bruker begrepet "blikkets etikk" om denne typen virkelighetsforståelse (Sontag, 2004a, s. 10). Det kritiske blikket viser også her til didaktiske tilnærminger man kan ha i undervisningen med fotografiet som utgangspunkt.

Fotografi og etnografi

Jeg har i undersøkelsen valgt å belyse innholdet i *Tradisjons narrativ* med etnografi som et utvidet perspektiv. Mai Locs fotografi *Enjoying* som viser en kvinne fra en urbefolkning. Det er et eksempel på en visualisering som kan sies å ha etnografisk innhold, hvor Vietnams kultur, samfunn og historie presenteres.

I Læreplanen for faget kunst og håndverk står det ett kunnskapsmål knyttet til urbefolkninger som jeg også ser er tilknyttet doxa. Målet er beskrevet etter 10. årstrinn: "Samtale om hvordan urfolk og andre kulturer har påvirket og inspirert ulike designuttrykk" (Utdanningsdirektoratet, 2006, s. 134). Målet står under "Design" og peker i retning av et fokus på materialer og teknikk. Blant annet står det at "I design står formgivning av gjenstander sentralt. Her videreføres håndverkstradisjonen i faget" (2006, s. 130), og viser til hvordan en operasjonalisert kunnskap som doxa representerer legger føringer for fagfeltet.

Jeg leser en annen type kunnskap ut av fotografiene til Mai Loc enn det materielle og tekniske knyttet til design. Kvinnen i Locs bilde 1, *Enjoying*, er nesten naken, og i bilde 2, *The Fatherland image* avbildes en mann med sin vannbøffel. I bilde 2 er det ikke spor av design annet enn den vietnamesiske hatten. Funn i Locs bilde 1 viser derimot indekser og symboler på at kvinnen lever i et matriarkalsk samfunn. Begrepet matriarkalsk har røtter både i filosofi og etnografi (Eriksen & Frøshaug, 2010, s. 128). Ved å snevre inn et

kulturelt og kontekstrelatert tema til å dreie seg om design går man glipp av historiene og de kunstdidaktiske potensialene i visuelle uttrykk. Anna Austestad mener at dette er en problematikk som bør tas tak i og uttrykker det som at:

På samme måte som kunstnerne kjempet for et utvidet kunstfelt på nittitallet, må dagens kunst og håndverkslærere nå ta til ordet og kreve at et utvidet kunstbegrep kan få prege fagområdet i grunnskole og videregående skole (Austestad, 2010).

En filosofisk tilnærming til fotografiet

I lys av *Indre menneskelig narrativ* og med rot i Barthes' *punktum* ble sansning, det sublime og meta-fotografiet belyst for å tydeliggjøre særegenheter ved William Ropps fotografier og hans fotopraksis. Fotografiene til Ropp preges av en erfaringsfilosofisk tilnærming hvor både den avbildedes, fotografens og betrakterens indre har betydning for tolkningens utfall. Subjektivitet og fortolkning kan ses i lys av en fenomenologisk tilnærming hvor kroppen og sanseerfaringen danner grunnlag for en estetiske erfaring (Amundsen, 2008, s. 6). Den erfaringsfilosofiske tilnærmingen til fotografi kan gi en inngangsport til å ta for seg utfordrende temaer med elever hvor indre tanker knyttet til psykologi kan belyses på en konstruktiv måte. Den estetiske erfaringen relatert til sansning kan også benyttes som et utgangspunkt for inspirasjon til eget skapende arbeid.

I forlengelse av det didaktiske potensialet som en subjektiv og erfaringsfilosofisk tilnærming kan være velger jeg å se dette i lys av Susan Sontags essay *Against Interpretation*. Hun viser der til hvordan man ofte har behov for å identifisere seg med kunst gjennom å fortolke og omdefinere. Hun stiller seg spørrende til hvorvidt dette alltid er hensiktsmessig og går så langt som å si at: "Istedenfor en hermeneutikk trenger vi en kunstens erotikk" (Sontag, 2011, s. 178). Dette utspillet kan fremstå som et uforståelig og provoserende utsagn for mange. Slik jeg forstår Sontag er utsagnet et ønske om å få mennesker til å stille seg spørsmål ved hvorfor man tolker som man gjør, og kanskje var det et ønske om å endre måten man fortolker på. Når man skal oppleve og skape samtidskunst kan det i noen tilfeller være viktige å fokusere på sansene fremfor rasjonaliteten. Gjennom utsagnet påpeker Sontag viktigheten av sanselighet, og bruker derfor et begrep hvor sansene er i fokus for å poengtere dette.

