



# FOTOGRAFIET I FORMIDLINGENS TJENESTE.

Figur 1 – *Ensomheten røsker tak når enn den vil, selv i gode lag.* foto: Ylva Foss Valde, 2021 – skisse til praktisk estetisk arbeid.



Figur 2 - Her kan vi nå, i stedet føler vi oss til. Foto: Ylva Foss Salde, 2021. Skisse til praktisk estetisk arbeid

Kandidatnummer: 556  
OsloMet Storbyuniversitet  
MASTER I ESTETISKE FAG – KUNST I SAMFUNNET  
Fakultet for teknologi, kunst og design  
Institutt for estetiske fag

Emnekode: mest 5900

Ylva Foss Valde, 2022

## *En enorm takk til ...*

Det å skrive en masteroppgave er et enormt arbeid som krever konsentrasjon, tankesortering og avkobling. Dette hadde aldri vært mulig for meg å gjøre alene, så jeg vil benytte anledningen til å takke dere som har hjulpet meg gjennom perioden på deres vis:

Mine veiledere, Venke Aure og Remi Johansen Hovda, for konstruktive tilbakemeldinger, god faglig støtte og viktige kopper med kaffe!

Informantene Evelyn Irene Thor, Inger Johanne Glasø-Røkke, Tina Enghoff og Kamille Nygård med sine unike innfallsvinkler på undersøkelsesområdet mitt.

Alle medstudentene mine, for godt samhold og samtaler gjennom hele studieløpet (med en spesiell takk til Anniken, Ingrid og Eiril)!

Alle venninnene mine, som har kommet på døra med et glass vin, deilig mat og helt andre ting å snakke om!

Foreldrene mine, Vegar og Vigdis Valde, for diskusjoner, tankerydding og korrek-  
tur!

Og til slutt, en ekstra takk til min mann og stødige hverdagshelten, Sigbjørn Valde Foss som har laget middag til meg hver dag og støttet meg gjennom hele berg-og-dalbanen.



Figur 3 - *Fjortis hele livet*, foto: Ylva Foss Valde, 2020 - skisse til praktisk estetisk arbeid



Figur 4 - Ettermiddagskvilen, foto: Ylva Foss Valde, 2021 - skisse til praktiskeestetisk arbeid

## *Sammendrag*

Fotoet har i snart 200 år vært brukt som uttrykksform, og endret, da det kom, hvordan verden og samtiden ble dokumentert og videreformidlet til ettertiden. Siden har fotografiet vært gjennom en lang utvikling teknologisk, samt hvordan fotografiets rolle har satt seg i samfunnet. Det visuelle bildet av verden og hvordan vi tolker det som blir fotografert har vært en del av denne utviklingen.

Denne masteroppgaven har som intensjon å finne begreper om henvendelsesstrategier i fotografiet. Problemområdet er hvordan en slik undersøkelse kan bidra til bevissthet og forståelse av fotografiet, da i skolens og kunstinstitusjoners formidling gjennom å ta utgangspunkt i en tradisjonsbasert-, opplevelsesbasert- og kunstbasert fotosjanger.

Oppgaven har sosialkonstruktivismen som vitenskapelig ståsted, og benytter seg av en fotografisk analyse som metode. Med tre fotografier fra hver fotosjanger som utgangspunkt, går undersøkelsen ut på å finne særtrekk ved de fotosjangerenes henvendelsesstrategier, for så og videre finne sammenhenger og overlappende trekk mellom de tre sjangrene. I tillegg til sosialkonstruktivismen som epistemologisk syn, bærer avhandlingen preg av et pedagogisk skråblikk, slik at den svarer på problemstillingen om skole og kunstinstitusjoners formidling av fotografiet.

I drøftingen knyttes fotofagfeltets teorier opp mot undersøkelsens funn. Dette sees gjennom lesebrillene om fotografiets opphav, dokumentarfotografiet, masseproduksjonen gjennom sosiale medier, de ulike visningsmulighetene og en estetisk tilegnelse og forståelse av fotografiet. I drøftingen av undersøkelsens avdekninger, knyttes de tre fotosjangrene opp i den visuelle kulturen som utdrag fra virkeligheten i former som visuell aktivisme, kontravisualitet, relasjonell og reaksjonell visuell kommunikasjon, sosial dokumentasjon og som inkluderingsverktøy i, blant annet, demokratiserende prosesser og funderer videre på refleksjoner rundt vår visuelle oppførsel i dag.

Oppgaven avsluttes med en oppsummerende og reflekterende kommentar til oppgaven, samt en gjennomgang av hva den praktisk estetiske kommentaren kommer til å innebære i videre arbeid.

## *Abstract*

For almost 200 years, photography has been used as a form of expression, and upon its arrival, changed how the world was and is documented and passed onto future generations. Since then, photography has been through numerous technological developments, subsequently changing the role it plays in society. The visual image of the world and how we interpret what is photographed have been important outcomes of these developments.

This master's thesis aims to find concepts about inquiry strategies within photography. The area of focus is how such a study can contribute to awareness and understanding of photography, then in the dissemination of information by schools and art institutions by starting from tradition-based, experience-based, and art-based photo genres.

The thesis uses social constructivism as its scientific point of view and uses a photographic analysis as a method. The study used three photographs from each photo genre as a starting point, and aims to identify special features of the photo genres' approach strategies, as well as to find connections and overlapping features between them. In addition to social constructivism as an epistemological view, the dissertation is characterized by a pedagogical perspective, so that it answers the question of schools and art institutions' role in the knowledge about photography.

In the discussion, the theories of the field of photography are linked to the findings of the study. This is seen through the frame of reference about the origin of photography, documentary photography, mass production through social media, various viewing possibilities and an aesthetic acquisition and understanding of photography. In the discussion of the survey's findings, the three photo genres are linked to the visual culture as extracts from reality in forms such as visual activism, counter visuality, relational and reactionary visual communication, and social documentation. In addition, they are explored as inclusion tools in, among other things, democratizing processes and further reflecting on-our visual behavior today.

The thesis concludes with a summary and reflective commentary, as well as a review of what the practical aesthetic commentary will entail in further work.



# Innholdsfortegnelse

<i>EN ENORM TAKK TIL ...</i> .....	III
<i>SAMMENDRAG</i> .....	VI
<i>ABSTRACT</i> .....	VII
DEL 1, INTRODUKSJON TIL UNDERSØKELSEN .....	1
1.0 INNLEDNING .....	1
1.0.1 PROBLEMSTILLING.....	2
1.0.2 AVHANDLINGENS AVGRENSNINGER .....	2
1.0.3 BEGREPSAVKLARINGER .....	3
1.0.3.1 FOTOSJANGRENE.....	4
1.0.4 OPPGAVENS STRUKTUR.....	6
DEL 2, LESEBRILLER .....	8
2.0 PRESENTASJON AV TEORI .....	8
2.1 FOTOGRAFIETS HISTORIE .....	9
2.1.1 OPPRINNELSEN .....	9
2.1.2 DOKUMENTARFOTOGRAFIET.....	12
2.2 OPPLEVELSESPRINSIPPET .....	16
2.2.1 HVERDAGSLIGHETEN.....	16
2.2.2 VISNINGSROM .....	18
2.3 DET BLIR TIL KUNST.....	20
2.3.1 ESTETISK FORSTÅELSE.....	20
2.3.2 ESTETISK DØMMEKRAFT.....	23
DEL 3, VITENSKAPELIG STÅSTED OG METODE .....	25
3.0 SOSIALKONSTRUKTIVISMEN .....	25
3.0.1 DEN SELVSAGTE SANNHETEN .....	25
3.0.2 OBJEKTIVITET VS. SUBJEKTIVITET .....	26
3.1 DET PEDAGOGISKE SKRÅBLIKKET .....	26
3.1.1 RELASJONELL KOMMUNIKASJON.....	26
3.1.2 FOTOGRAFIET I LÆREPLANEN .....	27
3.1.3 EN OVERORDNET KUNNSKAP .....	27
3.2 METODESTRATEGI OG UTVALG .....	28
3.2.1 FOTOANALYTISKE SPØRSMÅL.....	28
3.2.2 INTERVJU AV INFORMANTER .....	29
3.2.3 PRESENTASJON AV UTVALG .....	30

3.2.3.1 BILDER I FORMIDLINGENS TJENESTE .....	30
3.2.3.2 TID – STED – ROM.....	32
3.2.3.3 IIU SUSIRAJA .....	33
DEL 4, ET BILDE SIER MER ENN TUSEN ORD.....	36
4.0 TRADISJONSBASERT.....	36
4.0.1 OPPSUMMERING AV DEN TRADISJONSBASERTE FOTOSJANGEREN.....	42
4.1 OPPLEVELSESBASERT.....	43
4.1.1 TID .....	44
4.1.2 STED.....	45
4.1.3 ROM .....	47
4.1.4 OPPSUMMERING AV DEN OPPLEVELSESBASERTE FOTOSJANGEREN.....	49
4.2 KUNSTBASERT .....	50
4.2.1 OPPSUMMERING AV DEN KUNSTBASERTE FOTOSJANGEREN.....	55
DEL 5, DRØFTING .....	58
5.0 ANALYSENS DISKURS.....	58
5.0.1 HISTORISKE VITNESBYRD.....	58
5.0.2 INDRE PORTRETTER.....	61
5.0.3 ESTETISK UTFORDRER .....	64
5.0.4 OVERLAPPENDE TREKK.....	67
5.1 VISUELL KULTUR.....	68
5.1.1 KONTRAVISUALITET OG VISUELL AKTIVISME.....	69
5.2 VISUELL OPPFØRSEL .....	70
DEL 6, AVSLUTTENDE KOMMENTAR.....	73
DEL 7, PRAKTISK ESTETISK KOMMENTAR.....	75
LITTERATURLISTE .....	80
FIGUR LISTE .....	85
VEDLEGG .....	88

Del 1,

# INTRODUKSJON TIL UNDERSØKELSEN

## 1.0 INNLEDNING

Jeg ble totalt oppslukt av fotografiet i tenårene og brukte konfirmasjonspengene på et speilreflekskamera, som veldig mange andre konfirmanter med meg. Jeg ble med andre ord tidlig en amatør fotograf og blikket på verden gjennom en søker har fascinert meg siden den gang. Fotoapparatet gjør det mulig å se verden fra vinkler som er umulig med det blote øye: tett inntil, langt unna, under, over, gjennom og alt mellom. Fotoet har i snart 200 år vært brukt som uttrykksform og endret, da det kom, hvordan verden og samtiden ble dokumentert og videreformidlet til ettertiden. Vår måte å se verden på i dag er preget av en masseproduksjon og -eksponering av bilder, gjennom en rekke medier som har endret seg i takt med den visuelle utviklingen.

Andre deler av tematikken i oppgaven, springer også ut fra en eksamensbesvarelse i emnet *Kunst i kontekst* vinteren 2021, som nærmet seg spørsmålene om egen bevissthet og forståelse til hvordan vi ser på kunst og bilder i dag. Den bidro til å gjøre meg oppmerksom på den visuelle kulturen rundt oss, og danner ett av bakteppene for denne undersøkelsen. Det andre bakteppe jeg aldri kommer meg aldri helt unna er den kunstfaglige pedagogen i meg: som faglærer i design, kunst og håndverk, har jeg

et ønske om å se ut over skolens horisonter og på en mer utvidet læringsarena, hvor det vi omgir oss med kan bidra til en dypere kunnskap om de estetiske fagene.

### 1.0.1 PROBLEMSTILLING

Fotografiet har gitt oss et visuelt språk som brukes til hverdags til å vise hvordan livet er akkurat nå. Det er også et dokumentarisk materiale som bevarer minner av en slekt som ikke finnes mer, bygg som ikke står lenger og oppfinnelser som er utdaterte. Dette har vært limt i album, men legges nå ut på sosiale medier for å formidle følelsen av å sitte på en strand i Spania, en fest midt på natta i Oslo, eller av å stå på et fjell i Nord-Norge 1500 meter over havet. Vi formidler og forteller om hendelser, eller for å belyse en historie fra ulike synspunkter.

Jeg har i denne oppgaven rettet oppmerksomheten mot bevisstheten av fotografiet gjennom å se på tre ulike perspektiver som i denne oppgaven betegnes som fotosjangre: tradisjonsbasert, opplevelsesbasert og kunstbasert fotografi. For å finne det særegne i de ulike sjangernes *henvendelsesstrategier*, er problemstilling i undersøkelsen:

*På hvilken måte kan en undersøkelse av henvendelsesstrategier, med utgangspunkt i tre fotosjangre, bidra til bevissthet og forståelse av fotografiet i formidling i skolen og kunstinstitusjoner?*

### 1.0.2 AVHANDLINGENS AVGRENSNINGER

I denne avhandlingen vil jeg undersøke og presentere egenarten i de tre ulike fotosjangrenes henvendelsesstrategier. Underveis har fokuset vært å gå nærmere inn på tolkning og analyse av selve fotografiet som primærkilde til undersøkelsen, videre for å finne begreper som peker på de unike henvendelsesstrategiene. Jeg har ut over dette vært i kontakt med noen av prosjektenes medarbeidere for å underbygge undersøkelsens validitet og relabilitet. Disse informantene har drevet med og har kjennskap til det å jobbe med fotografiet som medium, innenfor de ulike fotosjangrene. Prosjektene som danner grunnlaget for undersøkelsen, er alle fra Norden; alle er valgt strategisk basert på det særegne i de tre fotosjangrene:

- Nettutstillingen til NTNU Universitetsbibliotek, basert på deres fotografisamling; Bilder i formidlingens tjeneste.
- Prosjektet og nettutstillingene TID - STED - ROM fra Preus Museum.
- Den finske samtidsfotografen Iiu Susiraja.

### 1.0.3 BEGREPSAVKLARINGER

I avhandlingen brukes det noen terminologier som kan ha litt ulike betydninger i ulike sammenhenger, så i dette delkapittelet vil det avklares hvordan og hvorfor disse begrepene er med:

#### *Henvendelsesstrategier*

(Heretter: HS) Det er viktig å presisere at det ikke handler om markedsføringsstrategier når det letes etter måter å henvise seg til publikum på, via fotografiet, men heller en bredere forståelse av begrepet *formidlingsstrategi*. En *formidlingsstrategi* er først og framst et verktøy som brukes til å skape relasjoner gjennom fotografiet; hvordan skape det best mulige bindeleddet mellom for eksempel den opplevelsesbaserte fotosjangeren og publikumet (Lie, 2015). Det kan også kalles *kunstformidling* som er alle virksomheter og situasjoner der noen bringer et kunstverk til en betrakter fra kunstneren, kunstsamlingen eller andre. Den grunnleggende formidlende handling er da å peke mot noe og si: *Se dette er kunst* (Solhjell & Øien, 2012, p. 120).

HS handler om å skape et bindeledd mellom publikum og det de ser, og skal bidra til en dannelse av fellesskapet og enkeltindividene. Det er et nyansert begrep som handler om hvilket budskap ulike aktører ønsker å formidle til mottakere, men handler også om hvordan mottakeren oppfatter det og gjør med det videre.

#### *Samfunnsansvar*

I stortingsmelding nr. 49 2008-2009 *Framtidas museum* under kapittel 13, *Formidling*, står det at museene skal ha som et felles mål å nå publikum med kunnskap og opplevelser som er tilgjengelig for alle. Med det mener de at det skal tilrettelegges

for ulike grupper og aktuell formidling som frammer en kritisk refleksjon og en skapende innsikt. En aktiv formidling argumenteres fra et demokratiperspektiv og et allent kulturperspektiv. Det innebærer at museene må ha en formidling som kan være kritisk og nyskapende når det gjelder tematikk og virkemidler (Meld. St. 49 (2008-2009), p. 155).

Kunstfeltet er priggitt kunstpolitiske vedtak og budsjetter. Solhjell og Øien skriver i sin bok *Det norske kunstfeltet* (2012) at den statlige kunstpolitikken gjerne kan deles i to: den som stimulerer kunstnerisk produksjon (kunstner- og utdanningspolitikken), og den som stimulerer formidling (museums og formidlingspolitikken) (Solhjell & Øien, 2012, p. 279).

### 1.0.3.1 FOTOSJANGRENE

#### *Tradisjonsbasert*

Ett av perspektivene til denne undersøkelsen har, som jeg har valgt å definere som den *tradisjonsbaserte* fotosjangeren, bygger på om fotofagfeltets dokumentasjonsfotografi. I denne avhandlingen vil det *tradisjonelle* aspektet favne om den objektive avbildningen av verden rundt oss som viser 'ting som de er' (Bull, 2010, p. 102).

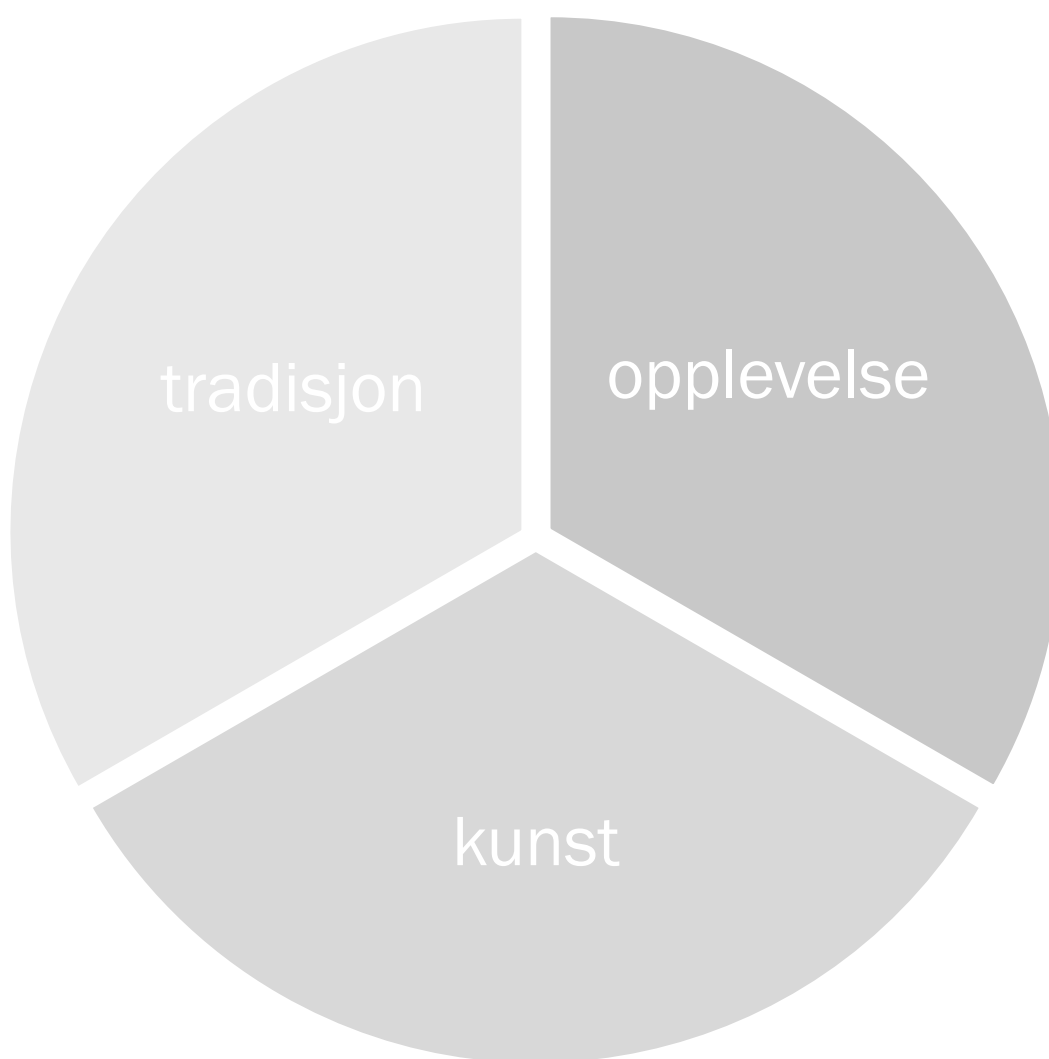
Det omhandler fotografier som skildrer en handling, en hendelse eller en tilværelse, som igjen kan brukes til forskning eller nyhetsoppdateringer eller historiefortellinger. Det er virkelighetsskildringer som tas vare på i bokser, album, på telefoner og internett. Men det er først og framst forskjellen på historiske fotografier og dokumentasjon av en enkel hverdag – eller kanskje det viser seg å være det samme?

#### *Opplevelsesbasert*

Når vi ser et fotografi skjer det mange ting; vi observerer objektene, landskapet eller menneskene det representerer, kanskje det viser en vi elsker eller har elsket, forundrer oss og kanskje vi til og med beundrer fotografens prestasjoner i fotografiet. Alle disse tingene er med på å skape en interesse for eller en *opplevelse* av fotografiet (Barthes, 2001, pp. 29-30). Når jeg i avhandlingen kommer inn på det *opplevelsesbaserte* fotografiet, ønsker jeg å finne igjen denne interessen. Det kan også rette seg mot den subjektive handlingen som viser 'ting som de er – for oss' (Bull, 2010, p. 102).

## Kunstbasert

Den siste fotosjangeren undersøkelsen omfatter er den *kunstbaserte fotosjangeren* som går inn i fotografiet som kunstform. Det favner om sider av fotografiet hvor bruken av mediets grenser tøyes og utforskes. Og selv om kameraet på en måte faktisk fanger, ikke bare tolker, virkeligheten, er fotografiet fortolkninger av verden i like stor grad som malerier og tegninger av verden er det (Sontag & Øye, 2004, p. 15).



Figur 5 - egen illustrasjon, 2021

## 1.0.4 OPPGAVENS STRUKTUR

### *Del 1, Introduksjon til undersøkelsen*

I dette kapittelet er det lagt fram avhandlingens bakgrunn, avgrensning og formål, og forskningsprosjektet er introdusert i problemområdet *hvordan henvendelsesstrategier i tre fotosjangre kan bidra til bevissthet og forståelse av fotografiet i formidling i skolen og kunstinstitusjoner*.

### *Del 2, Lesebriller*

I denne delen av oppgaven legges teorien fram, hvor det blir gått gjennom fotografiets historie, opplevelsesprinsippet og en estetisk forståelse.

### *Del 3, Vitenskapelig ståsted og metode*

I denne delen av avhandlingen kommer vi inn på vitenskapelige ståsteder sosialkonstruktivisme, den pedagogiske vinklingen, ulike metodestrategier samt hvilke prosjekter som er med i undersøkelsens analyse.

### *Del 4, Et bilde sier mer enn tusen ord*

I dette kapitelet vil analysen legges fram, delt i tre; Tradisjonsbasert tar utgangspunkt i *Bilder i formidlingens tjeneste*, Opplevelsesbasert som tar utgangspunkt i *TID – STED – ROM* og kunstbasert som ser på kunst-fotograf liu Susirajas fotografier.

### *Del 5, Drøfting*

Empiri og teori knyttes sammen i diskusjon om fotografiet. Vi ser hvordan de ulike fotosjangerne knyttes sammen i den visuelle kulturen og hva den visuelle oppførselen vår kan ha å si for fotografiets utvikling.

### *Del 6, Avsluttende kommentar*

I dette kapittelet avrundes avhandlingen med en oppsummerende kommentar.

### *Del 7, Praktisk estetisk kommentar*

Siden denne oppgaven er teoretisk rettet, har jeg valgt å ha en praktisk kommentar som skal understreke og stå ved siden av oppgaven.





## Del 2, LESEBRILLER

### 2.0 PRESENTASJON AV TEORI

Fotofagfeltet er stort, men til denne undersøkelsen har jeg valgt å bruke noen teoretikere som er stødige på feltet: akademisk, praktisk, relasjonelt, estetisk og visuelt.

Den danske medieforskeren Peter Larsen jobber i dag på Universitetet i Bergen. Han er en av teoretikerne brukt i denne oppgaven fordi han blant annet er sosialhistorisk orientert. Han tar utgangspunkt i de fotografiene han selv mener er mest relevante for fotohistorien i boken *Album – Fotografiske motiver* (2004), hvor han også formulerer fotografiets opprinnelse og videre utvikling. Stephen Bull er en britisk fotokunstner og forfatter, som også underviser i fotofaget ved Universitetet i Brighton. I denne oppgaven bidrar han med boken *Photography* (2010), som gir oss en grunnleggende innføring i dokumentarfotografiets opprinnelse. Susan Sontag (1933-2004) var en amerikansk fotograf, feminist og forfatter som har skrevet en rekke bøker på feltet. I denne oppgaven brukes boken *Om fotografiet* (2004) som gir oss begreper om fotografiets lære som en visuell kode, og hvordan disse begrepene har vært med på å endre menneskers måter å se på og som hun selv sier «rett og slett hvordan vi betrakter verden på». Roland Barthes (1915 – 1980) var en betydningsfull franskmann blant de intellektuelle på 1900-tallet. Han har skrevet mange tekster på et bredt kunst- og kulturfelt, og i denne oppgaven bidrar han med sin kunnskap om fotografiet gjennom essayet *Det lyse rommet* (2001).

Nicholas Bourriaud er en fransk kurator, teoretiker og forfatter som har skrevet mange artikler som belyser kunstfeltet på et relasjonelt nivå. Han bidrar i denne oppgaven med publikasjonen *Relational Aesthetics* (1998) som har blitt stående som en viktig og god kilde om den relasjonelle kunsten siden den ble publisert første gang i 1998. Dette er for å gi oss et innblikk i de ulike visningsrommene vi har muligheter for i den fotografiske sammenhengen. Clair Bishop er en britisk kunsthistoriker som underviser ved The Graduate Center, CUNY i New York, men er også kjent for å være en sentral teoretiker på publikumsdeltagelse i kunst. I denne oppgaven brukes *Antagonism and Relational Aesthetics* (2004) – som er det essayet som er blitt stående som hennes mest innflytelsesrike, kritikken mot relasjonell estetikk – som en motpol til Bourriauds liberale tenkning til visningsrommene.

Siri Meyer er professor i kunsthistorie ved Universitetet i Bergen ved institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier og har skrevet en rekke tekster på fagfeltet. I denne oppgaven bidrar hun med boken *Estetikk og visuell kultur* (2013), som tar for seg noe av den kunsthistoriske siden ved det estetiske blikket og inngangen til den visuelle kulturen slik vi kjenner den fra før. Den teoretikeren som står for den visuelle kulturen i dag, er professor ved Universitetet i New York Nicholas Mirzoeff. Han regnes som en av de framste innen faget og har skrevet majoriteten av litteraturen på feltet. I denne oppgaven brukes *How to see the world* (2015).

## 2.1 FOTOGRAFIETS HISTORIE

### 2.1.1 OPPRINNELSEN

I forbindelse med utviklingen av fotografiet slik vi kjenner det i dag, må vi helt tilbake opprinnelsen: *camera obscura*. Camera obscura er en teknikk som danner en optisk avbildning av verden utenfor. Mange vil kanskje si at det oppstår på «et magisk vis» ved det slippes lys gjennom et lite hull i en vegg inn til et helt mørkt rom eller en boks, hvor da det som er utenfor blir overført som et levende bilde på den motsatte veggen – opp ned. Dette er kunnskap som har eksistert i tusenvis av år og som dermed ble lett å videreføre (George Eastman Museum, 2014a). Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) var en av dem som brukte dette som utgangspunkt når han ble den første til å klare å bevare avbildningen over tid. Han tok i bruk lyssensitivt papir i et camera obscura for å produsere små bilder. Disse kalte han da *retinas*; netthinner, men de ble

ikke løsningen på den fotografiske gåten da de ikke var mulig å bevare over tid – de tålte ikke videre sollys. Da han til slutt fikk kontroll på deler av prosessen, var det endelig mulig å bevare bildet videre over tid (figur 6). Suksessen kalte han da for *heliografi*, fra gresk *helios* «sol», altså soltegning (Larsen, 2004, p. 19).

Etter gjennombruddet til Niépce, startet han i 1829 samarbeidet med Louis Jacques Mandé Daguerre. Niépce døde i 1833, så Daguerre fortsatte videre på egen hånd. Allerede i 1839 hadde han utviklet et system som fungerer helt perfekt: han klarte å fastholde de bildene som lyset dannet gjennom linsen i et camera obscura. Prosessen – og bildene – ble da oppkalt etter han selv og ble det vi i dag kjenner som *daguerreotypi*. Stavelsen *-typi* er avledet av gresk *tupos* og brukes vanligvis om ting som er formet eller støpt (Larsen, 2004, p. 19).

Teknikken bestod av å slipe en kobberplate med sølv, tilsette jod slik at overflaten ble gul av sølvjodid. Deretter ble platen plassert i et camera obscura for lyseksponering, og videre inn i et mørkt rom med kvikksølv damp. Reaksjonen som oppstod fikk bildet fram. Dette er regnes som den første fototeknikken som etter hvert ble brukt over hele verden. Det ble utviklet et kamera med tilhørende utstyr, det het Kodiak, utviklet av amerikaneren George Eastman. Selv om det ble allment tilgjengelig. Dette var en tungvint og krevde hele den kjemiske prosessen ble gjennomført for hvert bilde



Figur 6 - "Utsikt fra vinduet i Le Gras" tatt av Joseph Nicéphore Niépce i 1826, hentet fra tek.no:  
<https://www.tek.no/artikkel/i/zGQw41/fotohistorie-vaatplateprosessen>

man tok. Mørkerommet måtte settes opp der bildet skulle tas (George Eastman Museum, 2014b).

Historien om fotografiet bygger på eksperimenter, etter eksperimenter, etter eksperimenter, og som Larsen påpeker kan den være noe vanskelig å ha helt kontroll over hva som er opphavet til hva. For eksempel var det nesten samtidig med Daguerre, det vil si bare noen måneder senere samme år, en vitenskapsmann ved navn William Henry Fox Talbot som hadde eksperimentert med en tilsvarende teknikk han kalte *fotogeniske tegninger*, «tegninger produsert ved hjelp av lys». Da han tok patent på dette i 1841 kalte han det *calotypi*, et ord avledet av gresk *kalos* «skjønn». I senere tid ga han det sitt eget navn, i analogi til *daguerreotypi*, for *talbotypi* – som er det vi kjenner det som i dag (Larsen, 2004, p. 19).



Figur 7 - Daguerreotypi trolig tatt i 1853, Trondheim, ukjent fotograf, hentet fra tidsrom.org:  
[https://tidsrom.org/artifact/3\\_1807\\_fa355f61-cff1-4586-b485-17a4e23938da/?lng=no](https://tidsrom.org/artifact/3_1807_fa355f61-cff1-4586-b485-17a4e23938da/?lng=no)

Når en skulle fotografieres med et daguerreotypi var det viktig å sitte helt stille i alt fra 15, 30 og opp mot 60 sekunder av gangen. Derfor ser vi sjeldent et daguerreotypi av noen som smiler (Møllevik, 2014).

## 2.1.2 DOKUMENTARFOTOGRAFIET

Rundt starten av 1900-tallet kom engelske oppfinnere med det de kalte for sølv gelatintrykk (*The Gelatin Silver Process*), som igjen ble revolusjonerende den i videre utvikling av tilgjengeligheten og produksjonen av fotografiet. Dette var to prosesser slått sammen til en: ved å blande vanlig dessertgele og sølvbromid ble det dannet en emulsjon som stivnet på glassplaten. Da denne ble tørr, var det ikke lengre nødvendig å ta med seg hele mørkerommet på tur for å kunne ta et bilde. Platene kunne oppbevares i en lystett eske på veien og puttes i kameraet når det skulle brukes. Denne emulsjonen var også mulig å bruke på papir, som gjorde det mulig å gå bort i fra den harde glassplaten og over på filmruller, som igjen ga muligheten for å skape mer kompakte kameraer. For første gang ble det mulig for hvem som helst å bruke et kamera uten å kunne kjemien bak, med det gjenkjennelige blanke, svart/hvitt-uttrykket og det ble den dominerende teknikken ut over på 1900-tallet (George Eastman Museum, 2014d). Det ble raskt normen blant fotojournalister og dokumentasjonsfotografi og det er nok denne teknikken vi alle ser for oss når vi snakker om «fotografier fra gamle dager».



Figur 8 - Jacob Riis, *Tenement Yard, How the Other Half Lives*, 1890. Tilhører Preus museums samling, hentet fra: <https://www.preusmuseum.no/nor/Opplev-utstillingene/Formidling-og-grupper/Ukens-bilde/Betydningsfull-bakgaard>.

Fotograferte bilder synes ikke å være utsagn om verden, men utdrag av den, altså små virkelighetsminiatyrer som plutselig alle og enhver kunne skape og tilegne seg (Sontag & Øye, 2004, p. 12).

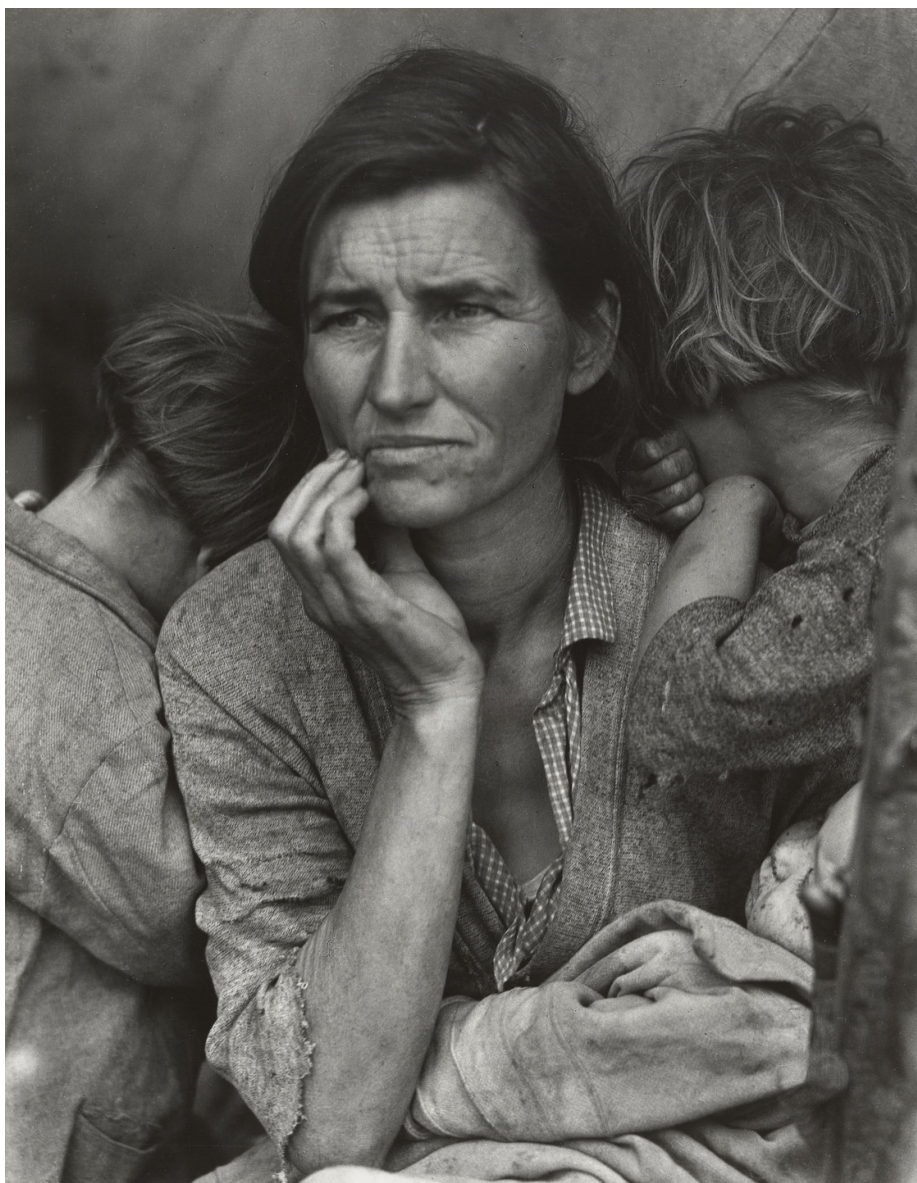
Sølv gelatintrykk gjorde dokumentarfotografiet mulig i et bredere omfang enn før, og ble både brukt og utviklet helt fra starten av 1900-tallet fram til 1970-tallet. og mye før det kom filmrullen som gjorde det enklere å ta flere bilder på en gang (George Eastman Museum, 2014d). Selve ordet *dokumentar* var nok ikke allment i bruk rundt århundreskiftet når fotografer som Jacob Riis og Lewis Hine tok de fotografiene som i dag omtales som *forløperne til dokumentarfotografiet* (Bull, 2010, p. 107). Amerikanske Lewis Hine var en sosiolog som tok kamera fatt for å forevige situasjonen til barne- og immigrantarbeidere (figur 9) og for å belyse de fattige tilstandene mot slutten av 1800-tallet og på starten av 1900-tallet i New York (Bull, 2010, p. 107). Jacob August Riis var en dansk immigrant i USA som jobbet som krimjournalist i New York. Der



Figur 9 - Two of the helpers in the Tifton Cotton Mill, Tifton, Ga. They work regularly. 1909. Lewis W. Hine, Tilhører Preus museums samling, hentet fra: <https://www.preusmuseum.no/nor/Opplev-utstillingene/Formidling-og-grupper/Ukens-bilde/Jenteliv>

ble han vitne til at slummen stadig vokste; i tiden mellom 1890 og 1924 emigrerte det så mange som 24 millioner mennesker til Amerika, via New York. Og på samme måte som Hine brukte også Riis kameraet som våpen i kampen for opprydning av slummen

og oppbygging av skolene, bedre sosiale forhold og reduksjon av overgrep og kriminalitet. Fotografiene er i tillegg brukt som illustrasjoner i bøker som «*How The Other Half Lives, Studies Among The Tenements Of New York*» fra 1890 (figur 8) hvor Riis tok fotografier av bakgårdene i New York som vitnesbyrd på boligsituasjonen for de fattige og tilsidesatte (Preus Museum, u.d.-a).



Figur 10 - *Migrant mother*, Nipomo, California, 1936, Dorothea Lange, hentet fra [moma.org](https://www.moma.org):

<https://www.moma.org/collection/works/50989>

Fotografiet av *Migrant mother* (figur 10) er påstått av mange å være ett av de mest kjente sølv gelatintrykk fotografiene, samt det som er blitt stående i historiebøkene som definisjonen på dokumentarfotografiets opphav. Det er også for mange symbolet



på depresjonen i Amerika på 30-tallet (Bull, 2010, p. 109). Fotografiet viser en mor, preget over den fortvilte situasjonen hun befinner seg i; hun er 32 år gammel, har syv barn (bildet viser tre av dem) og har akkurat solgt teltet de bor i for å få nok penger til mat. Dorothea Lange sine fotografier koblet dokumentarfotografiet med sosialt engasjement, slik vi så at Hine og Riis også gjorde, og er blitt brukt videre som inspirasjon i andre fotografers forsøk på å formidle sosiale forhold og for å underbygge forbedringsengasjement på denne måten (Museum of Modern Art, 2019).



Figur 11 - *The falling soldier*, 1936, Robert Capa, hentet fra: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283315>

Det skjedde en stor omveltning i fotojournalistikken mellom 1920- til 1960-tallet, da flere av bildene ble spredt over større område; publisert i aviser og magasiner for å bringe de ulike budskapene om hva som skjedde andre steder i verden også – for eksempel i kriger. Også hvordan bilder ble prioritert sammen med tekst for å fortelle den *objektive* sannheten om 'hvordan ting faktisk var' endret seg i denne perioden. Men selv om fotografene fikk flere jobber, var det ikke like frie til å få publisert hva de ville. De ulike mediernes redaksjoner hadde mye makt over hvilke fotografier de ønsker å formidle til folk. Samtidig fikk fotojournalistene som jobbet freelance frihet til å reise rundt i verden og komme tett på det som skjedde. Dette takket være mindre og raskere kameraer, som for eksempel Leika-kameraet, produsert rundt 1925 (Bull, 2010, p. 109). Leika ble med andre ord revolusjonerende for hvordan nyhetene kunne

presenteres og formidles raskere. De kunne dra og være til stede under hendelser som de før bare kunne se ettermæle og rester av (Clay, 2021).

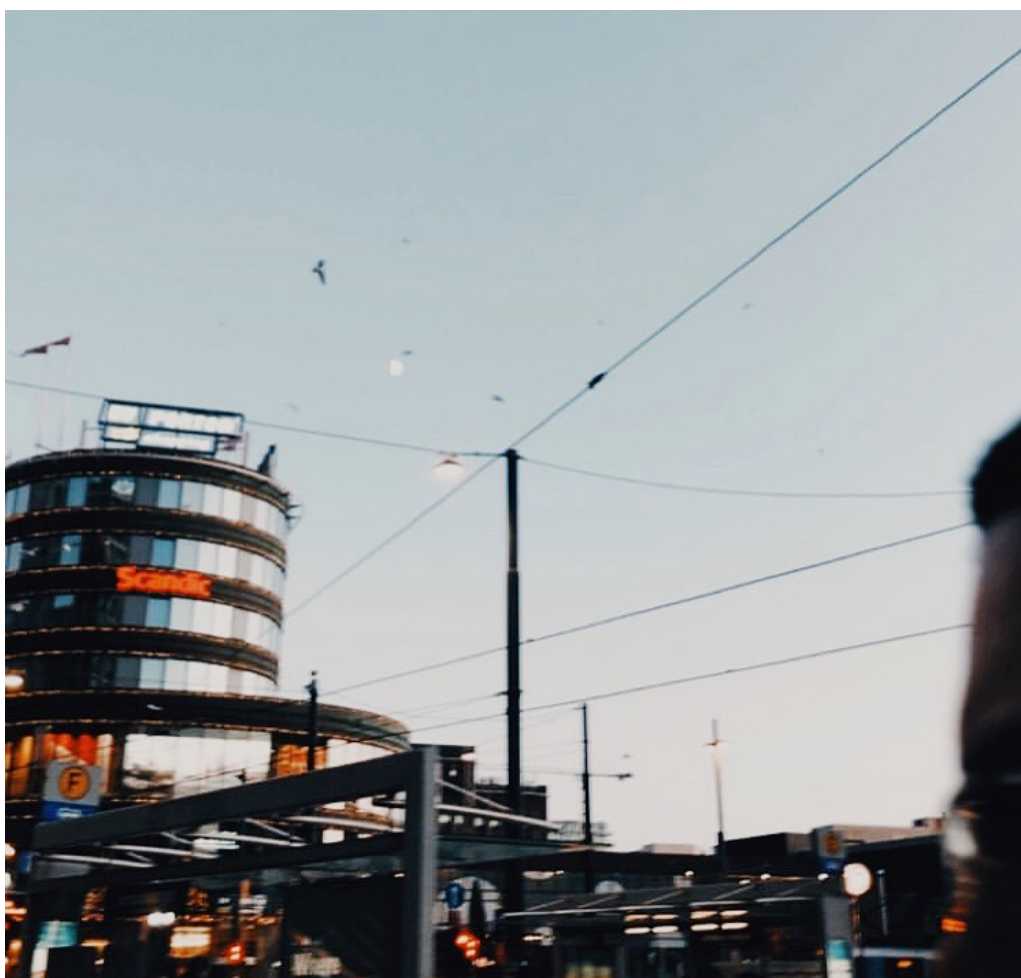
Som eksempel på fotojournalistikkens side av dokumentarfotografiet er vi nødt til å ha med Robert Capa (1913-1954). Han var krigsfotograf og mest kjent for sin dokumentering av D-dagen i Normandie, Vietnamkrigen og den Spanske borgerkrigen hvor en soldat blir skutt framfor kamera mens Capa trykker på knappen (figur 12) (Bull, 2010, p. 109).

Men mot midten og slutten av 1900-tallet oppstod det brått veldig mange, og raske steg i utviklingen av fotografiet og fotoapparatet. På knappe 20 år gikk kameraet fra sølv gelatintrykket til heldigitalt. Det første fungerende digitale kameraet ble påtenkt og utviklet i 1975, og allerede i 1994 kom det første *megapixel*-kameraet – som er utgangspunktet for det kameraet vi har i telefonene våre i dag. Siden da ble kameraet mer og mer kompakt og forståelsen av mediet *fotografi* er satt på prøve (George Eastman Museum, 2014c).

## 2.2 OPPLEVELSESPRINSIPPET

### 2.2.1 HVERDAGSLIGHETEN

Med sølv gelatintrykkets inntog, som bidro til at det ble lettere for folk å bruke fotoapparatet profesjonelt for dokumentering av nyheter, endret det også den private og personlige bruken. Vår måte å se verden på er i dag gjennom en masseproduksjon og -eksponering av bilder (og videoer), og tilnærmingen vår til disse mediene har endret seg i takt med utviklingen (Mirzoeff, 2015, p. 11). Vi har behov for å dele alt, hva vi syns, hva vi vet og hva vi gjør – til en hver tid (Bergström, 2011, p. 41). Fotografiet er nesten blitt en like utbredt fritidsbeskjeftigelse som sex og dans – og i likhet med mange andre former for massekunst, ikke praktisert som kunst av folk flest. Det er i hovedsak et sosialt ritual, som fungerer som et forsvar mot angst og et maktredskap (Sontag & Øye, 2004, p. 17). Fotografiet i seg selv er ikke nødvendigvis livaktig, men det kan likevel gi (og skildre) liv – som er det som danner opplevelsen. Og opplevelsesprinsippet gjør det dermed mulig for fotografiet å eksistere (Barthes, 2001, p. 30). Marit Henriette Sjøvesland Gustavsen tar for seg i sin masteroppgave, fotosjangrene *snapshot* og dokumentarfotografiet (2014).