Samlet beskriver disse tilnærmingenes innhold og arbeidsmåter innen den supplerende diskursen. Dette er tilnærminger som representerer et svar på oppgavens problemstilling rettet mot samtidsfotografiets kunstdidaktiske potensialer for fagfeltet.

7 Avslutning

Denne oppgaven har vist at en undersøkelse samtidsfotografiets egenskaper gjennom perspektiv fra semiotikk og visuell kultur åpner for interdisiplinære kunstdidaktiske potensialer. Fagdisipliner som filosofi-, medie-, historie, psykologi- og samfunnsfag er eksempler på fagdisipliner som åpner for mulige kunstdidaktiske kontekstualiseringer. Funn i undersøkelsen har bidratt til å belyse temaer som etnografi, sanselighet, meta-fotografi, og fotojournalistikk.

Semiotikk har vært hensiktsmessig å bruke for å begrepsfeste potensialene som ligger i samtidsfotografiet. Noen trinn i undersøkelsen har vært mer hensiktsmessige å benytte enn andre. Denotasjon har vært beskrivende og tilfører ikke fotografiet noe i seg selv. Konnotasjon kan derimot fremme egne assosiasjoner og kan på den måten bidra til å bevisstgjøre elever om egne forutinntatte holdninger, bevisste og ubevisste refleksjoner. Roland Barthes *punctum* tydeliggjør det sanselige i kombinasjon med Susan Sontags *memento mori*. Sontag har som et bindeledd til visuell kultur aktualisert fotografiets potensialer i form av å rette blikket på fortsatt aktuelle sosiale og politiske temaer. Med en bredde i utvalgt teori og perspektiver har den også den faglige bredden og de kunstdidaktiske potensialene som ligger i fotografiet blitt tydeliggjort.

En narrativ innfallsvinkel gir muligheten til å komplimentere og utvide forståelseshorizonten knyttet til tolkning og eget skapende arbeid med fotografi, og på den måten til å benytte seg av de didaktiske potensialene som finnes i fotografiet. Denne tilnærmingen kan ses i kontrast til doxas tilnærming hvor det tradisjonelle, formalestetiske, materielle og tekniske danner verdigrunnet for faginnholdet i kunst og håndverksfaget. Ved å benytte en samtidsrettet og relasjonell pluralistisk kunstdidaktikk vektlegges historier, hendelser og tolkninger og åpner på den måten opp kunstforståelsen til å møte innhold og mening.

Eget praktisk-estetisk arbeid

I oppgaven har jeg benyttet visuell etnografi som perspektiv og metode for å finne motiver til egne fotografier. Med Vietnam som område var ønsket om å innhente kunnskap om kultur, samfunnsforhold og dagligliv sentrale. Fotografiene ble tatt i forkant av at måten fotografiene skulle benyttes på i oppgaven var tydelig definert. Måten jeg har valgt å kontekstualisere fotografiene på og skape mening, er gjennom å visualisere de særegne narrative. Hensikten med dette har vært å vise til skapende arbeid gjennom narrativer som et kunstdidaktisk potensiale. Ettersom jeg hadde fotografert i Vietnam i tre uker, hadde jeg et stort materiale å jobbe ut fra. Jeg gikk grundig inn i materialet for å finne fotografier som på best mulig måte kunne benyttes til det formålet å visualisere særegenheter ved narrative.

Det visuelle uttrykket i egne fotografier preges av en subjektiv tilnærming og kunnskap som oppsto gjennom å studere kulturen og samfunnsforholdene i Vietnam. Egen interesse for både enkeltmenneskene og motivene satte et personlig preg på fotografiene. Meningen i fotografiene forankres i at deres hensikt er å visualisere de særegne narrative. Samtidig er det egne historier om menneskene i fotografiene, samt tittel på bildene som gir en utdypende meningsforankring og kontekst.