Figur 12 - illustrasjonsbilde, *handletur samme dag som Ari Behns bisettelse*, 2020, hentet fra egen instagramkonto @ylvalde for å illustrere snapshotet: <https://www.instagram.com/p/Clv8HQHp6BJ/>

Gustavsen ser på den tilfeldige estetikken som oppstår i ulike former for fotografi, rent visuelt samt teoretisk. Grunnlaget for undersøkelsen hennes var å få et bredere spekter med begrep som kan beskrive øyeblikket i ulike former for fotografi; hun legger fram noen punkter som hun finner fram til for å beskrive kvaliteter ved snapshotfotografiet: utradisjonell beskjæring, skjev horisontlinje, det distanserte subjektet, uskarphet og nærkontakten – for å nevne noen (Gustavsen, 2014, pp. 2, 16). Snapshotet er den mest populære måten å ta bilder på (Bull, 2010, p. 81). Og denne *snapshot-kulturen* har nok bidratt med sitt i masseproduseringen av fotografier de siste årene. For eksempel; i løpet av 2014 ble det tatt omtrent en milliard bilder til sammen på verdensbasis. Til sammenligning eksisterte det i 2011 *kun* 3.5 milliard bilder fra før, som da viser at verdens fotoarkiv økte med ca. 25% på tre år (Mirzoeff, 2015). Leser vi tallene for 2021, har det økt til omtrent 1.4 billioner publiserte bilder til sammen på

verdensbasis (Carrington, 2020). Det blir da helt uunngåelig å ikke nevne Instagram, Snapchat og Tik Tok med deres inntog og plass i livene våre i dette eksponeringskapittelet om snapshots og hverdagsdokumenteringen:

*Instagram* ble lansert som et nytt sosialt medie, utviklet av en Stanford-student, i 2010. Mange forklarte nykommeren som en sammenslåing av de allerede eksisterende sosiale mediene: Twitter og Facebook. Forskjellen var likevel at Instagram hadde hovedfokus på bilder heller enn tekst, og endret dermed delingsperspektivet på hvor mye og hva som skulle vises fram. Helt fra begynnelsen har Instagram vært målrettet mot brukervennlighet og tilgjengelighet for alle, og satt fotografiet i en særstilling for hverdagslivet. I 2021, etter 11 år i bruk, nådde Instagram 117.2 millioner brukere på verdensbasis (Blystone, 2020).

*Snapchat* ble lansert året etter Instagram og stammer også fra studenter ved Stanford Universitet. Tanken var å kunne ta et bilde eller en kort video som ble slettet etter noen sekunder. Målet var en *billedelingsapp* som ikke hadde fokus på urealistiske skjønnhetsidealer, men som bygget på humor, ærlighet og hva enn du selv måtte føle for i øyeblikket du benytter appen. I 2020 hadde appen 360 millioner aktive brukere som sendte rundt tre milliarder *snaps* (bilder og videoer) på daglig basis og endret raskt hvordan vi chatter sammen på (O'Connell, 2020).

*Tik Tok* er utviklet av et Kinesisk selskap i 2017, da med hovedfokus på korte, lett manipulerbare og morsomme filmsnutter. Til sammenligning hadde Tik Tok allerede i 2019, 500 millioner brukere. Appen har vært revolusjonerende i måten vi behandler og oppfører oss på internett i dag (Herrman, 2019).

## 2.2.2 VISNINGSROM

Ulike (konstruerte) kontekster kan skape ulike muligheter for mellommenneskelige relasjoner i møte med, for eksempel, fotografiet. Nicholas Bourriaud er en som benytter kunstutstillinger som utgangspunkt for slike muligheter. Han snakker ofte om at visningsrommet kan designes og skreddersys, med *relasjoner* som mål. En kunstutstilling er et eksempel på et slikt sted hvor det oppstår små øyeblikkelige relasjoner blant publikum, enten mellom hverandre eller til kunsten; alt avhengig av hvorvidt kunstneren eller kuratoren designer rommet og legger til rette for publikums deltagelse. Men uansett hvor og hvordan, mener Bourriaud en slik kontekst danner et rom for relasjonelle møter (Bourriaud, 1998, pp. 160-162). I hvilken kontekst noe settes i gir oss ulike

perspektiver på det vi ser, slik at vi kan trekke ulike budskap ut fra det. Om et verk vises på et museum gir det kanskje en mer historisk og dokumentarisk assosiasjon; er det derimot plassert på en husvegg i gaten blir det sett på som gatekunst, eller kanskje aktivisme? Kunstverket «*Rojava: The Women's Revolution*» som hang i Rosenkrantz' gate 14 i Oslo, hele vinteren 2020-2021, kan være et eksempel på dette spørsmålet. Det er et håndtegnet arbeid, av den kurdiske kunstneren Gelawesh Waledkhani.

Verket er et portrett av kvinnelige kurdiske frihetsforkjempere, med en størrelse på to og en halv meter ganger seks meter. Det bærer også sitatet: «*A society can never be free without women's liberation*». Dette forteller Waledkhani hun tok med for å gi verket et mer dynamisk og sterkere uttrykk, og for å skape en politisk overbevisning.



Figur 13 - *Rojava: The Women's Revolution*, 2020, Gelawesh Waledkhani, hentet fra: <https://www.ao.no/klagestorm-mot-omstridt-kunstverk-onskes-fjernet-fra-sentrum/s/5-128-22004>

Prosjektet var ment for å kaste lys over den kurdiske bevegelsen som har omdefinert eller gjenopprettet kvinners rolle som aktive, deltagende samfunnsborgere og som modige krigere i frontlinjen (Kulturbyrået Mesén, 2020). Kunstneren selv sier at hun forventet reaksjoner på verket, men var ikke like forberedt på hvor sterk og omfattende diskusjonen kom til å bli. Det ble sendt inn rundt 300 henvendelser til Oslo Kommune med et frammet ønske om at verket skulle fjernes fra Rosenkrantz' gate. Klagene dreide seg hovedsakelig om sitatet i verket, da det er den tidligere lederen av det tyrkiske partiet PKK, Abdullah Öcalan som står bak. PKK, regnes av flere som en

terrororganisasjon. Av andre regnes Öcalan som en kvinneforkjemper (Krogh, 2021). Kulturrådet i bystyret i Oslo hadde et enstemmig nei til fjerning av Waledkhanis arbeid tidligere i februar 2021m hvor begrunnelsen bunnet i grunnleggende demokratiske verdier for ytrings- og kunstfrihet (Borud & Bjørhovde, 2021).

Med et slikt perspektiv som dette eksempelet gir, er det viktig å stille spørsmålet: Hadde diskusjonen blitt like opphetet om verket hang på, for eksempel Astrup Fearnley museet – museet for samtidskunst, på Tjuvholmen? Eller, hvordan hadde diskusjonen foregått på internett via Instagram? Skal vi tro Bourriaud, viser dette eksempelet at hvilken visningsrom verket eller noe settes i, setter publikum i ulike posisjoner til hvilken relasjon som skapes mellom dem og verket, og videre hvilken reaksjon de kommer med deretter.

Claire Bishop kan tolkes uenig i denne måten å tenke visningsrom på, at det ikke er så enkelt. Hun argumenterer mot det Bourriaud sier om kunstnerens og kuratorens egen rådighet over hvordan utstillingene settes opp for å framprovosere relasjoner hos publikum, og mener det ikke fungerer helt på den måten (Bishop, 2004, p. 53). En utstilling Bourriaud var kurator for i Tokyo i 2002, hvor det istedenfor klassiske hvite vegger, diskre belysning og tregulv, hadde de latt rommet stå slik de fikk det etter forrige utstilling. Dette kaller Bishop for et *forskningsparadigme*, hvor det på starten av 2000-tallet var en tydelig tendens for slike «rotete» visningsrom som spredte seg i store deler av kunstverden. Hun sier det blir problematisk med den *laboratoriske* merkelappen dette gir, og argumenterer med at det kan sammenlignes med en markedsføringsstrategi som ønsker og erstatte de ekte mellommenneskelige opplevelsene som Bourriaud egentlig ønsker, med noe veldig iscenesatt og nærmest en påtvunget opplevelse av kunstverkene (Bishop, 2004, p. 52).

## 2.3 DET BLIR TIL KUNST

### 2.3.1 ESTETISK FORSTÅELSE

Når vi senere skal se på den kunstbaserte fotosjangeren trenger vi også estetiske lesebriller. Det er det estetiske blikket på verden som spiller den største rollen for at noe *blir til kunst*. Kunst kommer fra tysk og betyr «å kunne», eller «ferdighet». Det kan dermed stå for en oppøvd evne eller ferdighet på ulike felter, som *interiørkunst*,

kokkekunst eller legekunst. Det brukes gjerne i dag alene, som en betegnelse på estetiske kulturuttrykk som for eksempel billedkunst. For at et fotografi skal være et *kunstfoto* må det altså ha et estetisk uttrykk. Men som vi allerede har vært innom, så er ikke dette så enkelt som det høres ut. De fleste fotografier har et «estetisk uttrykk», men de kriteriene er ikke alene nok til å gi en forklaring – eller forståelse – for hva som er kunst (Løberg, 2015).



Figur 14 – Foto: Eirik Brekke 2015, fra utstillingen «Norske dokumentarfotografi» på Henie Onstad 2019, hentet fra frittord.no: <https://frittord.no/nb/arrangementer/norsk-dokumentarfotografi>

Sjefsredaktør i *Subjekt*, Danby Choi, mener at flere bør snakke om forskjellen på dokumentarfotografiet og kunsten. Kommentaren hans er direkte knytte til en kunstkritikk publisert i *Subjekt* oktober 2019, av utsilingen «*Norsk dokumentar-fotografi*» på Henie Onstad kunstmuseum i samme tidsperiode. Kunstkritikeren, Lena Trydal kaller artikkelen «*Nedtur for norsk dokumentarfotografi*» og anklager Henie Onstad Kunst- senter for å være «overveldende stappfull», «sløvt installert» og «på estetiske villspor» (Trydal, 2019). Som Choi påpeker et det veldig spennende at en kunstkritikk går så detaljert til verks i kritikken at de estetiske valgene i de ulike fotografiene; da spesielt

når det som stilles ut ikke er ment for å være kunst, men som tradisjonelle dokumentarfotografier (Choi, 2019). Det blir dermed viktig å diskutere materialitet, effekter, fargebruk, komposisjoner og alle de andre stikkordene vi finner på det estetiske faget – stygt, pent, ekkelt eller deilig; selve fotografiets bestanddeler. Til tross for at det er et utvalg fotografier på en *kunstutstilling* på en *kunstinstitusjon* mister fotografiene sin tittel som *kunst* og ‘forblir’ en dokumentar og en virkelighetsformidler. Det er klare distinksjoner mellom de to kategoriene som vi burde reflektere mer rundt (Choi, 2019).



Figur 15 - Illustrasjon for kunstfotografi: *Hav*, 1962, Kåre Kivijärvi (1938-1991) regnes som den første fotokunstner i Norge i nyere tid. hentet fra: <https://filterpartner.no/stadig-flere-far-oynene-opp-for-fotokunst/>

Kunsthistorien er en gammel og ærverdig disiplin. Skiller man den visuelle kulturen på det estetiske feltet med kunsthistorien, blir kunstverkene satt i en ikke-eksisterende sammenheng, med temaer som spenner vidt, alt fra kjønn og makt til identitet og orientalisme (Meyer, 2013, p. 14). I boken *Kunst og visuell kultur* (2013) deler Siri Meyer historien opp i åtte kapitler om hvordan mennesket, Gud, rommet, det hjemlige, naturen, det moderne liv, sjelen og tanken blir bilde. Hun går grundig til verks for å se at de ulike bildene gjennom historien får en handlingsdimensjon da de kan brukes til å skape og opprettholde selvbilder og identiteter av ulike slag. Det kan for eksempel



innebære at visse mennesker eller deler av naturen blir sett, at de får verdi og betydning. De får en stemme og blir en del av det sosiale og politiske livet (Meyer, 2013, p. 14).



Figur 16 - Illustrasjon av kunstfotografi: portrett av lyriker Olav H. Hauge, 1992, Ullvik i Hardanger, tatt av Morten Krogvold, hentet fra: <https://www.mortenkrogvold.no/portretter>

### 2.3.2 ESTETISK DØMMEKRAFT

Immanuel Kant (1724-1804) hevdet at vi bruker språket og dømmekraften annerledes på estetiske gjenstander og former enn når det gjelder kunnskap og moral. I tråd med dette ble det på et tidspunkt mer og mer vanlig og skille ut visse gjenstander og fristille dem fra kravet om at de skal fylle praktiske og samfunnsmessige funksjoner. Den estetiske betraktningssmåten fikk sine institusjonelle rammer i museet og gallerier, og i

spesialiteter som kunstkritikk og senere kunsthistorie. Denne institusjonelle autonomien frammet igjen en estetisk autonomi, hvor kunsten dyrker sitt medium og utvikler strategier innenfor en ren formverden. Dette kunstbegreper ble gitt tilbakevirkende kraft, slik at det i dag også brukes om bilder og gjenstander fra tiden før 1700-tallet. Både gamlelegyptiske gravbilder, altertavler og andre liturgiske gjenstander fra middelalderen håndteres som kunst, bare de er vakre nok. I tråd med dette kaller vi kjøkkenredskaper fra antikken som krukker, fat og drikkekar for *varemaleri*. I sin tid var det bruksgjenstander, i vår tid er de estetiske former og fått kallenavnet *brukskunst* (Meyer, 2013, pp. 12 - 13). Samtidens relasjonelle orientering åpner for ulike lag av forståelse og tolkninger, som kan være grunnen til at kunst framstår for mange som et komplekst og utfordrende refleksjonsfenomen, hvor en må ha en masse kunnskap for å kunne si noe om det. For å se hvordan samtidskunsten omhandler et tematisk spekter fra det individuelle til det globale og eksistensielle, slik Mirzoeff nevner, koblet kunstkritiker Hal Foster kunstnerisk og etnografisk virksomhet på grunn av likheten disse strategiene uttrykte. Denne forståelsen peker mot en paradigmatisk forankring der samtids kunst vektlegger samfunnsdeltagelse i relasjonelle og meningssøkende utforskninger. Denne posisjonen viser kunnskap og holdninger knyttet til kunst og formidling. Inngår i epistemologisk forankrede diskurser (Aure & Bergaust, 2015, p. 25)

## Del 3,

# VITENSKAPELIG STÅSTED OG METODE

Denne masteroppgaven har som mål å belyse ulike fotosjangre og hvordan de bidrar til bevisstgjøring og gir en bredere forståelse av formidling i fotografiet gjennom henvendelsesstrategier. Dette vil gjøres med sosialkonstruktivismen som epistemologisk syn. Jeg vil også legge fram noe av den nye læreplanen som kom i 2020 (LK20) som grunnlag for det pedagogiske ståstedet for skole og kunstinstitusjoners formidling av fotografiet.

## 3.0 SOSIALKONSTRUKTIVISMEN

### 3.0.1 DEN SELVSAGTE SANNHETEN

Sosialkonstruktivisme har røtter fra flere ulike vitenskapelige ståsteder; i senere tid kan den relateres til postmodernismen, men i utgangspunktet til fenomenologien (Alvesson & Sköldberg, 2017, p. 39). Ståstedet ønsker også å sette søkelyset mot noe som oppfattes som en selvsagt sannhet, for så å stikke hull på denne sannheten gjennom å vise at: noe behøver ikke være som der, eller eksistere i det hele tatt. Det, eller det vi forventer at det er, er ikke nødvendigvis bestemt av dets natur; det er unvikelig – en selvsagt sannhet (Alvesson & Sköldberg, 2017, p. 39). Så hvorfor velger jeg dette er fordi sosialkonstruktivismen bunner i sosiale konstruerte fenomener, gjennom objektive og subjektive perspektiver. Med andre ord er sosialkonstruktivismen et svært

bredt felt, og handler om hvordan samfunnet bygger på en objektiv og felles virkelighet, hvor mennesket selv er et sosialt produkt av subjektive interaksjoner i denne virkeligheten (Berger et al., 2000, p. 9).

### 3.0.2 OBJEKTIVITET VS. SUBJEKTIVITET

Sosialkonstruktivister studerer hele konstruksjoner som også favner om de objektive fellesforståelsene samt de subjektive sensibilitetene. Menneskers virkelighetsforståelse formes kontinuerlig av opplevelser og situasjoner, og er helst knyttet til relasjonell kommunikasjon – og da gjerne også *hvordan* det kommuniseres for å skape et sosialt system som for eksempel gjennom kultur og fotografier (Eriksen, 2010).

For å forklare dette støtter avhandlingen seg på John Deely (1942-2017) sine formuleringer om det subjektive og objektive. Deely var en amerikansk filosof og semiotiker, som hadde en egen distinksjon mellom ting, objekter og symboler – distinksjoner som er nyttige i skillet mellom objektivitet og subjektivitet i fotografiet. Deely mente at: *ting* eksisterer i naturen uten behov for å bli erfart på noen måte av mennesker, mens *objekter* er ting som kommer med en menneskelig gitt opplevelse. Når objektene blir brukt i en prosess på en helt spesiell måte, for eksempel at det blir fotografert omdannes det til *symboler*. Med andre ord kan objektivitet redefineres fra å være et upartisk synspunkt, til at det er et allerede-eksisterende synspunkt som er forhåndsbestemt av menneskers opplevelse av objekter. Det å da presentere noe *som det er*, blir umulig i følge Deely. På den samme måten kan det argumenteres for *subjektivitet*; fordi tolkningen av alle objekter er påvirket av en felles menneskelig opplevelse, kan et subjektivt syn på verden kun bestå av det som er en *individuell variasjon* av objektiviteten (Bull, 2010, p. 110).

## 3.1 DET PEDAGOGISKE SKRÅBLIKKET

### 3.1.1 RELASJONELL KOMMUNIKASJON

Det gjensidige forholdet mellom betrakter og det som blir betraktet, står dermed sentralt i denne måten å se på fotografiet på gjennom sosialkonstruktivismen (Berger et al., 2000, p. 11). Kunstnere på slutten av 1990-tallet og begynnelsen av 2000-tallet forsøkte å skape mer direkte relasjon og faktiske møter mellom kunst og publikum, og

disse møtene samlet Bourriaud under betegnelsen *relasjonell kunst*, slik vi allerede har vært inne på i kapittel 2.2.2 (Christensen-Scheel, 2015, p. 37). Ulike konstruerte kontekster er med på å skape muligheter for mellommenneskelige relasjoner i møte med fotografiet. Visningsrommet kan designes og skreddersys, med *relasjonell kommunikasjon* som mål, men uansett hvor og hvordan, mener Bourriaud en slik kontekst danner et rom for relasjonelle møter (Bourriaud, 1998, pp. 160-162). Læring skjer i relasjonelle settinger, for eksempel gjennom museumsbesøk, for å møte kunstverkene der de er heller enn å se på dem i klasserommet via en projektor. Denne oppgaven handler ikke om den relasjonelle kunsten som sådan, men stiller likevel spørsmål om *hvordan fotografiet forholder seg til en sosial inkludering, og hvilke pedagogiske forutsetninger som kan ligge til grunn for dette?* Det er viktig for meg å ha med den pedagogiske vinklingen fordi det favner om en utvidet læringsarena som åpner opp for flere muligheter for det relasjonelle, blant annet gjennom fotografiet.

### 3.1.2 FOTOGRAFIET I LÆREPLANEN

Det å lære om fotografiet på skolen ligger nå kun hos KDA (Kunst, Design og Arkitektur, utdanningsretning på videregående skole). I faget Foto – og grafikk – 1 skal det handle om å utforske ulike teknikker, materialer og uttrykk i en visuell kommunikasjon via fotografiet. Samt at elevene skal lære å tolke og å lese den visuelle verden gjennom fotografiske teknikker. Faget handler om å formidle innhold og mening gjennom fotografiet og skal dermed gi elevene en kompetanse til å produsere og å tolke visuelle uttrykk i et samfunn dominert av nettopp dette (Utdanningsdirektoratet, 2021). Elevene lærer om å utforske både teknikkene og de visuelle virkemidlene i ulike former. De får innblikk i ulike HS og kompetanse til å produsere og tolke visuelle uttrykk i et samfunn dominert av bilder. Men vi finner det ikke noen av de andre utdanningslinjene – det forbeholdes de spesielt interesserte selv om det angår oss alle.

### 3.1.3 EN OVERORDNET KUNNSKAP

Dagens læreplan har tre tverrfaglige overordnede temaer som både grunnskole og videregående opplæring skal forholde seg til: *bærekraftig utvikling, demokrati og medborgerskap* og *folkehelse og livsmestring*. Disse tre tar utgangspunkt i aktuelle samfunnsutfordringer som krever engasjement og innsats fra enkeltmennesker og

lokalsamfunnet, både nasjonalt og globalt. Barna og ungdommene våre skal få innsikt i ulike utfordringer og dilemmaer i egne liv, lokalt og globalt gjennom disse temaene. Det skal være med på å danne en forståelse for hvordan vi gjennom kunnskap og samarbeid kan finne løsninger, samt at de skal lære om sammenhengen mellom handling og konsekvens (Utdanningsdirektoratet, 2020).

Jeg har valgt å ta med ett av de tre temaene da dette er det som ligger tettest opp mot undersøkelsen om bevissthet og forståelse av fotografiet, *demokrati og medborgerskap*. Her står det:

*Demokrati og medborgerskap som tverrfaglig tema i skolen skal gi elevene kunnskap om demokratiets forutsetninger, (...) og gjøre dem i stand til å delta i demokratiske prosesser. Opplæringen skal gi elevene forståelse for sammenhengen mellom demokrati og sentrale menneskerettigheter som ytringsfrihet, stemmerett og organisasjonsfrihet. De skal få innsikt i at demokratiet har ulike former og uttrykk.*

*Gjennom arbeid med temaet demokrati og medborgerskap skal elevene forstå sammenhengen mellom individets rettigheter og plikter. (...) Skolen skal stimulere elevene til å bli aktive medborgere, og gi dem kompetanse til å delta i videreutviklingen av demokratiet i Norge.*

*Opplæringen skal gi elevene kunnskaper og ferdigheter til å (...) lære seg å håndtere meningsbrytninger og respektere uenighet. Gjennom arbeidet med temaet skal elevene lære hvorfor demokratiet ikke kan tas for gitt, og at det må utvikles og vedlikeholdes (Utdanningsdirektoratet, 2020).*

## 3.2 METODESTRATEGI OG UTVALG

### 3.2.1 FOTOANALYTISKE SPØRSMÅL

Som primærkilde til undersøkelsen har jeg gått inn i et utvalg fotografier fra de ulike prosjektene. Med utgangspunkt i Bo Bergströms metode for bildeanalyse er formålet å plukke fotografiene fra hverandre for å forstå og beskrive deres relasjoner til verden og helheten, for så å finne begreper for henvendelsesstrategier. Det er viktig i en analyse av fotografiet å være både subjektiv og objektiv – slik vi leste om i 3.0.1 – så godt det lar seg gjøre (Bergström, 2011, p. 182). Og for å kunne gjøre dette ramser

Bergström opp en liste med åtte spørsmål som må stilles i en slik analyse (Bergström, 2011, p. 183):

- 1: *Hva er det som er avbildet?*
- 2: *Hvordan fotografiets indre kontekst er bygget opp?*
- 3: *I hvilken ytre kontekst ser man fotografiet?*
- 4: *Hvilke retoriske grep blir benyttet?*
- 5: *Hvilken sammenheng er det mellom tekst og bilde?*
- 6: *Hvem er avsenderen?*
- 7: *Hvem henviser fotografiet seg til? (HS)*
- 8: *Hva er formålet med fotografiet?*

Som utgangspunkt for å plukke fotografiene fra hverandre og for å finne fotosjangernes særtrekk og unike henvendelsesstrategier har jeg brukt disse åtte spørsmålene til Bergström. I starten av analysen vil alle spørsmålene komme tydelig fram, og svares på direkte. Videre vil spørsmålene bli mindre synlige, og det vil også svares som en mer sammenhengende tekst for å komme nærmere inn på fotografiet og fotosjangeren. Det vil komme fram at ikke alle spørsmålene er like relevante

### 3.2.2 INTERVJU AV INFORMANTER

I tillegg til fotografiene har jeg fått innblikk i og bakgrunnsinformasjon om noen av prosjektene gjennom tilpassede skriftlig intervjueskjema til informanter fra to av tre prosjekter<sup>1</sup>. Spørsmålene ble formulert hensiktsmessig og veiledende slik at informantene fikk mulighet til å svare på sin egen måte. Guiden er utarbeidet med utgangspunkt i at jeg ikke kjenner informantene, men har kunnskap til prosjektene og delvis hvordan disse er blitt utført. Guidene er delt inn i fire hovedkategorier med tre tilhørende spørsmål; bakgrunn, strategier, opplevelser og til slutt; hvor de kan legge til noe de ikke får

---

<sup>1</sup> Se felles samtykkeskjema vedlegg 3.

svart på i de andre spørsmålene<sup>2</sup><sup>3</sup>. Undersøkelsen har siden dette endret seg, og informasjonen jeg har fått fra mine informanter blir brukt som et bakteppe når jeg videre har gått inn i enkeltfotografier fra hvert av prosjektene ved hjelp av Bergstrøms analyseverktøyer.

### 3.2.3 PRESENTASJON AV UTVALG

#### 3.2.3.1 BILDER I FORMIDLINGENS TJENESTE

NTNU Universitetsbibliotek (heretter NTNU/UB), har samlet fotografier siden 1860-tallet, og samlingen består i dag av over en million fotografier. I 2016 ble nettutstillingen *Bildet i formidlingens tjeneste* (NTNU Universitetsbibliotek, 2016) ferdigstilt, en utstilling bestående av et mindre utvalg fra den større samlingen. Jeg har gått gjennom nettutstillingen og videre fått dypere innsikt i prosjektet i samtaler med Inger Johanne Glasø Røkke, tidligere hovedbibliotekar og hovedansvarlig for hele fotografisamlingen, samt dagens universitetsbibliotekar Evelyn Irene Thor. De forteller begge hvordan samlingen brukes på NTNU og hvor viktig en så tung samling er for en slik organisasjon og institusjon som dette universitetet er.

I den fysiske utstillingen, *Bildesamlingen ved NTNU/UB*, som stod tilgjengelig på Realfagsbiblioteket på Gløshaugen mellom 9. november 2015 og 31. januar 2016, var det valgt ut fotografier fra ulike deler av samlingen; blant annet portrettsamlingen, prospekt-samlingen, flyfoto, gruppebilder, ulike fotoarkiv fra trønderske yrkesfotografer, boligundersøkelser og daguerreotypier. Den ble stor og omfattende, og hvert foto ble presentert med en tekst om hva som var fotografert, i hvilken sammenheng det var tatt i, ca. årstall eller tiår det tilhørte og hva fotoet eventuelt ble brukt til senere.

Nettutstillingen inneholder kun et utvalg på 20 fotografier fra den fysiske utstillingen i Realfagsbygget. De representerer i hovedsak fotografier fra slutten av 1800-tallet og første halvdel av 1900-tallet i Trondheim, og gir et innblikk til den tiden hvor fotografiet enda var nytt for folk.

---

<sup>2</sup> Se vedlegg 1 og 2.

<sup>3</sup> Om det ikke er referert til andre kilder, er det disse samtalene det refereres til.



Fotografiene i NTNU/UBs samlinger brukes av mange ulike faggrupper: arkitekter og byggherrer, advokater og jurister, historikere, slekts-granskere, studenter, forskere, osv. I tillegg til å legge til rette for at studenter og ansatte ved NTNU skal få godt utbytte av fotografiene til sine arbeider, har UB andre oppdrag i forbindelse med formidling av samlingen og de ulike fotografiene. Det var for eksempel aviser som trengte historiske foto til artikler og saker og andre som ønsket å låne fotografiene til utstillinger på sine arbeidsplasser. UB er også aktivt engasjert for å holde diverse foredrag i historielag, pensjonistforeninger og ulike skoleprosjekter. Glasø-Røkke så at det ble tydelig at samlingen kunne være til nytte for folk også utenfor de gitte fagmiljøene og at fotografiene var viktige for dem. Det ble brukt mye tid på formidling av enkelt fotografier og deler av samlingen. Men både Thor og Glasø-Røkke understreker at det i førsteomgang er arbeidet med samlingen at den er synlig og tilgjengelig for ansatte, studenter og forskere ved NTNU som er det viktigste formidlingsarbeidet til UB.

Samlingen kan deles inn i flere kategorier med underkategorier. For eksempel Papiersamlingen som består av underkategorier, blant annet en portrettsamling; en topografisk<sup>4</sup> ordnet samling med både en samling gruppebilder med ulike klassebilder, bilder fra bedrifter og arbeidsliv, foreninger, historiske begivenheter; og landskapsbilder, gårds- og bybilder, eksteriør og interiør, med mye mer. I samlingen av negativer<sup>5</sup> er det for det meste yrkesfotografier i Trondheim, og det er denne som utgjør den største delen av den totale samlingen. De fleste fotografiene er portretter, da dette var det som ga fotografene sikreste levebrødet og den utgjør en rik kilde til både personalhistorie, by- og lokalhistorie og fotohistorie. Det understrekes at samlingen ikke kan ses på som enhetlig og homogen, da det som sagt er mange delsamlinger hvor størrelsene varierer.

Grunnen til at denne utstillingen er interessant for meg i undersøkelsen av ulike fotosjangre som bidrar til bevissthet og forståelse i formidling av fotografiet i skole og

---

<sup>4</sup> Topografi betyr *stedsbeskrivelse*, for eksempel over et landområdes terrengforhold, bebyggelse, kommunikasjoner og lignende (Dick, Ø. (2021). *Topografi*. Store Norske Leksikon.no. <https://snl.no/topografi>)

<sup>5</sup> Et negativ er en fotografisk framstilling, før det blir framkalt, hvor de lyse områdene framstilles mørke, og de mørke område framstilles lyse (Tikkanen, A. (u.d.). *Negative photography*. Britannica. <https://www.britannica.com/technology/negative>) Vi kan også se dette i figur 2.

kunstinstitusjoner, er blant annet fordi utstillingen er en framstilling av hvordan fotografiet gjennom tidene er brukt som dokumentasjon av samfunnets ulike samtider og hvordan dokumentasjonsfotografiet fikk sin plass på starten av 1900-tallet.

### 3.2.3.2 TID – STED – ROM

Preus Museum (heretter: PM) er et museum i Horten med fokus på fotografi. PM dekker både den kunstneriske, kunsthistoriske og tekniske siden ved fotografiet. Med fotografiets utvidete felt som sitt satsningsområde ser museet fotografiet en sammenheng med samtidskunsten og en større visuell kultur (Meld. St. 49 (2008-2009), p. 37). På sine nettsider forteller de om sitt arbeid for å utvikle museet som en arena, ikke bare for kunnskap og opplevelse, men også for kritisk refleksjon og innsikt i det skapende formulert i setningen: «*Fotografiet er et viktig verktøy som muliggjør deltakelse i demokratiet*» (Preus Museum, u.d.-b). Prosjektet TID – STED – ROM (heretter: TSR) er et direkte resultat av dette. Prosjektet svarer også på målet om å nå publikum med kunnskap og opplevelser som er tilgjengelig for alle. Med det mener de at det skal tilrettelegges for ulike grupper og aktuell formidling som frammer en kritisk refleksjon og en skapende innsikt. En aktiv formidling argumenteres fra et demokratiperspektiv og et allment kulturperspektiv. Det innebærer at musene må ha en formidling som kan være kritisk og nyskapende når det gjelder tematikk og virkemidler (Meld. St. 49 (2008-2009), p. 155).

I tidsrommet 2017 til 2019 inviterte PM Tina Enghoff og Kamille Nygård til å holde en ukes workshop for innsatte ved fem ulike fengsler; Berg, Halden, Bastøy, Bjørgvin og Bredtveit fengsel. Sammen filosoferte de over begrepene *tid*, *sted* og *rom*, og koblet tekst og foto sammen. Resultatet fra Berg fengsel ble både en utstilling hos PM og en bok. På denne måten innlemmet PM de innsatte i museets egen samling og ble dermed en del av den norske kulturarven.

I sentrum av dette står personlige historier fortalt med de innsattes bilder og tekstfragmenter. Bildene og tekstene uttrykker ikke bare følelsen av å være et menneske som er blitt utslettet, men også håp; håp om at verden enda kan nås. Historiene vi møter er svært modig fortalt, og viser et tydelig bilde av hva det vil si å være menneske med frihetsberøvelse (Preus Museum, u.d.-b). Videre hadde prosjektet et ønske om at de innsatte skulle gi en bredere vidde til samfunnet og politikerne om hva straffen

faktisk betyr for et menneske; hvor omkostningsfullt det kan være å bli frihetsberøvet. Så med bilder og tekst var prosjektet ment for å sette i gang en slags samtale mellom de innsatte og de «alminnelige» menneskene som skulle se utstillingen.

På nettsidene kommer vi først til en oversikt over «Prosjektet TID STED ROM» hvor PM forteller om selve prosjektet før vi nederst på siden kan velge hvilken utstilling vi videre ønsker å besøke. Av de fem ulike utstillingene som er bygget opp av workshoppene til Enghoff og Nygård, har jeg valgt meg ut TID fra Berg fengsel, STED fra Halden fengsel og ROM fra Bredtvet fengsel. Hver av fotografene (fengselsansatte) har et utvalg på ca 6-8 fotografier hver, og hver utstilling består av åtte innsatte. Utvalget av fotografier er da basert på særtrekkene til fotosjangeren og ordet de representerer. Jeg har også valgt å gi dem navnet de har i utstillingen.

Grunnen til at dette prosjektet er med i undersøkelsen er hvordan fotografiet brukes aktivt som verktøy for å muliggjøre en deltagelse i demokratiet ved å innlemme dem i deres samling slik at de blir en del av den norske kulturarven ved en kunstinstitusjon.

### 3.2.3.3 IIU SUSIRAJA

Iiu Susiraja er en finsk samtids fotograf som de siste årene har gjort det større og større på den internasjonale kunstscenen, med utstillinger både her i Norge på Sørlandets kunstmuseum, MoMa i New York, Kadel Willborn i Düsseldorf og Francois Ghebaly Gallery i Los Angeles, for å nevne noen. Hun blir omtalt som en fotograf som tar i bruk uortodokse metoder. Jeg har gått gjennom fotografiene på hennes nettsider, samt sett flere intervjuer og videoer av henne som snakker om eget kunstnerskap. Hovedkilden er et intervju fra 16. februar 2022 gjort av Alex Jovanoich fra det internasjonale kunsttidskriftet *Artforum*, basert i New York som er publisert på deres YouTube-kanal (Artforum, 2022). I intervjuet forteller hun at hun helst bruker mennesker i bildene sine, av den enkle grunn at hun syns landskapsfotografier er kjedelige, men at det mennesket som er lettets tilgjengelig å fotografere, er henne selv. Da slipper hun å tenke på de moralske aspektene og de praktiske følgene som opphavsrett av bildene i etterkant. En interessant vinkling på selvportrettene er at hun aldri har vært veldig begeistret for å bli tatt bilde av, så det ble hennes måte å ta kontroll på en redsel for noe som egentlig er helt ufarlig.

Videre spør Jonavoich om objektene og attributtene hun har med i bildene sine; og igjen kommer det fram at det hadde blitt for kjedelig med bare henne selv i bildene. Attributtene gir publikum mulighet til å legge inn en større dimensjon og mening til arbeidene sine. I beskrivelsen til Sørlandets kunstmuseum står det at Sisuraja sine provokative selvportrett bryter alle regler. Hun leker med mat og hverdagsobjekter på andre måter og stiller dermed spørsmål ved restriktive skjønnsidealene. I hennes billedverden skildres både kvinnelighet og mennesker forhold til humor og brutal ærlighet (Sørlandets Kunstmuseum, 2020).

Susiraja tar opp flere temaer i bildene sine, både bevisst og ubevisst; ett av dem er hvordan den visuelle kulturen gjennom blant annet instagram, forsterker veldig manges behov for aksept fra resten av samfunnet. Hun er selv overvektig, og studier viser at overvektige mennesker ofte havner nederst på de sosiale stigen. I en vitenskapelig artikkel skrevet av Venke Ueland i *Sykepleien Forskning* (2019) vises dette tydelig. Mange som lever med fedme, opplever stigma både fra samfunnet generelt og fra omgivelsene spesielt. Undersøkelsen fant at internalisert stigma skaper skam som kan prege den grunnleggende måten personen ser og oppfatter seg selv på. Konklusjonen i artikkelen er tydelig: For å overkomme en slik skam som følge av stigma, kan skje ved å oppøve motstand mot å bli definert av skammen (Ueland, 2019). Og det er dette er noe av det Susiraja mener når hun forteller om hvorfor hun bruker seg selv som motiv og objekt i fotografiene sine. Med andre ord er grunnene mange, for at hun bruker seg selv når hun fotograferer.

Arbeidene hennes framkaller et bredt register av følelser og det er vanskelig å ikke bli berørt. Hun bruker alltid seg selv som motiv, både i fotografiene og videoarbeidene sine. Men det er få som vil beskrive dem som *tradisjonelle* portretter. For Susiraja er det å fotografere en privat handling, da det er viktig for henne at hun alltid er alene og gjerne i et hjemlig miljø når hun arbeider. Hun omtales som uortodoks, rå og modig av de ulike anmelderne (Sørlandets Kunstmuseum, 2020). Men alle er ikke like begeistret. På NRK gjestet en forelder på Dagsnytt 18 etter at barnet hennes sin skoleklasse hadde vært på museumsbesøk og sett *Dry Joy*. Hun var ikke fornøyd med at hennes barn hadde «*blitt utsatt for en så pervers og seksualiserende utstilling ...*» (Mona Pahle Bjerke et al., 2020).

Og dette er grunnen til at Iiu Susiraja er med i undersøkelsen, for å belyse den kunstbaserte fotosjangeren. Hun viser en kunnskap om fotografiets evne til å endre eller rokke ved en forutinntatt forventning av hva et portrett er og leker med mediets muligheter for framstillinger og virkelighetsfortolkninger.

## Del 4,

# ET BILDE SIER MER ENN TUSEN ORD

I denne delen vil jeg gå inn i selve undersøkelsen av fotografiet, med støttet i sosialkonstruktivismen og i Bergströms åtte fotoanalyse spørsmål. Undersøkelsen er bygget opp slik at utstilling eller prosjekt analyseres i den fotosjangeren de hører til, med utgangspunkt i de åtte analyse spørsmålene. Jeg har valgt å konsentrere meg om et mindre utvalg fotografier fra hver utstilling og prosjekt, da de alle består av 20 eller flere fotografier i sin helhet. Dette utvalget er strategisk valgt basert på det særegne i hver av fotosjangerne (ref, kapittel 3.2.1 *Primærmetode*).

Undersøkelsen retter seg etter problemstillingen:

*På hvilken måte kan en undersøkelse av henvendelsesstrategier, med utgangspunkt i tre fotosjangre, bidra til bevissthet og forståelse av fotografiet i formidling i skolen og kunstinstitusjoner?*

## 4.0 TRADISJONSBASERT

For å undersøke den tradisjonelle bruken av fotografiet har jeg tatt for meg nettoutstillingen *Bilder i formidlingens tjeneste* til NTNU/UB. Selv sier Thor og Glasø-Røkke at noe av det som er viktig for dem med denne samlingen er at et bilde kan fungere som presis dokumentasjon både historisk, rettslig og kulturelt. Da fotoet ble tilgjengelig for

alle ved daguerreotypiets inntog, dokumenterer folk hvordan virkeligheten var akkurat på det tidspunktet fotografiet ble tatt; disse bildene har NTNU/UB gjort tilgjengelig for videre forskning på ulike felt. Og det er noe av dette denne delen av undersøkelsen skal se på, hvordan vanlige folk fikk dokumentert livene sine når fotografiet var nytt og spennende og hvordan det er med på å danne en historiefortelling om deres samtid. Men det er først og fremst forskjellen på historiske fotografier vs. dokumentasjon av en enkel hverdag – eller kanskje det viser seg å være det samme?



Figur 17 - Foto hentet fra NTNU,

<https://www.ntnu.no/ub/prosjekter/bilder-i-formidlingens-tjeneste>

*Politiske standpunkt og samfunnsforhold kan også leses ut ifra portrett. Bildet er tatt i 1912, men Norge som selvstendig kongedømme var enda en ung nasjon, dette var noe barnas foreldre var stolt over og ville vise fram. Foto: Anton Røske, Trondheim. AR 6688*

1: *Hva er det som er avbildet?* I det første fotografiet som vises i utstillingen, er det fotografert to jenter i en alder mellom 2 og 5 år. Ved første øyekast ser vi at de står rett opp og ned med hvert sitt flagg og titter på noe bak kamera. De er pyntet, med like klær, og det er helt tydelig en feiring av noe slag.

2: *Hvordan fotografiets indre kontekst er bygget opp?* Fotografiet representerer en tid fylt av enda en ung glede hos nordmenn, for selvstendige Norge. Det er bare 6 år siden vi løsrev oss fra svenskene, ble eget kongerike med egen kongefamilie: Kong

Haakon VII, Dronning Maud og kronprins Olav. Selv om disse jentene bodde i Trondheim, var det stas å ha en kongefamilie som vinket til barnetoget på 17.Mai. Denne tradisjonen var ny i 1906, stiftet av Kongen selv.

*3: I hvilken ytre kontekst ser man fotografiet?* Vi har egentlig sett dette bildet en gang før. Vi kan kjenne igjen motivet fra fotografiet av barnearbeidere som Lewis Hines tok i 1909 (figur 8). Forskjellen på de to fotografiene er at dette bildet er lystigere. Barna i Hines foto smiler og virker relativt bekymringsløse i en tilsynelatende håpløs situasjon, mens disse barna er mer alvorlig i ansiktet. Barna står rett opp og ned, men den ytre konteksten tilsier at de skal være glade.

*4: Hvilke retoriske grep blir benyttet?* De norske flaggene og kyser det kan se ut som har andre farger, kanskje rødt, hvitt og blått, er tydelige retoriske grep for å formidle den ytre konteksten. Det at det kun er barna som står foran fotoapparatet tilsier også at 17. Mai er barnas dag.

*5: Hvilken sammenheng er det mellom tekst og bilde?* Men, her trenger vi den beskrivende teksten for å se at dette er mer enn en morsom dag med iskrem og pølser. I teksten beskrives fotografiet som et politisk budskap fra foreldrene som ytrer glede over ungnasjonen Norge.

*6: Hvem er avsenderen?* «Avsenderen» er barnas foreldre som ønsker å forevige en dag med håp og glede for egen nasjon. Siden fotografiet var relativt nytt på denne tiden ønsket de kanskje å beholde minnet om feiringen til barna ble store nok til å forstå hva dagen betyr.

*7: Hvem henviser fotografiet seg til? (som jeg tolker til HS)* Henvendelsesstrategiene i dette fotografiet kan dermed ses som foreldrenes formidling av stolthet for at barna deres kan feire nasjonaldag som frie nordmenn og ønsker å vise dette, ikke bare til verden, men også til disse barna og deres etterkommere.

*8: Hva er formålet med fotografiet?* Formålet er å dokumentere en historisk hendelse, bevare og formidle tiden 1912 videre til ettertiden. Et minne for resten av evigheten av et øyeblikk hvor disse to jentene som står og veiver med flagget for det norske folk etter fem år med ny og egen Konge og seks år som et selvstendig rike. Et annet formål med fotografiet kan for dem som studerer moten på midten av 1910-tallet. Hvilke kjoler de pyntet barna sine i og hvilke sko de gikk med. Men det er også en dokumentasjon av hvilken jobb noen fotografer hadde. De var ikke kun krigsfotografer eller krimjournalister som var sosialdokumentarister, men også studiofotografene var det. Og de dokumenterte da både av seg selv og de som ble avbildet.





Figur 18 - hentet fra NTNU, <https://www.ntnu.no/ub/prosjekter/bilder-i-formidlingens-tjeneste>

*Bilder kan også dokumentere sosialhistorie. I arkitektstudentenes boligundersøkelser fra 1936-1954, ledet av professor Sverre Pedersen, finnes mange bilder. Denne samlingen inneholder fotografier og beskrivelser av en mengde hus, leiligheter og bakgårder fra strøk der man normalt aldri ville ha funnet bilder.*

I dette fotografiet ser vi hustak i en tett bebygd by. Vi ser syv mindre hus omringet av tre høyere hus. Det er ikke nødvendigvis mulig å se hvilken by det er tatt i, kun basert på selve fotografiet, med mindre landskapet rundt og *Hotel Phonix* er kjent. Det er piper opp fra alle hustakene, og det er tydelig at folk her bor tett.

Rent komposisjonelt kan dette fotografiet analyseres som et snapshot da det ikke er noen tydelige estetiske trekk å hente. Linjene går i alle retninger, men, fokuset er på det de dokumenterer. Det blir dermed en tydelig skildring av bo-forholdene til privatpersoner heller enn arbeidsplasser og hoteller. Alle fotografiene er svart/hvite, selv om fargefotografiet var til stede allerede på starten av 1900-tallet.

Dette er også, i likhet med det første fotografiet (figur 16), et bilde vi allerede har sett. Parallellen til Jacob Riis sine skildringer av bakgården til fattige migranter i New York (figur 8) kan trekkes her. Uten teksten er fotografiet en virkelighetsminiatyr av byggeskikk, levekår og samfunnsstruktur. Vi kan hente ut informasjon fra selve bildet og bruke det til noe ut over seg selv.

I teksten under bilde står det at det at fotografiet *kan også dokumentere sosialhistorie*, og at bildet er hentet fra en boligundersøkelse gjort av arkitektstudenter i Trondheim fra 1936-1954 i ledelse av Sverre Pedersen og at det i den forbindelse finnes mange fotografier som dette. Når vi da vet at de alle er fra Trondheim blir det lettere å lete seg til landemerker ut over hotellet for å skjønne hvor i byen bildet er tatt. Vi ser blant annet statuen som stikker opp fra det ene taket og som kan mistolkes som en pipe; det er Olav Tryggvason Monumentet som ble satt opp på Torvet i Trondheim i 1921 (Grønli & Fredriksen, u.d.).

Ut fra lesebrillene vi har så vet vi at dette er direkte dokumentasjon på sosialhistorie. Bildet er tatt en gang under, eller rett etter, andre verdenskrig – en periode hvor Norge var et veldig fattig land og folk bodde tett uten noe særlig sanitære forhold og gjerne flere generasjoner under samme tak. Når det også tydelig formidles i teksten at det er brukt til forskning gir det kanskje et annet syn på det, enn om det var min bestemor som hadde tatt det og det var en del av en privat samling.

Fotografiet henviser seg dermed til ulike faggrupper som jobber med sosiale forhold i Trondheim og Norge i tidsrommet bildet er tatt og legger seg i kategorien *sosialdokumentar*. Formålet med dette fotografiet er da at det fotograferte ikke å være ut-sagn om verden, men utdrag av den objektivt sett. Settingen det er blitt brukt til i ettertiden gir den objektive forståelsen av hvordan det var å bo trangt en gang mellom 1936 og 1954.