Det er fotografier med motiver fra Vietnam som også preger det materielle utgangspunktet for hva som vil bli presentert i masteroppgavens tilhørende utstilling. Det skapende arbeidet vil bli å skape en fotodiskurs, hvor intertekstualitet og kontekst er nøkkelbegreper i møtet mellom verk og betrakter. Mitt visuelle uttrykk vil presenteres av sammensatte fotoessay, fotoserier og/ eller enkeltfotografier som danner en fotodiskurs (Marín & Roldán, 2010, s. 10- 13). Rose beskriver det hun kaller "å skrive med bilder", for fotoessay (Rose, 2011, s. 317). I denne typen visualisering benytter man gjerne flere fotografier hvor man tidvis motstår fristelsen av å benytte et flott, sterkt fotografi, for å heller bidra til temaet. W. J. T Mitchell argumenterer for at fotoessay er virkelig komplekst på grunn av dets likeverdighet mellom tekst og bilde (W. J. T. Mitchell, 1994, s. 290). Viktigst er det likevel at innholdet kommer tydelig frem visuelt. Fotoessay tjener hovedsakelig det formål å vise det retoriske og narrative potensialet i fotografiet (Marín & Roldán, 2010, s. 13). Tekst og objekter kan komme til å benyttes som virkemidler for å tydeliggjøre budskapet.

Målet med presentasjonen vil være å skape en arena som åpner for en videre drøfting av fagfeltets doxa. Nøkkelbegreper som det narrative, diskursive, kontekstuelle og relasjonelle vil komme til å stå i fokus og ses i kontrast til doxas mer deskriptive og på forhånd fastlagte tilnærming til fagfeltet.

Kilder

- Aase, T. H., & Fossåskaret, E. (2007). *Skapte virkeligheter : kvalitativt orientert metode*. Oslo: Universitetsforlag.
- Abelsen, M. (2010). TEMA - Kvinnene utenfor. *Billedkunst*, (6). Hentet fra <http://www.billedkunstmag.no/Content.aspx?contentId=1997&menu1=0&menu2=0>
- Alvesson, M., & Sköldbberg, K. (2008). *Tolkning och reflektion: vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Lund: Studentlitteratur.
- Amundsen, H. B. (2008). *Fotografi, fenomenologi og nærværserfaring: en undersøkelse av fotografiets nærværdsdimensjon på bakgrunn av Roland Barthes punctumbegrep og Joel-Peter Witkins og David Nebredas postmoderne kunstfotografi*. Universitetet i Oslo, Oslo.
- Amundsen, H. B. (2011). Sontag og Barthes, Melankolske meditasjoner over fotografiet. *Agora*, 20 (2-3), 68- 84
- ARKEN. (2012). HVAD ER SAMTIDSKUNST? Hentet 12.12.2011 fra ARKEN Museum for Moderne Kunst <http://www.arken.dk/undervisning/samtidskunst.pdf>
- Aure, V. (2011). *Kampen om blikket: en longitudinell studie der formidling av kunst til barn og unge danner utgangspunkt for kunstdidaktiske diskursanalyser*. (10), Stockholms universitet, Stockholm.
- Austestad, A. (2010). Den blinde flekken. Hentet fra <http://www.khib.no/norsk/kunstnerisk-utviklingsarbeid/artikler-fra-khib-aarboka/2010-den-blinde-flekken-i-formgivning-kunst-og-haandverk/>
- Barthes, R. (2001). *Det lyse rommet: tanker om fotografiet*. Oslo: Pax.
- Barthes, R., & Heath, S. (1984). *Image, music, text*. London: Fontana Paperbacks.
- Blom, I. (2004). Etterord. I S. Sontag (Red.), *Om Fotografi*. Norge: Pax Forlag.
- Borgen, J. S. (1995). *Formgivningsfaget i et oppdragelses- og dannelsesperspektiv*. Nesodden: Høgskolen i Telemark/ Telemarksforskning.
- Bourdieu, P., Østerberg, D., Prieur, A., & Barth, T. (1995). *Distinksjonen: en sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax.
- Brandtzæg, K. J. (2011). Kunst, krig og pasifisme i lys av Susan Sontags essay: Å betrakte andres lidelse. *Agora* (2-3), 107-138.
- Brønne, K. (2011). Vedlikehold av ein konstruert kontrovers- kunstpedagogikk og handverkstradisjon i kunst og handverksfaget. *Formakademisk*, 4 (2), 95-108.
- Bø-Rygg, A. (2007). Å skrive kroppen Roland Barthes' estetiske diskurs". I C. M. (Red.), *Roland Barthes. En antologi* (s. 241 - 263). København: Museum Tusulanums Forlag.
- Danielsen, A., & Hansen, M. N. (1999). Makt i Pierre Bourdieus sosiologi. In F. E. (Red.), *Om makt Teori og kritikk* (s. 43-78). Oslo: Ad Notam Gyldendal AS.
- Digranes, I. (2009). The Norwegian School Subject Art and Crafts - Tradition and Contemporary Debate. *Formakademisk*, 2(2), 26-36.
- Dreyer Hansen, A., & Sehested, K. (2003). *Konstruktive bidrag: om teori og metode i konstruktivistisk videnskap*. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag.
- Duncum, P. (2002). Visual Culture Art Education: Why, What and How. *International Journal of Art & Design Education*, 21 (1).
- Egeberg, O., & Skjerdingstad, K. I. (2011). *Tanken sitter i øyet: kreativ teori og praktisk vitenskapelig tenkning*. Oslo: Novus.
- Eriksen, T. H., & Frøshaug, O. B. (2010). *Små steder - store spørsmål: innføring i sosialantropologi*. Oslo: Universitetsforlaget.