Figur 19 - hentet fra NTNU, <https://www.ntnu.no/ub/prosjekter/bilder-i-formidlingens-tjeneste>

*Et kjøkken kan være så mangt. Dette er en hybel i Vollabakken i 1949. MS-SP-541:19/F II Dig. 1063*

I dette fotografiet ser vi en vask midt på en trevegg, med to kjeler som balanserer på hvert sitt hjørne av vasken, en håndvisp og et grytelokk. Bak ligger et såpestykke og en vaskebørste. Under vasken er det enda flere kjøkkenartikler rotete plassert på et lavt bord: en bakebolle, kaffekjele, bestikk, tallerkener, glass og ei fjøl. Det henger en klut på vegg under vasken, og enda under der igjen ligger det noe pakket inn i en pakke med gråpapir og flere kjøkkenartikler.

Fotografiets gir oss et innblikk i hvordan nordmenn levde i 1949, hvor mye plass som var tilgjengelig og noe av hva de spiste. Her bor det kanskje en familie, med mor far, noen barn og besteforeldre. Det kan virke som at de denne dagen har kost seg litt ekstra da det i bakebollen er det noe mørkt som ikke er vasket; jeg får en umiddelbar assosiasjon til sjokoladekaken mamma alltid baker når det er bursdager. I dette utsnitt av rommet, ser vi kun deler av kjøkkenet og det som finnes av rengjøringsartikler.

Men 1949 er året hvor NATO stiftes, og USA har en stor makt over det geopolitiske bildet i det som vi i dag kjenner som starten på den kalde krigen som preger verdensbildet helt fram til 1990-tallet (Norges historie, u.d.). 1949 markerer også starten på en velferds endring i kongerike Norge, med raskere befolkningsvekst og levestandard enn vi så i mellomkrigstida i 20- og 30-tallet (Lange, 2020). Det vi kun får se dette

utsnittet av kjøkkenet kan sees på som et retorisk grep for å kun vise kjøkkenredskapene. På denne måten må vi sette det i en større og historisk kontekst. I dag har 80% av Norges husholdninger oppvaskmaskiner (Benum, 2020).

I teksten under bilde står det at fotografiet viser et kjøkken i en hybel på Vollabakken i 1949. Til dette fotografiet hører det ingen spesifikk avsender til, kun påminnelsen om hvordan det var å leve i Norge på sent 40-tall, og før landet ble som vi kjenner det i dag. Et vitnesbyrd om en tid, den gang da.

Et fotografi gjelder som et uomtvistelig bevis på et en gitt ting faktisk fant sted. Bildet kan nok fordreie, men det vi som alltid gi en fornemmelse av at det finnes, eller fantes, noe som likner på det som er på bildet (Sontag & Øye, 2004, p. 14). Dette fotografiet er et eksepsjonelt bidrag til den tradisjonelle hverdagslige dokumenteringen av hvordan livet var, i samtiden det ble tatt. Er en presis dokumentasjon både historisk og kulturelt av hvordan folk levde i Trondheim på midten av 1900-tallet og gir oss et innblikk i noens hektiske hverdagsliv.

#### 4.0.1 OPPSUMMERING AV DEN TRADISJONSBASERTE FOTOSJANGEREN

For å finne de ulike virkemidlene som framhever **det særegne** i fotosjangeren og **henvendelsesstrategiene** som er tatt i bruk, har jeg under trukket fram de ulike stedene hvor dette kommer fram:

Å beholde minnet om feiringen til barna ble store nok til å forstå hva dagen betyr. Fotografiene gir oss et innblikk i folk sine liv. Disse fotografiene er dermed eksepsjonelle bidrag til den tradisjonelle hverdagslige dokumenteringen av hvordan livet var, i samtiden det ble tatt. De er presise dokumentasjoner både historisk og kulturelt av hvordan folk levde (i Trondheim) på midten av 1900-tallet og er med på å gi oss et innblikk i noens feiring av nasjonaldagen, hektiske hverdagsliv, levekår og boligutforminger. Uten teksten er fotografiene virkelighetsminiatyrer av for eksempel byggeskikk, levekår og samfunnsstruktur. Noen av disse fotografiene er også en dokumentasjoner av hvilken jobb noen fotografer hadde og gjorde. De var ikke kun krigsfotografer eller krimjournalister som var dokumentarfotografer – de som jobbet i studioene var

sosialdokumentarister på en mer kontrollert måte, både av de som ble avbildet og av seg selv.

I det første fotografiet er det foreldrenes formidling av stolthet for at barna deres kan feire nasjonaldag som frie nordmenn og ønsker å vise dette, ikke bare til verden, men også til disse barnas etterkommere. Vi kan dermed hente ut informasjon fra selve bildet og bruke det til noe. Fotografierne henviser seg dermed til ulike faggrupper som jobber med sosiale forhold i Trondheim og Norge i tidsrommet bildene er tatt og legger seg i kategorien *sosialdokumentar*. Formålet med dette fotografiet er da at det fotograferte ikke å være utsagn om verden, men utdrag av den objektivt sett.

Dette er en sjanger som tradisjonelt sett har vært opptatt av det objektive og troverdighet. De stikkordene som står ut fra denne analysen er tydelige skildringer som danner virkelighetsminiatyrer ved å dokumentere ulike former for sosial historie; et objektivt syn på verden, 'slik den er' eller den gang var. Det finnes uenigheter om den objektive definisjonen, men de fotografiene vi har sett på gjør akkurat dette og knytter seg til Deelys definisjon av objektivitet og subjektiv sensibilitet. Den tradisjonsbaserte fotosjangeren omhandler derfor fotografier som skildrer en handling, en hendelse eller en tilværelse - bildet fungerer som et sannhetsvitne, som igjen kan brukes til forskning eller nyhetsoppdateringer eller historiefortellinger. Det er små virkelighetsutdrag som tas vare på i bokser, album, på telefoner og internett.

Og så er det som Thor og Glasø-Røkke påpeker, at en del av sjangeren innebærer at det også brukes av ulike faggrupper for å studere fortiden eller av andre til å dokumentere øyeblikk som kan settes i en større historisk sammenheng. Noen ganger står bildene helt fint for seg selv, andre ganger trenger vi den beskrivende teksten til. Et vitnesbyrd om en tid, den gang da, som senere ønsker å bidra til noe ut over seg selv.

## 4.1 OPPLEVELSESBASERT

Som vi allerede har lest tidligere i oppgaven, gjør opplevelsesprinsippet det mulig for fotografiet å eksistere. Fotografiet i seg selv er ikke nødvendigvis livaktig, men det kan likevel gi liv – som er det som danner opplevelsen (Barthes, 2001, p. 30). For å

undersøke dette har jeg tatt for meg prosjektet TSR i den opplevelsesbaserte fotosjangeren. Jeg vil nå dele denne delen av undersøkelsen inn i de tre workshopene; TID fra Berg fengsel, STED fra Halden fengsel og ROM fra Bredtvet fengsel.

#### 4.1.1 TID

Da deltagerne i Berg fengsel ble spurt om deres opplevelse av TID i fengselet, forteller både Enghoff og Nygård om mange gode refleksjoner rundt hva tiden betyr for dem. Tiden er menneskeskapt, immateriell, fysisk og i takt med sola. Vi skal nå se at fotografiene som de innsatte ved Berg fengsel har tatt klarer å fange den likevel.



*Her vil jeg ikke være. Her  
vil jeg ikke være.  
Bildet er viktig.  
Fordi der er lyst her ute  
og her går jeg inn i hel-  
vete.  
Når jeg går inn der, så er  
jeg i fengsel.  
Med lyset der ute og  
mørket her inne.  
Dette er mitt fengsel,  
mitt mareritt.  
Her vil jeg ikke være. Her  
vil jeg ikke være.*

Figur 20 - TID, Geir Atle, hentet fra pm; <https://www.preusmuseum.no/nor/Opplev-utstillingene/Formidling-og-grupper/Prosjektet-TID-STED-ROM/Workshopen-TID-i-Berg-fengsel/Nettutstilling-TID/Geir-Atle2>

I ett av Geir Atle sine fotografier kan vi se en silhuett i en døråpning. Han står utenfor et bygg, som vi vet på forhånd er Berg fengsel. Bildet viser en dørmatte utenfor, og en annen dørmatte innenfor. Silhuetten beveger seg utenfra og inn døråpningen. Det kan tolkes som at det er sol, fint vær og kanskje til og med litt varmt i luften. Dokumentasjonen av tiden hans i fengsel gjøres ved å fange øyeblikket når han står og

venter i en døråpning og gjør oss usikre på om han skal inn eller ut. Vi kan se den tilfeldige estetikken i fotografiet da linjene går både diagonalt, loddrett og horisontalt, og kan derfor tolkes som et snapshot og som en personlig dokumentasjon av tilværelsen, men møtes i det gylne snitt som dermed tilviser at det ikke er tilfeldig i det hele tatt.

Sett utenfra er dette veldig vanskelig, slik Enghoff og Nygård forteller, å sette seg inn i noen situasjon som frihetsberøvet – det er nærmest helt umulig. Vi kan relatere til følelsene som beskrives i fotografiet, men kun til vår egne individuelle subjektivitet da det er Geir Atles subjektive sensibilitet vi ser direkte i fotografiet. Fargene i fotografiet er borte. Dette bidrar til fortellingen han er ute etter å gi oss, ved å vise at fargene ikke finnes i livet heller, at han lever i et svarthvitt *helvete*. I teksten står det at han ikke vil være der. Han kaller det et helvete der innenfor døren, som er hans fengsel og hans mareritt, og at bildet er viktig for å beskrive akkurat dette. *For når han går inn døra, så er han i fengsel*. Teksten er viktig for at henvendelsesstrategien i fotografiet skal ha den kraften den har. I koblingen mellom tekst og bilde tar han oss med inn i sin egen fortvilelse, og det er akkurat det som kan tolkes som formålet med dette fotografiet. Ved å koble tekst og bilde på denne måten får vi se det han ser og høre hva han tenker. Det blir en subjektiv avbildning av en subjektiv sensibilitet av hans egen tid.

Avsenderen i dette fotografiet er Geir Atle selv som sier i fra om at det å være i fengsel tar tid og mot, og er ikke lett situasjon å befinne seg i. Men, sett i sin helhet sammen med de andre fotografiene i utstillingen på en kunstinstitusjon, gir det en opplevelse av at det er viktig med en form for ytringsfrihet, selv om man er frihetsberøvet.

#### 4.1.2 STED

Da det handlet om STED, forteller Enghoff og Nygård at det i Halden fengsel ble mye snakk om de ulike stedene i fengselet. Da trekker de også fram at dette er noe som kriminalomsorgen vet svært lite om, og det til tross for at de er der hver dag, kommenterer Enghoff. De ansatte som går hjem kl. 16 har kun mulig til å se det fra den andre siden, som en utenforstående slik som alle oss andre.



Figur 21 - STED, Mohammed hentet fra pm; <https://www.preusmuseum.no/nor/Opplev-utstillingene/For-midling-og-grupper/Prosjektet-TID-STED-ROM/Workshopen-STED-Halden-fengsel/STED-Halden-fengsel/Mohammed>

*Her inne blir du ikke sett som et menneske.*

*Dette er første gang jeg er i fengsel.*

*Jeg trodde ikke det skulle være så vanskelig, men det er tungt.*

På dette bildet (figur 21) ser vi flere ulike objekter laget av metall. Objektene kan se ut til å være noen hengelåser og kjettinger som holder noe, en port eller dør, lukket.

Rent komposisjonelt er det rotete og minner om et tilfeldig snapshot av det han syns representerer *stedet* hvor han befinner seg. Umiddelbart kan det virke som at fotografiets indre oppbygging er tilfeldig da fokuset ligger i midten, men i mellomgrunnen av komposisjonen. Det er likevel kjettingene og materialet som representerer hele fangenskapet han må innrette seg til. Og det er akkurat denne materialiteten som er det største retoriske grepet dette fotografiet har for å uttrykke Mohammeds følelse av *stedet* han er på. I teksten vitner han om følelsen av å bli umenneskeliggjort, og beskriver sin egen opplevelse av å sitte i fengsel som mye tyngre enn det han først hadde regnet med. Materialiteten han avbilder gjenspeiles dermed også i teksten, og i følelsene hans, som på denne måten henviser seg til selve fengsels-systemet;



gjennom den konkrete avbildningen av noe kaldt og hardt og umenneskelig fanger Mohammed *kapittel 6. Fengselsstraff* fra de Norske Lover (Fengselsstraff, 2005, pp. §31-39)

I Mohammed sitt fotografi ser vi metall mot metall og leser at han føler seg mindre verdt og er overasket over egen reaksjon på å befinne seg i en slik situasjon på et slikt sted. Ved å avbilde låsene som holder han der hvor han er, intensiverer han formidlingen av klaustrofobi. Jeg har selv slitt mye med dette, spesielt som barn – så når jeg leser at han aldri har gjort det før, og synes det er vanskelig, er det ordet som dekker følelsene for det. Klaustrofobi.

#### 4.1.3 ROM

I workshopen som handlet om ROM, forteller Nygård at det ble fine samtaler med deltagerne om hvordan følelsen til et *rom* for noen handlet om den konkrete innredningen av omgivelsene; hvordan et rom kan transformeres fra et frammed til et velkjent gjennom hvilke ting som betyr noe i rommet og hvordan det innredes. For andre lå poenget i nettopp det motsatte, og ikke innrette seg til rommet; for eksempel cellene de bor på, da det ikke er deres ordentlige hjem. Det ble også satt ord på hvor fiendtlig et rom kan bli, om du blir låst inne der de fleste timene i døgnet.

Her i Bredtvet kvinnefengsel:

I dette fotografiet (figur 22) ser vi et vindu med fengselsgitter og gardiner som ikke er trukket for. Det er mørkt utenfor, som gir indikasjonen om at det er kveld. Vinkelen er i et slags skrått froskeperspektiv, med en nattbords lampe, som blender.

Fotografiet tar oss med på innsiden av rommet til denne innsatte. Inn i et øyeblikk vi alle gjennomgår hver dag – øyeblikket vi legger oss til å sove. Jeg har selv sengen under vinduet, så jeg ser har samme utsikt fra min egen pute som Kristin har fra sin, hver dag morgen og kveld – eneste forskjellen er at jeg ikke er frihetsberøvet. Det sterkeste retoriske grepet i dette fotografiet er at Kristin har avbildet gitteret som alle fengsel må ha foran vinduene, og dermed avbilder «innhegningen» hun må være i største delen av oppholdet sitt i fengselet. Og det fører oss inn i samholdet mellom tekst og bilde, når hun avbilder gitteret foran vinduene og forteller om at fengselet ikke skal få tak på de innerste følelsene hennes, forteller hun oss at hun er innestengt, også mentalt.



Figur 22 - ROM, Kristin hentet fra pm; <https://www.preusmuseum.no/nor/Opplev-utstillingene/Formidling-og-grupper/Prosjektet-TID-STED-ROM/Workshopen-ROM-Bredtveit-fengsel/ROM-Bredtveit-fengsel/Kristin4>

*Jeg tenker at de skal ikke få tak i meg, fengselet - ikke de innerste følelsene. Jeg skal bevare den styrken jeg hadde på utsiden her inne.  
Jeg må finne på måter å bevare den på - sånn som likegyldigheten.  
Likegyldigheten redder meg.*

At det fengselet hun må oppholde seg i, danner hun også på innsiden av seg selv for å bevare noe hun ikke vil gi. Hun gjør så godt hun kan for å beholde *likegyldigheten*, en følelse jeg selv ofte assosierer til noe negativt. Jeg forstår likevel at det i en slik situasjon hun sitter i at det er den viktigste følelsen. Kristin forteller da at som frihetsberøvet er det likegyldigheten som redder – bare være, ikke føle. Hun beskriver med fotoet hvordan hun bevarer og passer på dem, og hvordan hun forsvarer seg mot det ved å se helt lik ut. Hun blir en kameleon og setter gitteret på innsiden. Men det er ikke mulig å se hvordan det er å ha slike gitter, foran vindu eller foran sjel – med mindre du har vært der selv.

Kristin tar oss med på innsiden av fengselet, innsiden av systemet, innsiden av mennesket.

#### 4.1.4 OPPSUMMERING AV DEN OPPLEVELSESBASERTE FOTOSJANGEREN

For å finne de ulike virkemidlene som framhever det særegne i fotosjangeren og henvendelsesstrategiene som er tatt i bruk, har jeg under trukket fram de ulike stedene hvor dette kommer fram:

Dokumentasjonen av tiden, stedene og rommet i fengsel gjøres ved å fange små øyeblikk. Vi kan se den tilfeldige estetikken i fotografiet da linjene går både diagonalt, loddrett og horisontalt, og kan derfor tolkes som et snapshot og som en personlig dokumentasjon av tilværelsen, men møtes i det gyldne snitt som dermed tilviser at det ikke er tilfeldig i det hele tatt. Ved å koble tekst og bilde får vi se det de ser og høre hva de tenker. Det hele blir en subjektiv avbildning av en subjektiv sensibilitet av noens egen tid, stedsforståelse og romlighet. Følelsen av å bli umenneskeligjort, og beskrivelser om opplevelsene av å sitte i fengsel for eksempel er mye tyngre enn først antatt vises ved å fotografere materialiteten som videre gjenspeiles i teksten, og dermed også i følelsene, til de innsatte. Fotografiene tar oss med på innsiden av rommet til denne innsatte. De tar oss med på innsiden av fengselet, innsiden av systemet, innsiden av mennesket.

Vi kan relatere til følelsene som beskrives i fotografiene, men kun til vår egne individuelle subjektivitet da det er de innsattes subjektive sensibilitet vi ser direkte i fotografiene. Fargene i det ene fotografiet er borte. Dette bidrar til fortellingen han er ute etter å gi oss, ved å vise at fargene ikke finnes i livet heller, at han lever i et svart hvitt *helvete*. Teksten er viktig for at henvendelsesstrategiene i fotografiene får den kraften de har i hva de formidler. I koblingen mellom tekst og bilde blir vi som tilskuere tatt med inn i deres fortvilelse. Gjennom den konkrete avbildningen av – i det ene tilfellet figur 18 – noe kaldt, hardt og umenneskelig, henviser han seg direkte til systemet og samfunnet. Og når de da avbilder så konkrete ting rundt seg som for eksempel gitteret foran vinduene, samtidig som at vitnesbyrdet er at fengselet ikke skal få tak på de innerste følelsene, forstår vi at de er innestengt, også mentalt.

Når utradisjonelle beskjæringer, skjeve horisontlinjer, uskarpheter og nærkontakten som snapshotet representerer kobles sammen med tekst lever opplevelsesprinsippet opp til dets betydning og fotografiene blir mye sterkere å forholde seg til. Som vi vet gjør opplevelsesprinsippet at det mulig for fotografiet å eksistere i det hele tatt. Virkemidlene i fotografiet i seg selv er ikke nødvendigvis livaktig hver gang, men her er det teksten som bidrar til at det likevel *gir* (og skildrer) livene – og at det er denne sammenkoblingen som danner opplevelsen.

Et annet perspektiv som viktig å ha meg seg i en analyse av dette prosjektet, er at deltagerne er eksperter på noe som en utenforstående faktisk ikke kan vite noe om; nemlig hvordan det oppleves å være frihetsberøvet. Det handler i sin helhet først og framst om hvem de er, hva de ser og hva de opplever, dernest om hvordan vi som publikum opplever det de formidler gjennom fotografiene og teksten. Både Enghoff og Nygård understreker at de hele tiden under prosjektet hadde stort fokus på at dette var viktig og på alvor, slik at det var helt klart ovenfor de innsatte at dette prosjektet ikke var noe som noen bare lot som at var viktig, men at det faktisk var viktig for flere enn dem selv. PM, Enghoff og Nygård og innsatte skaper sammen et prosjekt som treffer meg personlig midt i magen. Det hele danner en utrolig historie hvor blikket blir snudd innover i de innsatte, og til og med i meg selv – men først og framst bort fra det stereotypiske inntrykket mange har av fengsels innsatte.

Fotografiene formidler det de innsatte ser og teksten hva de tenker, og sammen danner de det indre portrettet av noen mennesker som aldri ville kommet til på noen annen måte enn denne – gjennom fotografiet via en kunstinstitusjon.

## 4.2 KUNSTBASERT

Som vi har lest er det vårt estetiske blikk på verden som spiller den største rollen for at noe *blir til kunst*. Det kan for eksempel innebære at visse mennesker eller deler av naturen blir *sett*, og at de får egen verdi og betydning. De får en *stemme* og blir en del av det sosiale og politiske livet (Meyer, 2013, p. 14). Den kunstfaglige siden av fotografiet er der hvor grensene *tøyes*, estetikken *føres* og mediet utforskes. For å undersøke dette ser vi her på noen av liu Susiraja fotografier fra 2017, 2018 og 2019.



Figur 23 - *You did not call*, 2018, hentet fra: [iiususiraja.com/photos/](https://iiususiraja.com/photos/)

I det første fotografiet vi skal se i denne delen av undersøkelsen (figur 23), har Susiraja plassert seg selv og en stol i et rom som er dekket av tepper med godteri-mønster. Stolen er brun og oransje-stripete med treverk. Hun har selv på seg en hvit sommerkjole med blå blomster, hun holder i en telefon mens både hun og stolen er dekket av rå bacon. Ansiktet hennes viser ingen følelser og er helt uttrykksløst (under baconet); hun kan med andre ord tolkes til å ikke fornøyd med ett eller annet. Henvendelsesstrategien her er å skape et ubehag og jeg som betrakter skal stille spørsmålstegn med hvem som har gjort noe galt, og hva det er som egentlig skjer.

Det ytre budskapet blir eventuelt å stille spørsmålstegn med hva betydningen av de forskjellige attributtene er, hvilke *stemmer* hun gir dem. Mange stiller ofte spørsmålstegn ved hvilken allegori hun ønsker å skape når hun bruker de ulike attributtene som hun gjør. Er det et politisk budskap mot kjøttindustrien eller hvordan vi behandler

overvektige mennesker i samfunnet – det kan tolkes som en form for *aktivisme*. Selv sier hun at de fleste objektene i fotografiene ikke i utgangspunktet betyr noe, men at det å stå der rett opp og ned, helt alene, hadde gjort bildene veldig kjedelige – både for oss tilskuere å se på og for henne å lage. I Susiraja sine bilder er det mange retoriske grep, både bevisste og ubevisste fra kunstnerens side. Hun forteller at hun helst bruker seg selv som modell da hun er lettets tilgjengelig og enklest å sette i disse uortodokse og utforskende positurer. Hun tøyser grensen for hva vi kan tåle å se av så banale ting som mulig. Teksten til disse bildene er tittelen Susiraja har gitt dem. De gir en ekstra snert til fotografiene da disse som sagt kan være vanskelig å forstå i seg selv. Ved å sette humoristiske eller tyngre titler til verkene sine åpner hun døren for videre tolkning og dybde i bildene. Dette fotografiet heter «*You did not call*», og ansiktsuttrykket og posituren får en annen mening – hun står rett og slett bare og venter.

Her er det kunstneren som er avsenderen. Når fotografiene henger i et galleri eller på et museum er institusjonen kun mellomledet. Det er det som gjør denne fotosjangeren særegen og ulik fra de andre. Fotografiene står seg best i en kunstnerisk kontekst, men de trenger ikke den nøyaktige konteksten for å formidle – slik fotografiene i den tradisjonsbaserte fotosjangeren. Hva som er formålet med dette fotografiet, er at hun skaper ulike reaksjoner hos publikum.



Figur 24 - *Spagetti aerobics*, 2019, hentet fra: [iiususiraja.com/photos/](http://iiususiraja.com/photos/)

I dette fotografiet ser vi Susiraja midt i bildet, stående rett opp og ned med armene strakt ut til siden. Hun er alvorlig i ansiktet. Bildet har et avgrenset område med et rødt stoff som holdes oppe av et stativ som vises, og vi får også se det ytre rommet hun fotograferer i som en ramme rundt det røde stoffet. Ved siden av Susiraja, står det til venstre en stol som er «spiddet» med bananer og til høyre en veltet kasserolle. Rundt karesollen og på gulvet ligger det kokt spagetti, som også er å finne på begge armene til Susiraja. Hun har på seg en hvit singlet og lilla truse, og i trusa henger det en bamse med ansiktet ut mot verden.

Hun nøler ikke med å tulle med fordommer, ei med å bruke attributter som vekker slike følelser hos betrakterne. Ser vi tilbake på det hun forklarer i intervjuet med *Artform*, bruker hun seg selv som objekt også for å understreke hvor viktig det er for mennesker med ulike former for aksept fra samfunnet. Vi deler jo hele tiden av oss selv på

sosiale medier og den visuelle kulturen består i stor grad av *selfier* og framstillinger av egne liv.

Titlene til fotografiene er som sagt viktige. Dette fotografiet har tittelen «Spagetti aerobics», og gir oss et annet møte med det, enn om det hadde stått alene. Hun får oss til å humre, i alle fall meg - og kanskje vi kjenner oss igjen med å føle oss klønete på treningssenteret i løpet av en gruppetime. Når hun bruker mat på denne måten, tenker jeg igjen at hun ønsker å skape ulike former for allegorier og gir objektene og attributtene andre stemmer enn de har alene i andre kontekster.

Vi kan tolke det dit hen at Susiraja henviser seg med dette bildet til *alle* - alle som har sett ned på noen i gymmen eller følt seg sett ned på treningssenteret. I tillegg ønsker hun å bruke sin egen kropp til å bidra med litt andre ting enn vi kanskje er vant med på å se. Hun inkluderer sin overvektige kropp i den visuelle verden, samtidig som at den er dekket av mat. Mange sliter med overspising på lik linje som anoreksi. Veldig få snakker om dette som en spiseforstyrrelse, men det er linjene jeg trekker når jeg ser lenge nok på dette fotografiet.



Figur 25 - Vase, 2017, hentet fra: [iiususiraja.com/photos/](http://iiususiraja.com/photos/)

I dette fotografiet står hun midt i bildet mens hun lener seg fram over, med en blomst satt inn mellom beina slik at det ser ut som at den kommer ut av rumpa hennes. Koppen er plassert i profil, mens hun snur hodet for å se på oss. Hun har på seg den



samme kjolen som i første fotografiet (figur 22) og har trukket den opp over rumpa slik at vi kan se den hvite trusen hennes og blomsten som kommer fram bak. Denne gangen er hun i et annet rom enn vi har sett i de andre fotografiene. Her er det pene gardiner, en hundestatuett, ferske blomster, en tv, et stort veggur, en oppredd seng og noen benker. Det kan minne om et velstelt hotellrom.

Rent komposisjonelt er det helt rent. Nesten ingen linjer krysset hverandre, og det er totalt motsatt fra den tilfeldige estetikken vi finner i bildene fra TSR og de ulike fengsels innsatte. Hun har stålkontroll på hvor hun selv plasserer seg, hvilke farger hun bruker, hvilke attributter som skal stå hvor og hva de ulike tingene kan bety for publikum. Som sagt sier hun at hun selv ikke vil gi noen mening til fotografiene sine, men åpner likevel opp for det. De er ikke nødvendigvis politisk rettet, likevel gir hun meg trangen til å måtte legge ulike betydninger i det jeg ser.

Tittelen til dette fotografiet er «Vase»; hun er vasen til blomsten når den står – til synelatende – inn i rumpen hennes. Hun er god til å ta å bruke humor, og bruker både seg selv og de ulike attributtene sine til å understreke dette. Susiraja henvender seg i sine fotografier oftest til et ekstraordinært kunstpublikum. Det er mange som mener at dette ikke er for alle, og forbeholdt de spesielt interesserte og kanskje til og med 18+ - men inngår i den inkluderende kunstsjangeren også da hun konfronterer oss i møte med en overvektig kropp.

#### 4.2.1 OPPSUMMERING AV DEN KUNSTBASERTE FOTOSJANGEREN

For å finne de ulike virkemidlene som framhever **det særegne** i fotosjangeren og **henvendelsesstrategiene** som er tatt i bruk, har jeg under trukket fram de ulike stedene hvor dette kommer fram:

Når disse fotografiene henger i et galleri eller på et museum er organisasjonen eller institusjonen kun mellomleddet, men det er kunstneren som er den direkte avsenderen; det er det som gjør denne fotosjangeren særegen og ulik de andre. De står seg best i en kunstnerisk kontekst, men de trenger ikke den nøyaktige konteksten for å formidle. Susiraja skaper reaksjoner blant de ulike publikumsgruppene og på fagfeltet. Hun nøler ikke med å tulle med fordommer, ei med å bruke attributter. Titlene til

fotografiene kan være ekstra viktige i denne fotosjangeren, da de er med på å underbygge eller er veivisere for publikum i en type fotografi som kan være vanskelig å orientere seg i om en ikke er vant til sjangeren. Rent komposisjonelt er det genialt, når hun både bruker studiolignende rom og andre gjenkjennelige og hjemlige rom. Nesten ingen linjer krysset hverandre, og det er totalt motsatt fra den tilfeldige estetikken vi finner i bildene fra TSR. Hun har stålkontroll på hvor hun selv plasserer seg, hvilke farger hun bruker, hvilke attributter som skal stå hvor og hva de ulike tingene kan bety for publikum.

I det ene fotografiet (figur 23) har Susiraja plassert seg selv og en stol i et rom som er dekket av tepper med godteri-mønster. Stolen er brun og oransje-stripete med treverk. Hun har selv på seg en hvit sommerkjole med blå blomster, hun holder i en telefon mens både hun og stolen er dekket av rå bacon. Hun er god til å ta i bruk humor og bruker både seg selv og de ulike attributtene sine til å understreke dette. Ser vi tilbake på det hun forklarer i intervjuet med Artform, bruker hun seg selv som objekt også for å understreke hvor viktig det er for mennesker med aksept fra samfunnet på ulike områder. Vi deler jo hele tiden av oss selv på sosiale medier og den visuelle kulturen består i stor grad av *selfies* og ulike former for framstillinger av egne liv. Når hun dekker kroppen med mat kan det tolkes mot ulike former for budskap; ett av dem kan for eksempel være mange sliter med overspising på lik linje som underspising, anoreksi. Veldig få snakker om dette som en spiseforstyrrelse, men det er linjene jeg tolker at Susiraja trekker mellom maten og sin egne kropp. Budskapene i fotografiene er ikke nødvendigvis noe politisk rettet, likevel gir hun meg trangen til å måtte legge ulike betydninger i det jeg ser. Jeg blir grepet. Jeg kjenner på alle følelsene som ulike anmeldere beskriver – avsky, interesse, beundring, glede og forvirring. Susiraja henvender seg i sine fotografier til et ekstraordinært kunstpublikum som kan litt fra før. Hun henviser seg også til den inkluderende kunstsjangeren også da hun konfronterer oss i møte med en overvektig kropp.

Skal vi bryte dette ned handler den kunstbaserte fotosjangeren, via liu Susirajas fotografier, om at fotografiene ikke trenger en tilsynelatende kontekst, at det er opp til

publikum hvilken betydning de får og at de står seg i en «white-cube». Vi kan skille den visuelle kulturen på det estetiske feltet via kunsthistorien hvor kunstverkene blir satt i en ikke-eksisterende sammenheng og med ulike temaer som spenner vidt, alt fra kjønn og makt til identitet og orientalisme. Susiraja gjør dette ved å bruke seg selv, de ulike attributtene og at hun henvender seg til et spesielt interessert kunstpublikum. Attributtene og objektene får egne stemmer hvor de får bli en del av den sosiale og politiske diskursen. Jeg blir grepet. Jeg kjenner på alle følelsene som avsky, interesse, beundring, glede og forvirring.

Del 5,

## DRØFTING

At et bilde sier mer enn tusen ord, er kanskje litt 'cheecy' å si – men det viser seg å være sant. Gjennom avhandlingen har vi sett at fotografiet (og fotoapparatet) har gjort det mulig for mennesker å se verden fra nye vinkler og på nye måter. Fotoet er nå i sitt tredje århundre som uttrykksform og har bidratt til å endre hvordan vi dokumenterer og videreformidler verden til samtiden og ettertiden. Videre har det også utviklet seg til at vår måte å se verden på er gjennom vår egen masseproduksjon og -eksponering av bilder (og videoer), og tilnærmingen vår til disse mediene har endret seg i takt med utviklingen. I denne delen går vi inn i drøftingen i lys av undersøkelsen og dens problemstilling.

### 5.0 ANALYSENS DISKURS

#### 5.0.1 HISTORISKE VITNESBYRD

Ett av fotosjangerne som denne undersøkelsen ser på er den *tradisjonsbaserte* fotosjangeren. Gjennom å analysere tre fotografier fra NTNU/UBs nettutstilling: *Bilder i formidlingens tjeneste* har undersøkelsen gått inn for å finne begreper om det særegne og de henvendelsesstrategiene som gjør at denne fotosjangeren kan bidra til bevissthet og forståelse av fotografiet i henhold til undersøkelsens problemstilling. Innledningsvis mente jeg at denne fotosjangeren bygger på fotofagfeltets

dokumentasjonsfotografi og at selve aspektet om det *tradisjonelle fotografiet* ville favne om den objektive avbildningen av verden rundt oss. Da jeg dykket ned i fotografier som settes i den tradisjonelle konteksten, viser det tydelige skildringer av noe som danner små virkelighetsminiatyrer fra den større sammenhengen – samt at det er nødt til å sees i en større sammenheng for å kunne dokumentere de ulike formene for historie. Slike fotografier bygger på det objektive synet på verden, 'slik den er' eller den gang var, som utdrag og utsnitt av en større helhet.

Dokumentarfotografiet, slik det oppstod, er også grunnlaget for den mediekulturen vi kjenner til i dag som allerede fortalt i kapittel 2.1.2 *DOKUMENTARFOTOGRAFIET*. Mediekultur er (enkelt forklart) alle de *plattformene* som formidler kulturen og verden utenfor hjemmet, digitalt og fysisk. Disse plattformene er det som kalles medier; radio, avis, internett, tv og så videre. Det er der hvor verden vises fram på den måten noen vil (redaktører for eksempel), gjennom ulike visuelle virkemidler: bilder, lyder og skrift (Gripsrud, 2007). Disse visuelle virkemidlene er også det som kan kalles for den *visuelle kulturen*. Vi har lest om den store medieomveltning i perioden mellom cirka 1920 og 1960 hvor fotojournalistikken fikk en større betydning for spredning av viktig informasjon til folk, for eksempel hva som foregikk i Vietnam under krigen der; dette ble publisert i aviser og magasiner for å bringe budskapet om hva som skjedde rundt i verden hjem til folk der de var – som vi så at Robert Capa gjorde også under den spanske borgerkrigen og fanget den fallende soldaten (figur 11). Også hvordan bildene ble prioritert sammen med tekst for å fortelle den objektive sannheten endret seg i denne perioden. Men, selv om fotografene fikk flere jobber, var de ikke like frie til å få publisert hva de ville. De ulike medienes redaksjoner hadde mye makt over hvilke fotografier de ønsket å trykke i sine aviser og magasiner (Bull, 2010, p. 109).

Alle fotografiene jeg har med i undersøkelsen stammer fra starten og midten av 1900-tallet. De representerer ulike tider og perioder hvor Norge enda var et fattig land, før oljen og den økonomiske omveltningen vi har i dag. Det betyr likevel ikke at fotografier vi blir presentert for i vår egen samtid ikke «tilhører» den tradisjonsbaserte fotosjangeren og kategorien *dokumentarfotografier* – tvert imot. Dagens dokumentarfotografier dekker nok et større område enn for hundre år siden da, det blant annet er fordelt på mange flere medieplattformer enn kun aviser og magasiner. Med det mener jeg at det publiseres ofte mange ulike versjoner av samme historie på ulike medieplattformer, og at det ikke alltid er like lett å skille mellom hva som blir en personlig

hverdagsdokumentering, krigsdokumentering, klima- og andre aspekter av samtidens historiebygging; den deles både av privatpersoner og større formidlingsorganisasjoner, som for eksempel krigen i Ukraina – som foregår mens jeg skriver denne oppgaven.



Figur 26 - Bombet i stykker; innbyggere i byen Mariupol sitter på en benk foran et sammenrast bygg, tatt av Alexander Ermonchenko mars 2022, Reuters, hentet fra NRK.no: <https://www.nrk.no/urix/hevder-rusland-vil-dele-ukraina-i-to-1.15909382>

Tidlig om morgenen den 24. februar 2022 våkner vi til nyheten om at russiske styrker har tatt seg inn over Ukrainas landegrensener flere steder på en gang, og at det er krig på europeisk jord. Krigen har vist seg å bli det som kan kalles en *propaganda krig*. Det betyr at for eksempel den russiske presidenten Vladimir Putin systematisk feilinformerer sine statsborgere om krigen. Han sier for eksempel at den er ytterst nødvendig med krig da det er ukrainerne som er «de slemme» og at de må nedkjempes. Han har stengt flere sosiale medieplattformer slik at innbyggerne hans ikke skal se noe annet enn akkurat det han selv ønsker å formidle. Ytringsfriheten er tatt helt bort, da personer som jobber for de offentlige mediehusene og rikskanalene, kan få opp til 15 års fengsel om de forteller noe annet om krigen enn de får beskjed om. På denne måten gir han det russiske folket et helt annet bilde av virkeligheten enn vi andre får se (Nematpoor et al., 2022). På sosiale medier har vi sett veldig mange ulike vinklinger på hvilke fotografier og filmer som er sanne og ikke. Jeg har selv blitt lurt av både russiske og ukrainske medier som har delt innhold som har vist seg å være fra andre steder og situasjoner enn den de utgir den for å være. Ett eksempel på dette er russiske soldater som filmer seg selv mens de hopper i fallskjermer. Under videoen, som ble publisert på TikTok, stod det at de hoppet over Ukraina og sendte det direkte fra

himmelen på vei ned mot slagmarken. Sannheten viste seg å være at disse soldatene trente på dette i 2016, og var ikke en gang i nærheten av de ukrainske landområdene (Kagge, 2022). Med andre ord: hvordan kan vi stole på dokumentarfotografiets troverdighet? Henvendelsesstrategiene i den tradisjonsbaserte fotosjangeren er at den viser en objektiv virkelighet som vi har en felles forståelse av, men som likevel ikke alltid er like lett å skille mellom hva som er den enkle og personlige hverdagsdokumenteringen og en verdensomspennende, for eksempel krigsdokumentering. For å avslutte denne fotosjangeren, siterer jeg Susan Sontag:

*Fotograferte bilder synes ikke å være utsagn om verden, men utdrag av den, altså små virkelighetsminiatyrer som plutselig alle og enhver kunne skape og tilegne seg. (Sontag & Øye, 2004, p. 12).*

## 5.0.2 INDRE PORTRETTER

Gjennom å analysere de tre fotografiene til Geir-Atle, Mohammed og Kristin fra prosjekt *TID – STED – ROM*, har undersøkelsen av den opplevelsesbaserte fotosjangeren også her gått inn for å finne ulike begreper om henvendelsesstrategier og det særegne i sjangeren. Videre ser analysen på hvordan fotosjangeren kan bidra til bevissthet og forståelse av fotografiet i henhold til undersøkelsens problemstilling. Her kom det fram at å koble foto og tekst bygger oppunder opplevelsesprinsippet i fotografiene. Vi har som lesebriller med oss påstanden om at selve opplevelsesprinsippet gjør det mulig for fotografiet å eksistere i det hele tatt. Virkemidlene i fotografiet i seg selv er ikke nødvendigvis livaktig hver gang, men i den opplevelsesbaserte fotosjangeren er teksten et viktig bidrag til at det likevel blir *gitt* og *skildringer* av livene i bildene. Det ser vi også i Waledkhani's bilde i Rosenkrantzgate (figur 13), at teksten har mye å si på hvordan vi opplever et bilde, og likheten mellom disse to verkene er at visningsrommene har også effekt på hvordan det oppleves – relasjonelt og reaksjonelt.

De siste årene, i takt med den utbredte tilgjengeligheten av fotograferingen, har vi også sett at medie har utviklet seg til å bli et slags sosialt ritual og uttrykksmiddel som alltid gjøres når det skjer noe og, som også kan fungere som et forsvar mot for eksempel angst eller som et maktredskap. Gjennom å se på fotografiene til de tre innsatte, får vi observere ulike objekter og mennesker som er direkte representert i fotografiene, som representanter for slike uttrykk som fungerer som et forsvar. Når vi får lese

teksten, tar den oss med lengre inn i en forundring over hva vi ser og som igjen fører til en beundring over fotografens prestasjoner. Alle disse tingene er med på å skape en interesse for og en *opplevelse* av fotografiene. Denne formen for fotografering retter seg mot den subjektive sensibiliteten som svinger mer mot den kunstbaserte siden av 'sirkelen' (figur 5), heller enn den tradisjonsbaserte objektiviteten – da på tross for at de dokumenterer en helt spesiell tilværelse i en gitt kontekst. De viser 'ting som de er – men da for dem'.

Spørsmålet om det er kunst eller dokumentasjon kommer ofte opp i den opplevelsesbaserte fotosjangeren. Det handler om hvor og hvordan fotografiene blir presentert; for eksempel hadde det kanskje vært annerledes å se disse fotografiene som ulike instagram-innlegg. Senarioet kunne for eksempel vært at jeg en kveld lå litt lenge på sofaen før jeg skulle legge meg, skrollet nedover på instagram og så innlegget til (den fiktive instagram-kontoen) @geir\_atle. Han hadde lagt ut et bilde av seg selv med et svarthvitt filter over (figur 20), og har skrevet «*her vil jeg ikke være*» under. I en slik situasjon hadde jeg kanskje tillat meg å feie det bort med å bla videre nedover feeden, sammen med tankene «*så gå et annet sted da vell?*», eller «*takk deg selv for at du havnet i denne situasjonen*» eller kanskje til og med uten å tenke noe som helst, heller enn å ta inn over meg at hans faktiske situasjon. Vi er mer vant til å se framstillinger av mennesker på instagram og tar nok dermed også lettere på det vi ser – slik vi også så i forrige kapittel, 5.0.1 *Historiske vitnesbyrd* og de usanne bildene og videoene fra krigen i Ukraina som, blant annet jeg, tolket sanne. Når bildene kommer i en institusjonell situasjon, som på Preus Museum, blir det – slik som Enghoff og Nygård også ønsket – tatt mer på alvor og vi som tilskuere konfronteres på en annen måte, enn via telefonskjermen vi er vant til. Går vi tilbake til Bourriaud fra kapittel 2.2.2 *Visningsrom*, viser dette eksempelet at hvilket visningsrom fotografiene settes i, setter også publikum i ulike posisjoner til hvilken relasjon som skapes mellom dem og fotografiet, og videre hvilken reaksjon de kommer med deretter. Dette blir dermed en av henvendelsesstrategiene i prosjektet og i den opplevelsesbaserte fotosjangeren.

Det er viktig at en kunst- og kulturinstitusjon som Preus Museum, utføret dette prosjektet med akkurat disse deltagerne. Prosjektet er med på å bygge opp under *demokrati og medborgerskaps* temaet i den overordnede delen til LK20, som har som mål å gi elevene innsikt i at demokratiet har ulike former og uttrykk. Fotografiet fungerer som et inkluderings verktøy en demokratiseringsprosess hvor mennesker som er tilsidesatt i samfunnet får en stemme og en tilhørighet i den norske kulturarven.



*Inclusive art* er betegnelsen på at kunst brukes som verktøy når det jobbes på tvers av mennesker med ulike forutsetninger, for å bygge bro og unike relasjoner. I boka «*Inclusive art, practice and research*» formulerer forfatterne Alice Fox og Dr. Hannah Macpherson det slik:

*Inclusive Arts is used to describe creative collaborations (...). Inclusive Arts seeks to support the development of competence, knowledge, and skills, such that collaborations can result in high-quality artwork or creative experiences. The collaborative processes of Inclusive Arts thus intend to support a mutually beneficial two-way creative exchange that enables all the artists involved to learn from each other (Fox & Macpherson, 2015, p. 2).*

Det handler i bunnen om at kunsten kan inkludere generelt de som er havnet utenfor feltet og som ikke representeres i det større samfunnsbildet. Avslutningsvis av den opplevelsesbaserte fotosjangeren tar jeg med et arbeid fra TID som ikke fikk plass i undersøkelsen:



*Når jeg tar bilder av himler får jeg en kjempegod følelse. Det er klart det er frihet. Det er kjempekrefter.*

Figur 27 - TID, Dag, hentet fra pm; <https://www.preusmuseum.no/nor/Opplev-utstillingene/Formidling-og-grupper/Prosjektet-TID-STED-ROM/Workshopen-TID-i-Berg-fengsel/Nettutstilling-TID/Dag9>

### 5.0.3 ESTETISK UTFORDRER

Den siste fotosjangeren i undersøkelsen omfatter er den kunstbaserte fotosjangeren som går inn i fotografiet som kunstform. Det favner sider av fotografiet hvor bruken av mediets grenser tøyes og utforskes. Og selv om kameraet på en måte faktisk fanger, ikke bare tolker, virkeligheten er fotografiet kun fortolkninger av verden i like stor grad som et malerier eller en tegning av verden er det. Via liu Susiraja sine fotografier har vi gått inn for å finne ulike begreper om henvendelsesstrategier og det særegne i sjangeren. Videre ser analysen på hvordan fotosjangeren kan bidra til bevissthet og forståelse av fotografiet i henhold til undersøkelsens problemstilling. Til nå har vi sett at den *kunstbaserte fotosjangeren* handler om at vi kan skille den visuelle kulturen på det estetiske feltet via kunsthistorien og at kunstverkene da blir satt i en ikke-eksisterende sammenheng med ulike temaer som spenner vidt. Susiraja gjør dette ved å bruke seg selv, attributter og ved at hun gjerne helst henvender seg til et spesielt interessert kunstpublikum.