- Form. Organisasjonens virksomhet. Hentet 01.03.2012 fra Kunst og Design i skolen <http://www.kunstogdesign.no/virkso.html>
- Gripsrud, J. (2010). *Mediekultur, mediesamfund*. København: Reitzel.
- Hall, S. (1997). Introduction. I S. Hall (Red.), *Representation: cultural representations and signifying practices* (s. 1-12). London: SAGE in association with The Open University.
- Halvorsen, E. M. (2007). *Kunstfaglig og pedagogisk FoU: nærhet, distanse, dokumentasjon*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Hellesøy, C. (2011). Afrikas middelklasse. *Aftenposten*. Hentet fra <http://brett.medianorge.no/share/incoming/article67335.ece?id=246733536>
- Hitching, T. R., Nilsen, A. B., & Veum, A. (2011). *Diskursanalyse i praksis: metode og analyse*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Hoel, A. S. (1998). *Det fikserte blikk: om øyemetaforens betydning for ulike forestillinger om fotografi*. Trondheim: NTNU, Institutt for kunst- og medievitenskap.
- Horvat, F. (2004). Dear William. I W. Ropp (Red.), *Children*. Tyskland: Kehrer Verlag Heidelberg.
- Illeris, H. (2001). Det billedpædagogiske felt og kunsten. I K. Arvedsen & H. Illeris (Red.), *Samtidskunst og undervisning- en antologi* (s. 15- 47). København NV: Danmarks Pædagogiske Bibliotek.
- Jordheim, H. (2010). Samtid, samtidighet og tildløshet- Eller: Hvilken tid er det egentlig vi lever i? 1-2. Hentet fra <http://uksforum.no/>
- Kant, I., & Hammer, E. (1995). *Kritikk av dømmekraften: (i utvalg)*. Oslo: Pax.
- Kjørup, S. (1996). *Menneskevidenskaberne : problemer og traditioner i humanioras videnskapsteori*. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag.
- Kjørup, S. (2002). *Semiotik*. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag.
- Kvale, S., Brinkmann, S., Anderssen, T. M., & Rygge, J. (2009). *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal akademisk.
- Larsen, B. (2006). *Eстетikk: sansing, erkjennelse og verk*. Oslo: Unipub.
- Lind, U. (2010). *Blickens ordning: bildspråk och estetiska lärprocesser som kulturform och kunskapsform*. (6), Stockholms universitet, Stockholm.
- Løvlie, L. (1979). *Dialektikk og pedagogikk. En studie med utgangspunkt i Hegel: Åndens fenomenologi*. Arbeidsdokument. Skrifter/ Oppland disktriktsoppgave. Lillehammer: Høgskolen.
- Marín, R., & Roldán, J. (2010). Photo essay and photographs in visual artsbased educational research. *International Journal of Education through art*, 6 (1), 7- 23.
- Meiner, C. (2007). *Roland Barthes: en antologi*. København: Museum Tusulanums Forlag.
- Mitchell, T. (2002). Orientalism and the exhibitionary order. I N. Mirzoeff (Red.), *The Visual Culture Reader*. London and New York: Routledge.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mollerin, K. S. (2011). Ordet i hjørnet. Om kunst og moral i Susan Sontags forfatterskap. *Agora* (2-3), 139- 161.
- Neumann, I. B. (2001). *Mening, materialitet, makt : en innføring i diskursanalyse*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Nielsen, L. M. (2009). *Fagdidaktikk for kunst og håndverk: i går, i dag, i morgen*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Nielsen, L. M. (2011). Fag og kvalifikasjonsrammeverk. *Form*. (1), 5.