Ser vi tilbake på hva ordet kunst egentlig betyr, kommer det opprinnelig fra tysk og betyr å *kunne* noe, eller ha en spesiell *ferdighet* innenfor ett fagfelt. Susiraja har denne spesielle ferdigheten på fotofagfeltet, hvor hun bryter normer og tøyer grensen for hva et portrett skal være, og hun er god til det. Fotografiene som hører til denne fotosjangeren, dekker et bredere 'område' enn de fotografiene som 'kun' dokumentere sosialhistorie ved å fotografere en mor omringet av sine barn (figur 10). Sammenligner vi med illustrasjonen på side 25 (figur 15), portrettet av Olav H. Hauge tatt av Morten Krogvold – som er den største kunst- og portrettfotografen i Norge i dag – er dette også (for å si det enkelt) 'kun' et bilde av en mann som står i hagen sin foran et fjell. Krogvold spiller på de rene forventningene våre til hva som er kunst og hva et portrett skal inneholde. Vi er vant til å se portretter som en form for en indre historiefortelling, som dekker den subjektive sensibiliteten vi så i den opplevelsesbaserte fotosjangeren. Vi har så klare rammer for hvordan vi skal se ut til at samtidens relasjonelle orienteringer åpner for ulike lag av forståelse og tolkninger slik som her, av hva som er kunst og *ikke*. Eller av hva som er stygt, pent, riktig, galt, ekkelt, deilig og så videre. Og det er nok slike argumentasjoner som kan være grunnen til at kunst framstår for mange som et komplekst og utfordrende refleksjonsfenomen, hvor en må ha en masse kunnskap for å kunne si noe om det (Aure & Bergaust, 2015, p. 25).

Som vi husker hevdet Kant at vi bruker språket og dømmekraften annerledes på estetiske gjenstander og at det på et tidspunkt i kunsthistorien ble mer og mer vanlig og skille ut visse gjenstander for å fristille dem fra kravet om at de skal fylle praktiske og samfunnsmessige funksjoner. Den estetiske betraktningsmåten fikk sine institusjonelle rammer i museet og gallerier og denne institusjonelle autonomien frammet igjen en estetisk autonomi, hvor kunsten dyrker sitt medium og utvikler strategier innenfor en ren formverden (Meyer, 2013, pp. 12 - 13). Dette skjer også med de ulike objektene og attributtene Susiraja har med seg i fotografiene sine. Når hun selv snakker om verkene sine kan det tolkes som at hun ikke legger så mye i dem, men når vi går inn og analyserer dem ser vi at det likevel ligger noe dypere under overflaten.

Susiraja sine fotografier rokker ved den forutinntatte oppfatningen av hva vi kan forvente oss i et portrettfotografi. Hun bruker det estetiske blikket, som spiller den største rollen for at noe *blir til kunst*, helt bevisst for å på denne måten vekke noe i oss når vi ser på fotografiene hennes; noe som gjør foreldre sinte og kunstkritikere fascinerte. Henvendelsesstrategiene hennes er akkurat dette: finne fram til og å spille på disse følelsene. Den kunstbaserte fotosjangeren favner om fasetter av visuell kommunikasjon, men bunner i at avsenderen er en kunstner og at mellomledet i kommunikasjonen som oftest er de ulike kunstinstitusjonene. Visningsmulighetene vi har til rådighet i dag er gode og varierte, og styres gjerne av kulturelle strukturer. Når et verk settes inn i «*the white cube*», hvor nok Susiraja hører mest hjemme, er kanskje ikke sitatet av en terrordømt kvinnerettighetsforkjemper (figur 13) like hardt for publikum å forholde seg til, som når det henger ute på gaten. De som går i gaten, er på vei til jobb eller butikken, og får ikke velge selv om de skal se verket eller ikke. Det valget har de derimot når de går inn i et galleri eller på et museum.

Inclusive art er ett av begrepene jeg finner også hos henne. Selv om hun ikke ønsker å legge noe mer i fotografiene sier hun likevel at det å bruke seg selv, som overvektig, er en direkte uttalelse om hvordan vi hele tiden søker bekræftelse om oss selv gjennom å framstille oss på ulike måter i den digitale visuelle verden. Selv er hun overvektig, og denne befolkningsgruppen blir veldig sjeldent framstilt i den visuelle kulturen og samfunnet generelt. Spør du en kunstanmelder om hennes bilder sammenlignes hun umiddelbart med Lene Marie Fossen (1986 – 2019). Hennes kunstnerskap handler også om å portrettere seg selv i sin egen kropp med ulike positurer og attributter, og skal vi dra det ut av vårt fagfelt og inn i en psykoanalyse sier psykolog Finn

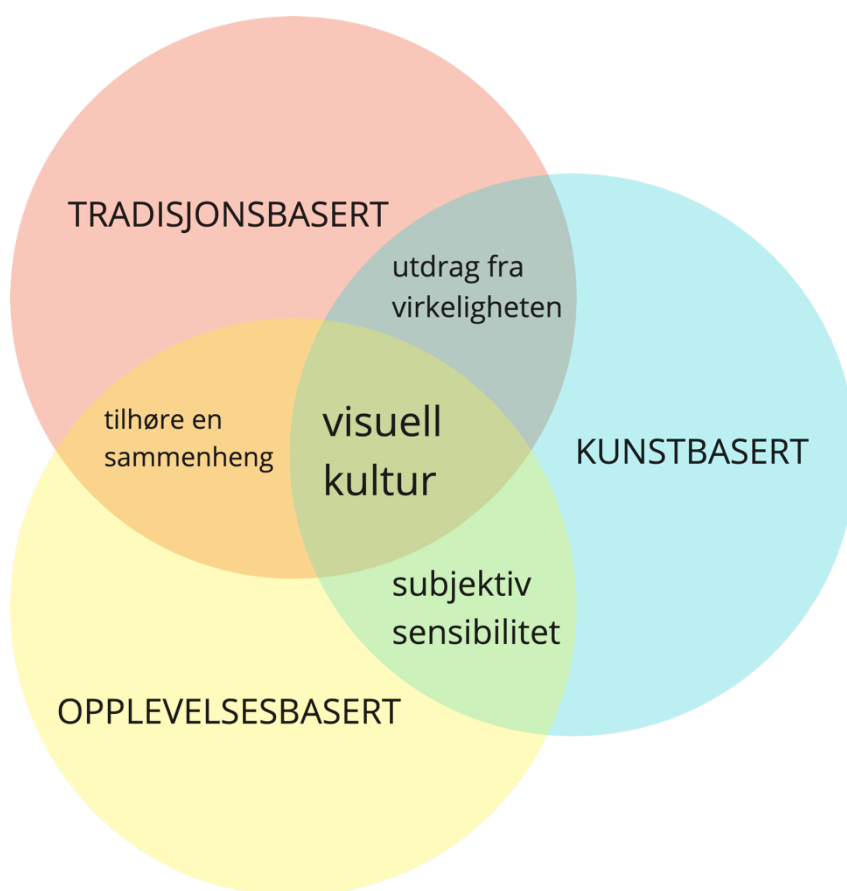
Skårderud at dette for mange kan være noe de kaller «den idealiserte tynne kroppen» i alle dens fasetter – også Lene Marie Fossens fasett (Skorderud & Holt, 2022). Han sier det samme om Susiraja. Her er det viktig å påpeke at ingen av dem idealiserer sykelige, eller psykelige, kropper; de inkluderer dem for å gi oss, ett smalt og trangsynt publikum, et videre og 'bedre' vokabular om hva kunst og estetikk er. Men som sagt er det ikke Susiraja selv som uttaler dette, men alle rundt som vitner det hun gjør. For å avslutte den kunstbaserte fotosjangeren tar jeg med et bilde av nettopp Lene Marie Fossen:



Figur 28 - *Untitled Chios 8090938*, 2017, Lene Marie Fossen hentet fra <https://shootgallery.no/exhibitions/25-lene-marie-fossen-the-gatekeeper/overview/>

#### 5.0.4 OVERLAPPENDE TREKK

Undersøkelsen av de tre fotosjangerne har vist oss at de har sine særtrekk som gjør dem unike og som kan bidra til en annen forståelse av fotografiene vi ser rundt i hverdagen – men at de også har noen overlappende trekk til hverandre. Det er med andre ord ikke så lett å sette en nøyaktig og rett strek mellom dem, slik det ble illustrert innledningsvis i figur 5, men heller illustreres som dette:



Figur 29 - Egen illustrasjon for å presentere fotosjangerne etter analysen

Vi ser i denne illustrasjonen kun ett begrep fra hver fotosjanger som overlapper til den andre. Mellom den tradisjonsbaserte sjangeren og den opplevelsesbaserte sjangeren finner vi at de begge viser ulike former for skildringer. De danner små virkelighetsminiatyrer tatt ut fra den større sammenheng, for å dokumentere ulike former for historie eller som vitner om en levd tid. Men, det er også å finne sosial dokumentasjon, relasjonell kommunikasjon og behov for en kontekst i fotosjangerne.

Mellom den opplevelsesbaserte og kunstbaserte fotosjangeren finner vi den subjektive sensibiliteten som kommer fram gjennom en indre historiefortelling og bevisste estetiske grep. Ved å observere ulike objekter og mennesker som er direkte representert i fotografiene, sammen med en tekst. Mellom den kunstbaserte og tradisjonsbaserte ser vi i denne illustrasjonen at begge prøver å fange utdrag fra virkeligheten. Her kommer vi inn på diskusjonen om hva som kan defineres som kunst og hva som defineres som «ren» dokumentasjon (se eksempel figur 14 og 15) – som igjen også er et spørsmål i den opplevelsesbaserte sjangeren hvor det handler om hvor og hvordan fotografiene blir presentert. Men, alle bidrar til å danne det vi kjenner som den visuelle kulturen.

## 5.1 VISUELL KULTUR

Som illustrasjonen viser (figur 28), møtes de tre fotosjangerne i midten i den visuelle kulturen. Sosiale medier har de siste 12 årene gått fra å være et sted hvor vi dokumenterer hva vi spiser til middag og hvem vi spiste den sammen med, til å handle mer om hva og hvem som er populære *akkurat nå*, og hvordan vi interagerer med hverandre. Det er der hvor verden vises fram på den måten noen vil ulike visuelle virkemidler: bilder, lyder og skrift, og det er disse visuelle virkemidlene er den *visuelle kulturen*. Men, det finnes mange definisjoner på hva visuell kultur egentlig er. Nicholas Mirzoeff, som en av de framste på fagfeltet i dag, beskriver visuell kultur som noe som settes sammen av de ulike (visuelle) tingene vi ser, den mentale felles-forståelsen vi har av hvordan vi vet hvordan vi skal se og hva vi gjør med all denne informasjonen som et videre resultat av hva vi har sett (...) en kultur for det visuelle (Mirzoeff, 2015, p. 11). Han mener at det er et sammensatt begrep. Vi ser denne hverdagseksponeringen hvor mennesker produserer, konsumerer og sirkulerer bilder i enorme mengder. Visuell kultur er studien av dette og hvordan å forstå en verden som er for enorm til å se, men likevel viktig å kunne forestille seg (Mirzoeff, 2015, p. 12).

En kan også lese det slik at visuell kultur-begrepet består av tre hovedkomponenter; nummer én er at bildene som masseproduseres, gjerne hevder forskjellige og ofte omstridte historier. Det andre er visningsmulighetene vi har til rådighet i dag; de er gode og varierte, og styres gjerne av kulturelle strukturer enten gjennom fortellinger eller teknologi. Og det tredje er det subjektive forholdet til identitet, eller ønske eller avvisning, til det vi ser (Rogoff, 1998, p. 28). Trekker vi parallellene mellom de to

forklaringene, kan vi se at begrepet visuell kultur er en samlebetegnelse for alle fotosjangrene slik illustrasjonen viser.

Som nevnt har det de siste årene skjedd en enorm endring i hvordan vi ser på, produserer og sirkulerer informasjon og visuell kultur blir derfor begrepet på og forståelsen av dette paradigmeskiftet. Bare for 20 år siden dro vi på kino for å se film, på museet for å se kunst og hjem for å se i fotoalbum. I dag gjør vi alt dette via internett, når vi vil og hvor vi vil. «*Simply put*», sier forskerne at problemstillingen til den visuelle kulturen i dag er spørsmålet om hvordan vi ser, og hva vi velger å gjøre med eller tolke den informasjonen vi har fått (Mirzoeff, 2015, p. 13).

### 5.1.1 KONTRAVISUALITET OG VISUELL AKTIVISME

I november 2020 ble Mirzoeff spurt av Universitet i New York, fakultet for Media, Kultur og Kommunikasjon – hvor han jobber som professor – om hva han synes var den viktigste visuelle videoen det året og hvorfor (NYU, 2020). Han peker da på filmen som viser drapet av George Floyd i Minneapolis, 25. mai 2020. Drapet fikk en voldsom oppmerksomhet i media verden over. Det var den 17 år gamle Darnella Fraizer som filmet drapet på Floyd med sin telefon<sup>6</sup>. Hun dokumenterte de 8 minuttene og 46 sekundene det tok før den 46 år gamle mannen døde. Videoen viser tre politimenn som under pågripelsen av Floyd, holdt han nede med en hel manns tyngde plassert på halsen med kneet først. I filmen høres den hese stemmen til Floyd rope «I can't breathe!» opp til flere ganger, uten antydning atferdsendringer hos politimennene. Folk samlet seg rundt og prøvde å få politiet til å handle annerledes, uten hell<sup>7</sup>. Hendelsen utløste en rekke demonstrasjoner over hele USA, og i verden ellers; for svartes rettigheter i landet, mot politivold og generell rasisme.

Mirzoeff kobler dette til det han kaller *visuell aktivisme*, og gjør hele tiden et poeng av dette at å se er noe vi gjør hele tiden, og vi lærer kontinuerlig hvordan vi skal gjøre det; vi ser ikke direkte med øynene, men med forstanden og dermed setter vi sammen

---

<sup>6</sup> Filmen av selve drapet på Floyd er sensurert og tatt bort fra sine sider, derfor refereres der kun til en gjengivelse fra The New York Times.

<sup>7</sup> I dag er politimannen som satt på Floyd, Derek Chauvin, dømt til 22 og et halvt år i fengsel for drapet (Mangan, 2021).

en virkelighet som gir mening knyttet sammen med det vi allerede vet (Mirzoeff, 2015) – slik vi allerede har sett Deely ha sin egne definisjon på mellom objektivitet og subjektivitet. Mirzoeff mener drapet på George Floyd er den viktigste visuelle videoen fra 2020, fordi den også representerer en *kontravisualitet*, gamle fordommer som snus på hodet gjennom visuelle formuleringer. I denne sammenhengen snakker han om den gamle tanken at «alle svarte menn på gata er en generell trussel for samfunnet». Videoen bidro heller til at amerikanere gikk sammen i gatene og i enighet om at «Black Lives Matters!» og viste en annen mulig virkelighet for USA – og verden ellers – på tvers av hudfarger. I tillegg påpeker han at videoen viser at det å bruke visuelle medier til å ytre meninger og å endre verden ikke bare er mulig, men at det skjer – hver dag over hele verden (NYU, 2020).

Det vi ser med denne videoen og begrepene visuell aktivisme og kontravisualitet finner vi også i undersøkelsen. TSR vender blikket bort fra lovbruddet og inn i mennesket – bort fra fordommen og inn i en subjektiv sammenligning. Susiraja flytter blikket fra det forventede estetisk rene portrettet og idealkroppen, til indre fordommer og gammeltdags kroppsfiksering. Det samme drev Hines og Riis med i 1890, når de dokumenterte sosial historie og ønsket en endring via fotografiene sine. Dokumentarfotografiet er dermed ikke kun for historiefortelling og forskning, men også en form for visuell aktivisme.

## 5.2 VISUELL OPPFØRSEL

I tillegg til problemstillingen har jeg hatt med meg ulike forskningsspørsmål gjennom undersøkelsen, blant annet *hvilke pedagogiske strategier som kan legges til grunn for fotografiets virksomhet*. Dette bunner som sagt i min egen pedagogiske bakgrunn, og i engasjementet for at det å lære om fotografiet på skolen burde vært prioritert og tilrettelagt på en annen måte enn det er i dag. Vi var innom i kapittel 3.1.2 *Fotografiet i læreplanen*, at det står kun ett sted i at noen skal få lære om fotografiet. Dette står ikke helt i forhold til foto rolle i samfunnet som formidlingsmedium og den enorme mengden bilder som passerer netthinnen, spesielt til unge mennesker, hver dag.

Med den overordnede delen i læreplanen tror jeg vi kommer langt når det gjelder hvordan de neste generasjonene oppfatter det å være en samfunnsborger. Det handler kanskje også om at de er vokst opp med internett og visuell kultur som en stor del av



verdens framstilling. Et annet spørsmål jeg har tatt med meg gjennom oppgaven er om den visuelle kulturens masseproduksjon og overeksponering er med på at *fotografiet mister sin kraft som uttrykksform, eller heller styrkes av å bli så hverdagsliggjort?* Det snakkes ofte om en vanskelig kunstnerisk form; at samtidens relasjonelle orientering kan åpne for ulike lag av forståelse og tolkninger, som kan være grunnen til at kunst ofte framstår for mange som et komplekst og utfordrende refleksjonsfenomen. Men her kan det påpekes at det er snakk om *kunst*, og skal vi tro diskusjonen i kapittel 2.3.1 med Danby Choi, så er det et klart skille mellom kunst og ikke-kunst – spesielt her på det fotografiske feltet. Dette syns jeg er veldig spennende.

Uavhengig av fotografiets status, rolle og gjennomslagskraft er det et faktum at det er over alt og noe alle må forholde seg til i ulike former og sammenhenger. Nettopp derfor er bevissthet og forståelse, både som betrakter og konsument, og som produsent og avsender viktig for å kunne operere som trygge og gode borgere i den visuelle verden. Da det finnes mange veier gjennom fotofagfeltets jungel, blant sosiale medier, mistillit til historisk dokumentasjon og fiksjonsfotografiet.

Barneombudet har kommet med en rapport fra en ekspertgruppe som har sett på ungdommers oppførsel og trygghet i deres digitale hverdag. Barneombud Inga Bejer Engh forteller at 95% av barna våre mellom 9 og 18 år har sin egen mobiltelefon (Barneombudet, 2019). Her ser vi at i en jungel uten redaktører og kuratorer eller andre som er ansvarlige for hva og hvem som slippes løs, er det ingen som har kontroll på den visuelle formidlingen. Det ene er hvordan vi leser og forstår fotografi, det andre er regler rundt publisering og hvilke veier bilder og foto kan ta når det først er ute på nett, og i det hele tatt hvordan internett kan distribuere et bilde over hele verden. Dette noe som kan følges opp under *demokrati og medborgerskap*, men er viktig under *folkehelse og livsmestring*. Når demokrati og medborgerskap ser på hvordan elevene kan bidra og forstå flere sider ved et demokrati, har folkehelse og livsmestring rettet seg mot kompetanse som frammer god fysisk og psykisk helse, og som gir muligheter til å ta ansvarlige livsvalg i en tid hvor utvikling av et positivt selvbilde og en trygg identitet er særlig avgjørende. Delen favner også om aktuelle områder som levevaner, seksualitet, kjønn og mediebruk, i tillegg til å belyse verdivalg og betydninger som mellommenneskelige relasjoner (Utadnningsdirektoratet, 2020).

I *Del 2, Lesebriller, 2.2.1 Hverdagsligheten* så vi på tre sosiale medier og deres størrelse i antall brukere. Når 95% av barna i Norge mellom 9 og 18 år har egne

mobiltelefoner, kan det tenkes at alle de også er på minst ett av de tre sosiale mediene. Men lærer de egentlig hvordan de skal oppføre seg der, hva de egentlig tar bilde av og hvor mange som egentlig har tilgang til de bildene?

Del 6,

## AVSLUTTENDE KOMMENTAR

Jeg har lenge lurt på hvorfor jeg endte her i denne tematikken med fotografiet; hva er det med fotografiet som er så spennende? Og hvorfor ender jeg alltid opp med å sette spørsmålstegn ved hvordan vi bruker det i hverdagslivet? Det kommer stadig tydeligere for meg at det ikke bare er et tema som er interessant; det henger sammen med hvordan jeg er oppdratt, og hvem jeg er i bunnen av alt sammen og at det rett og slett ligger i ryggmargen å lure på hvordan vi forholder oss til fotografiet, og kunst hele tiden, både bevisst og ubevisst. Hvordan vi jobber med ulike henvendelsesstrategier på ulike nivåer; Hva er stygt, og hva er pent? Hva er kunst, og hva er ikke det? Hva er dokumentasjon, og hva er ikke det, og hva er kunst-dokumentasjon? Hvordan forholder vi oss til det, hvilke reaksjoner dukker opp i møtet og hvordan er det med på å skape relasjoner? Hvilke visningsrom og muligheter har betydning for det som vises? Og så videre.

Fotofagfeltet er stort, og denne avhandlingen kunne gått som et flipperspill mellom de ulike fotosjangerne og mulighetsrommene for undersøkelsesområdet. Men, ved å sirkle meg inn på de tre fotosjangrene og deres ulike og unike særtrekk, har jeg kunnet konsentrere meg om dokumentarfotografiet, masseproduksjonen og den estetiske forståelsen av fotografiet, både gjennom den noe tilfeldige estetikken og den helt bevisste. Undersøkelsen, med utgangspunkt i en tradisjonsbasert-, opplevelsesbasert- og kunstbasert fotosjanger, så først på fotografier i en samling til en tyngre

utdanningsinstitusjon som bruker fotografiet som utgangspunkt for forskning og historiedokumentasjon, et godt etablert fotokunstmuseum som ser nytteverdien av fotografiet som et demokratiserende verktøy og en kunstner som strekker i forventningene til hva et fotografi egentlig er. Dette har vist hvordan de tre ulike fotosjangre kan bidra til bevissthet og forståelse av fotografiet, og da gjennom skole og kunstinstitusjoner.

Den visuelle kulturen er et gigantisk nett som favner om alt av de visuelle uttrykkene, kommunikasjonen og forståelsen av det vi ser. Som vi har sett er det heller ikke så lett å skille mellom hva som er 'ekte' dokumentasjon og ulike former for kunst. Vi har også sett at rommet eller plattformen fotografiene vises i, kan ha noe å si for hvilken reaksjon og relasjon som skapes.

Den visuelle kulturen er i dag i et paradigmeskifte hvor det skjer mye på den digitale kunstfronten: AI (artificial intelligence) roboter klarer å male portretter av seg selv, NFT og annen digital kunst har fått et enormt marked med egne gallerier både digitalt og fysisk, videospill lager egne kunstneriske produkter og sosiale medier åpner nettsider som kun er til for at mange tusen mennesker kan gå sammen og lage pixel-art. Om fotografiet, som vi eksponeres så mye for, noen gang kommer tilbake til å være det spennende og nyskapende som det en gang var tror jeg ikke. Om det skal få oppmerksomhet må det sjokkere, slik jeg har vist flere eksempler på. Det blir spennende å se hvor veiene går videre for fotografiet. Telefonene våre har blitt svært gode fotoapparater. Det er lett å ta et «proft» bilde med telefonen, men hva har det å si for utviklingen av fotografiet? Er det med på å styrke eller svekker det fotografiet at vi alle kan gjøre det hele tiden? Hva skjer med bildelesningsnivået i befolkningen? Klarer skole og kunstinstitusjoner å følge den raske utviklingen?