- Ongstad, S. (2004). *Kunnskapsstatus for forskningsprogrammet KUPP: kunnskapsutvikling i profesjonsutdanning og profesjonsutøving*. Oslo: Norges forskningsråd.
- Peirce, C. S. (2006). Logic as semiotic : the theory of signs. I P. Cobley (Red.), *Communication theories: critical concepts in media and cultural studies* (s. s. 208-228). London: Routledge.
- Pink, S. (2007). *Doing visual ethnography: images, media and representation in research*. London: Sage.
- Planet, L. (2010). An Interview With Vietnamese Photographer Mai Loc. Hentet 10.12, 2011 fra <http://www.lonelyplanet.com/travelblogs/491/54279/An+Interview+With+Vietnamese+Photographer+Mai+Loc?destId=357846>
- Ropp, W. (2004). *Children*. Heidelberg: Hehrer Verlag.
- Rose, G. (2011). *Visual methodologies: an introduction to researching with visual materials*. Los Angeles: Sage.
- Solhjell, D. (2001). *Formidler og formidlet: en teori om kunstformidlingens praksis*. Oslo: Universitetsforlaget
- Sontag, S. (2004a). *Om fotografi*. Oslo: Pax.
- Sontag, S. (2004b). *Å betrakte andres lidelse*. Oslo: Pax.
- Sontag, S. (2011). Mot fortolkning. *Agora* (2-3), 168-178.
- Stenersenmuseet. (2012). Tidligere utstillinger Hentet 18.03.2012 fra http://www.stenersen.museum.no/utstillinger_tidligere.htm
- Thagaard, T. (2009). *Systematikk og innlevelse: en innføring i kvalitativ metode*. Bergen: Fagbokforlaget
- Unicef. (2012). Unicef. Hentet fra 05.03.2012 <http://www.unicef.org/>
- Utdanningsdirektoratet. (2006). *Læreplanverket for Kunnskapsløftet*. Oslo.
- Wells, L. (2004). *Photography : a critical introduction*. London: Routledge.
- Widerberg, K. (2001). *Historien om et kvalitativt forskningsprosjekt: en alternativ lærebok*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Winther Jørgensen, M., & Phillips, L. (2002). *Discourse analysis as theory and method*. London: Sage.
- Wood, J. (2009). *William Ropp*. Antwerpen, Belgia: Voetnoot.
- Østerud, S. (1998). Relevansen av begrepene "validitet" og "reliabilitet" i kvaliativ forskning. *Norsk pedagogisk tidsskrift*, 82 (1-2), 119-130.

Bideliste

Tjomsland, Charlotte. (2011) *Uten tittel*. Fotografi/ Tittelblad, - side 1

Loc, Mai. (2006) *Enjoying*. Fotografi, - side 35

Loc, Mai. (2008) *The Fatherland image*. Fotografi, - side 36

Tjomsland , Charlotte. (2011). *Kvinne med pipe*. Fotografi, -side 44

Ropp, William. (ukjent) *Uten tittel*. Fotografi, -side 49

Ropp, William. (ukjent) *Uten tittel*. Fotografi, -side 50

Tjomsland, Charlotte. (2011). *Uten tittel*. Fotografi, -side 59

Fandango, Sigurd. (2010) *Luanda, Angola*. Fotografi, -side 61

Fandango, Sigurd. (2010) *Luanda, Angola*. Fotografi, -side 64

Tjomsland, Charlotte. (2011). *Kvinne med lykter*. Fotografi, -side 75