## Del 7,

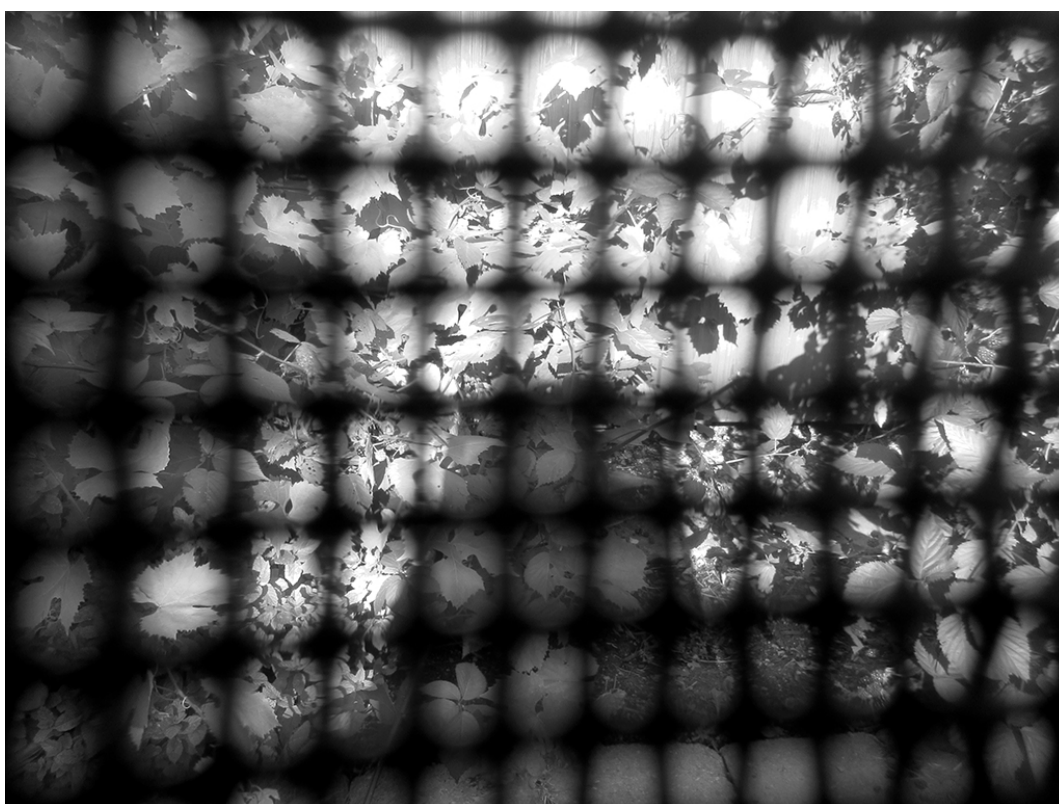
# PRAKTISK ESTETISK KOMMENTAR

Til mitt praktisk estetiske arbeid ønsker jeg å bruke mitt eget kunstneriske virke for å lage en kommentar til oppgaven. Ved å la meg inspirere av de tre fotosjangerene, med i konseptet hvor samspiller mellom tekst og bilde er med på å danne en ny relasjon mellom betrakteren og seg selv, ønsker jeg å bruke fotografier fra mitt eget liv i samspill med tekst. Målet er å blåse bildene opp i en større dimensjon enn publikum er vant til, for å framkalle eventuelle reaksjoner på å bli konfrontert med fotografiet på en annen måte enn de er vant til. Kanskje jeg kan finne ut mer om visningsrommenes spillerom på denne måten.

I prosessen jobber jeg både med et analoge engangskamera og eget mobilkamera for å utforske de ulike sidene ved fotografiets teknikker. Skissene er samlet i starten av oppgaven (se figur: 1, 2, 3, 4 og 12) og hentet fra min egen instagram og kamerarull på telefonen med et tidsrom på 10 år, fra 2012 til 2022. Alle bildene vil være i et «instagram format», altså et kvadrat, som er helt bevisst. Det er fordi dette er et format vi er vant til å se på telefonene våre, men som vi konsumenter ikke har et nøyaktig forhold til. Jeg ønsker derfor å ha de i størrelsen A1 eller A0 – så store og konfronterende som mulig.

Alle skal være i svart/hvitt. Dette opplever jeg tar bort store deler av tidsaspektet med bildene – hvilket år de er tatt i. Svart/hvitt assosieres med de gamle teknikkene og dermed den tradisjonsbaserte fotosjangeren: historiefortellingene, minnene og «før i tiden», selv om det ikke nødvendigvis er det. Det er også et virkemiddel som ble brukt mye i den opplevelsesbaserte fotosjangeren, for å illustrere og forsterke følelsene de ønsket å uttrykke gjennom fotografiet.

Dette bilde er ett av de jeg lar meg inspirere av, både visuelt og i teksten, fra TSR som ikke fikk plass i undersøkelsen. Det viser hvordan Star bruker akkurat dette fotografiet, sammen med denne teksten for å skape en *fengslende* følelse av hennes situasjon, men og av det vakre hun finner fram til med kameraet. Hun drar oss med seg inn i bobla hun beskriver og viser oss det gigantiske rommet hun har inni seg. Et kaotisk rom hvor ingen hører henne. Kanskje plantene og sola der ute kan høre henne? Men hva hjelper det om ingen mennesker hører? Hva hjelper det når rommet hun befinner seg i laget for at ingen skal høre henne og for at alle skal unngå henne?



Figur 30 - ROM, Star, hentet fra pm; <https://www.preusmuseum.no/nor/Opplev-utstillingene/Formidling-og-grupper/Prosjektet-TID-STED-ROM/Workshopen-ROM-Bredtveit-fengsel/ROM-Bredtveit-fengsel/Star3>

*Jeg følte meg som en ensom jente. En liten jente uten styrke, uten krefter. Det var virkelig trist og virkelig sørgelig. Det føltes som om jeg var i en boble, uten noen andre til stede. Det føltes som om at samme hvor mye jeg sa eller hvor mye jeg enn skrek så var det ingen som kunne høre med og alle unngikk meg. En dag var som en hel evighet.*



*“To photograph people is to violate them, by seeing them as they never see themselves, by having knowledge of them that they can never have; it turns people into objects that can be symbolically possessed. Just as a camera is a sublimation of the gun, to photograph someone is a subliminal murder - a soft murder, appropriate to a sad, frightened time.” (Sontag, 2004)*





# LITTERATURLISTE

- Alvesson, M., & Sköldberg, K. (2017). *Tolkning och reflektion : vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod* (Tredje upplagan. ed.). Studentlitteratur.
- Artforum. (2022, 16.2.22). *Under the cover: liu Susiraja* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=cRY5MOLwVs0>
- Aure, V., & Bergaust, K. (2015). *Estetikk og samfunn : tekster mellom samtidskunst og kunstdidaktikk*. Fagbokforl.
- Barneombudet. (2019). *Ungdom om digitale medier* (Vurderinger og forslag fra Barneombudets ekspertgruppe om en tryggere digital hverdag). <https://www.barneombudet.no/uploads/documents/Publikasjoner/Fagrappoter/Ungdom-om-digitale-medier.pdf>
- Barthes, R. (2001). Fra Det lyse rommet (1980). In (pp. 411-433). Universitetsforl.
- Benum, E. (2020). *Modernisering og miljøbelastning*. Universitetet i Oslo. Retrieved 15/3/22 from <https://www.norgeshistorie.no/oljealder-og-overflod/1939-modernisering-og-miljobelastning.html>
- Berger, P. L., Luckmann, T., & Wiik, F. (2000). *Den samfunnskapte virkelighet*. Fagbokforl.
- Bergström, B. (2011). *Bild & budskap : ett triangeldrama om bildkommunikation* (3. rev. oppl. ed.). Carlsson.
- Bishop, C. (2004). *Antagonism and Relational Aesthetics* [https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1095&context=gc\\_pubs](https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1095&context=gc_pubs)
- Blystone, D. (2020, 06.06.20). *The story of Instagram: The rise of the #1 photo-sharing application*. Investopedia.com. <https://www.investopedia.com/articles/investing/102615/story-instagram-rise-1-photo0sharing-app.asp>
- Borud, H., & Bjørhovde, H. (2021). *Kulturkomiteen i bystyret sa enstemmig nei til å fjerne kunstverk*. Aftenposten.no. <https://www.aftenposten.no/kultur/i/mBLAVv/kulturkomiteen-i-bystyret-sa-enstemmig-nei-til-aa-fjerne-kunstverk>

- Bourriaud, N. (1998). *Relations Aesthetics* (C. Bishop, Ed.). Whitechapel Ventures Limited.
- Bull, S. (2010). *Photography*. Routledge.
- Carrington, D. (2020). *How many photos will be taken i 2020? Research analysts crunch the statistics and come up with a mind-blowing number.* blog.Mylo.com. <https://blog.mylio.com/how-many-photos-will-be-taken-in-2020/>
- Choi, D. (2019). *Det er klare skiller mellom kunst og dokumentarfotografi, det bør flere reflektere ved.* Subjekt. <https://subjekt.no/2019/10/24/det-er-klare-skiller-mellom-kunst-og-dokumentarfotografi-det-bor-flere-reflektere-ved/>
- Christensen-Scheel, B. (2015). *Recognizing the Observer of Art* (V. Aure & K. Bergaust, Eds.). Fagbokforlaget.
- Clay, E. (2021). *A brief history of Leica.* The Independent Photographer. <https://independent-photo.com/news/a-brief-history-of-leica/>
- Dick, Ø. (2021). *Topografi.* Store Norske Leksikon.no. <https://snl.no/topografi>
- Eriksen, T. H. (2010). *Postmodernismen.* <https://www.morgenbladet.no/ideer/debatt/2010/07/09/sosial-konstruktivisme-er-ikke-postmodernisme/>
- Lov om straff (straffeloveen),, (2005). [https://lovdata.no/dokument/NL/lov/2005-05-20-28/\\*#KAPITTEL\\_1-6](https://lovdata.no/dokument/NL/lov/2005-05-20-28/*#KAPITTEL_1-6)
- Fox, A., & Macpherson, D. H. (2015). *Inclusive art, Practice and research.* Routledge.
- George Eastman Museum. (2014a, 12/12/14). *Before Photography - Photography Processes Series - Chapter 1 of 12* [Fotohistorie fra verdens eldste museum]. George Eastman Museum. <https://www.youtube.com/watch?v=me5ke7agy0w&t=87s>
- George Eastman Museum. (2014b). *The Daguerretype - Photographic processes series - chapter 2 of 12.* YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=d932Q6jYRg8&t=169s>
- George Eastman Museum. (2014c). *Digital Photography - Photographic Processes Series - Chapter 12 of 12.* YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=bFDHH5sko08&t=1s>
- George Eastman Museum. (2014d). *The Gelatin Silver Process - Photographiv Processes Series - Chapter 10 of 12.* YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=VqWyJstBSoo>
- Gripsrud, J. (2007). *Mediekultur, mediesamfunn* (5. utg. ed.). Universitetsforl.

- Grønli, A., & Fredriksen, G. B. (u.d.). *Kunst - Plav Tryggvason*. Trondheim.no. Retrieved 17/3/22 from <https://www.trondheim.no/kunst/kunst-i-uterom/kunst-olav-tryggvason/>
- Gustavsen, M. (2014). *Øyeblikket i fotografiet* [Master i estetiske fag ved OsloMet, Open Digital Archive OsloMet. [https://oda.oslomet.no/oda-xmlui/bitstream/handle/10642/2086/Gustavsen\\_Marit\\_Henriette\\_Skjaeves\\_land.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://oda.oslomet.no/oda-xmlui/bitstream/handle/10642/2086/Gustavsen_Marit_Henriette_Skjaeves_land.pdf?sequence=2&isAllowed=y)
- Herrman, J. (2019). *Hoe TikTok is rewriting the world*. The New York Times. <https://www.nytimes.com/2019/03/10/style/what-is-tik-tok.html>
- Kagge, G. (2022). *Den kampklare soldaten er blitt sett 20 millioner ganger på TikTok. Men videoen ble også lagt ut i 2016*. Aftenposten.no. Retrieved 25/3/22 from <https://www.aftenposten.no/verden/i/ML2xkM/den-kampklare-soldaten-er-bli-ett-sett-20-millioner-ganger-paa-tiktok-me>
- Krogh, A. (2021). *Kunstverk vekker kraftige reaksjoner: – Som å stille ut Breivik-kunst*. Subjekt.no. <https://subjekt.no/2021/01/07/veggmaleri-vekker-kraftige-reaksjoner-som-a-stille-ut-breivik-kunst/>
- Kulturbyrået Mesén. (2020). «*Rojava: The Women's Revolution*» (2020) av Gelawesh Waledkhani. Mesen.no. <https://www.mesen.no/rojawa-gelawesh-waledkhani>
- Lange, E. (2020). *Flukten fra landsbygda*. Universitetet i Oslo. Retrieved 15/3/22 from <https://www.norgeshistorie.no/velferdsstat-og-vestvending/1802-flukten-fra-landsbygda.html>
- Larsen, P. (2004). *Album : fotografiske motiver*. Spartacus forl. Tiderne skifter.
- Lie, A. H. (2015). *Formidlingsstrategier - hva, hvordan og hvorfor*. Arkivforbundet. <https://www.arkivforbundet.no/wp-content/uploads/2015/04/Anita-Haugen-Lie.-IKAH.-Landsm%C3%B8tekonferansen-2015.pdf>
- Løberg, M. M. (2015). *Hva er definisjonen på kunstfoto?* Fotografi.no. <https://www.fotografi.no/arkiv/hva-er-definisjonen-pa-kunstfoto>
- Meld. St. 49 (2008-2009). *Framtidas museum - forvaltning, forskning, formidling, fornying*. Retrieved from <https://www.regjeringen.no/contentassets/623a144b4e9a4efc8aefe1d73a406771/no/pdfs/stm200820090049000dddpdfs.pdf>
- Meyer, S. (2013). *Kunst og visuell kultur : en historisk innføring*. Pax.
- Mirzoeff, N. (2015). *How to see the world* (Vol. 8). Pelican.

- Mona Pahle Bjerke, Heidi Tobiassen, & Sigrid Sollun, (Programleder). (2020, 6/3/20). 6. mars 2020 [Audio podkast episode] In *Dagsnytt 18*. N. Radio. <https://radio.nrk.no/serie/dagsnytt-atten/sesong/202003/NMAG03004720>
- Museum of Modern Art. (2019). *MoMA Highlights: 375 Works from the Museum of Modern Art*, New York: Dorothea Lange. MoMA.org. <https://www.moma.org/collection/works/50989>
- Møllevik, K. (2014, 29.juni 2014 ). *Teknikken som revolusjonerte fotoyrket*. tek.no. <https://www.tek.no/artikkel/i/zGQw41/fotohistorie-vaatplateprosessen>
- Nematpoor, S., Yildiz, M., & Aschim, T. (2022). *Det foregår også en krig på sosiale medier*. NRK.no. Retrieved 25/3/22 from <https://www.nrk.no/kultur/hvordan-brukes-sosiale-medier-i-krig -1.15868276>
- Norgeshistorie. (u.d.). *1945 - 1970: velferdsstat og vestvending*. Universitetet i Oslo. Retrieved 15/3/22 from <https://www.norgeshistorie.no/velferdsstat-og-vestvending/>
- NTNU Universitetsbibliotek. (2016). *Bilder i formidlingens tjeneste*. NTNU Universitetsbibliotek. <https://www.ntnu.no/ub/prosjekter/bilder-i-formidlingens-tjeneste>
- NYU, M. (2020, 24/11/20). *Nicholas Mirzoeff on the Most Important Visual of 2020*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=KOnHrHLTRMI&t=6s>
- O'Connell, B. (2020). *History of Snapchat: Timeline and Facts*. The Street. <https://www.thestreet.com/technology/history-of-snapchat>
- Preus Museum. (u.d.-a). *Jacob August Riis*. Preus Museum. <https://www.preusmuseum.no/nor/Opplag-samlingene/Fotografer/Jacob-August-Riis>
- Preus Museum. (u.d.-b). *Tid Sted Rom*. Preus Museum. <https://www.preusmuseum.no/nor/Opplag-utstillingene/Formidling-og-grupper/Prosjektet-TID-STED-ROM>
- Rogoff, I. (1998). Studying visual culture. In *The visual culture reader*. Routledge.
- Skorderud, F., & Holt, C. T., (Programleder). (2022, 10/3/22). MA(K)T [Audio podkast episode] In *Kunstpodden*. F. Pike. <https://podcasts.apple.com/no/podcast/kunstpodden/id1313162707?i=1000553559076>
- Solhjell, D., & Øien, J. (2012). *Det norske kunstfeltet : en sosiologisk innføring*. Universitetsforl.

- Sontag, S. (2004). *Om fotografi* (Norsk utgave ed.). Pax Forlag AS.
- Sontag, S., & Øye, A. (2004). *Om fotografi* (Vol. nr 12). Pax.
- Sørlandets Kunstmuseum. (2020). *liu Susiraja, Dry Joy*. SKMU.no.  
<https://www.skmu.no/utstillinger/liu-susiraja-dry-joy/>
- Tikkanen, A. (u.d.). *Negative photography*. Britannica.  
<https://www.britannica.com/technology/negative>
- Trydal, L. (2019). *Nedtur for norsk dokumentarfotografi*. Subjekt.no.  
<https://subjekt.no/2019/10/24/nedtur-for-norsk-dokumentarfotografi/>
- Ueland, V. (2019). *Stigmatisering og skam - en kvalitativ studie om å leve med fedme*. Sykepleien.no. <https://sykepleien.no/forskning/2019/05/stigmatisering-og-skam-en-kvalitativ-studie-om-leve-med-fedme>
- Utdanningsdirektoratet. (2020). *Folkehelse og livsmestring*. Udir.no. Retrieved 1/4/22 from <https://www.udir.no/lk20/overordnet-del/prinsipper-for-laring-utvikling-og-danning/tverrfaglige-temaer/folkehelse-og-livsmestring/>
- Utdanningsdirektoratet. (2020). *Tverrfaglige temaer*. Utdanningsdirektoratet.  
<https://www.udir.no/lk20/overordnet-del/prinsipper-for-laring-utvikling-og-danning/tverrfaglige-temaer/?lang=nob>
- Utdanningsdirektoratet. (2021). *Foto og grafikk (KDA06-02): Fagrelevans og sentrale verdier*. Udir.no. <https://www.udir.no/lk20/kda06-02/om-faget/fagets-relevans-og-verdier>

## FIGUR LISTE

Figur 1 - <i>Ensomheten røsker tak når enn den vil, selv i gode lag</i> , foto: Ylva Foss Valde, 2021 - skisse til praktisk estetisk arbeid, .....	
Figur 2 - <i>Her kan vi dø, i stede føler vi oss fri</i> , foto: Ylva Foss Valde, 2021- skisse til praktisk estetisk arbeid .....	I
Figur 3 - <i>Fjortis hele livet</i> , foto: Ylva Foss Valde, 2020 - skisse til praktisk estetisk arbeid .....	IV
Figur 4 - <i>Ettermiddagskvilen</i> , foto: Ylva Foss Valde, 2021 - skisse til praktiskeestetisk arbeid .....	V
Figur 5 - egen illustrasjon, 2021 .....	5
Figur 6 - " <i>Utsikt fra vinduet i Le Gras</i> " tatt av Joseph Nicephore Niépce i 1826, hentet fra tek.no: <a href="https://www.tek.no/artikkel/i/zGQw41/fotohistorie-vaatplateprosessen">https://www.tek.no/artikkel/i/zGQw41/fotohistorie-vaatplateprosessen</a> .....	10
Figur 7 - Daguerreotypi trolig tatt i 1853, Trondheim, ukjent fotograf, hentet fra tidsrom.org: <a href="https://tidsrom.org/artifact/3_1807_fa355f61-cff1-4586-b485-17a4e23938da/?lng=no">https://tidsrom.org/artifact/3_1807_fa355f61-cff1-4586-b485-17a4e23938da/?lng=no</a> .....	11
Figur 8 - Jacob Riis, <i>Tenement Yard, How the Other Half Lives</i> , 1890. Tilhører Preus museums samling, hentet fra: <a href="https://www.preusmuseum.no/nor/Opplev-utstillingene/Formidling-og-grupper/Ukens-bilde/Betydningsfull-bakgaard">https://www.preusmuseum.no/nor/Opplev-utstillingene/Formidling-og-grupper/Ukens-bilde/Betydningsfull-bakgaard</a> . .....	12
Figur 9 - <i>Two of the helpers in the Tifton Cotton Mill, Tifton, Ga. They work regularly</i> . 1909. Lewis W. Hine, Tilhører Preus museums samling, hentet fra: <a href="https://www.preusmuseum.no/nor/Opplev-utstillingene/Formidling-og-grupper/Ukens-bilde/Jenteliv">https://www.preusmuseum.no/nor/Opplev-utstillingene/Formidling-og-grupper/Ukens-bilde/Jenteliv</a> .....	13
Figur 10 - <i>Migrant mother, Nipomo, California</i> , 1936, Dorothea Lange, hentet fra moma.org: <a href="https://www.moma.org/collection/works/50989">https://www.moma.org/collection/works/50989</a> .....	14
Figur 11 - <i>The falling soldier</i> , 1936, Robert Capa, hentet fra: <a href="https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283315">https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283315</a> .....	15
Figur 12 - illustrasjonsbilde, <i>handletur samme dag som Ari Behns bisettelse</i> , 2020, hentet fra egen instagramkonto @ylvalde for å illustrere snapshotet: <a href="https://www.instagram.com/p/C1v8HQHp6BJ/">https://www.instagram.com/p/C1v8HQHp6BJ/</a> .....	17
Figur 13 - <i>Rojava: The Women's Revolution</i> , 2020, Gelawesh Waledkhani, hentet fra: <a href="https://www.ao.no/klagestorm-mot-omstridt-kunstverk-onskes-fjernet-fra-sentrum/s/5-128-22004">https://www.ao.no/klagestorm-mot-omstridt-kunstverk-onskes-fjernet-fra-sentrum/s/5-128-22004</a> .....	19

Figur 14 – Foto: Eirik Brekke 2015, fra utstillingen «Norske dokumentarfotografi» på Henie Onstad 2019, hentet fra frittord.no: <a href="https://frittord.no/nb/arrangementer/norsk-dokumentarfotografi">https://frittord.no/nb/arrangementer/norsk-dokumentarfotografi</a> .....	21
Figur 15 - Illustrasjon for kunstfotografi: <i>Hav</i> , 1962, Kåre Kivijärvi (1938-1991) regnes som den første fotokunstner i Norge i nyere tid. hentet fra: <a href="https://filterpartner.no/stadig-flere-far-oynene-opp-for-fotokunst/">https://filterpartner.no/stadig-flere-far-oynene-opp-for-fotokunst/</a> .....	22
Figur 16 - Illustrasjon av kunstfotografi: portrett av lyriker Olav H. Hauge, 1992, Ullvik i Hardanger, tatt av Morten Krogvold, hentet fra: <a href="https://www.mortenkrogvold.no/portretter">https://www.mortenkrogvold.no/portretter</a> .....	23
Figur 17 - Foto hentet fra NTNU, <a href="https://www.ntnu.no/ub/prosjekter/bilder-i-formidlingens-tjeneste">https://www.ntnu.no/ub/prosjekter/bilder-i-formidlingens-tjeneste</a> .....	37
Figur 19 - hentet fra NTNU, <a href="https://www.ntnu.no/ub/prosjekter/bilder-i-formidlingens-tjeneste">https://www.ntnu.no/ub/prosjekter/bilder-i-formidlingens-tjeneste</a> .....	39
Figur 18 - hentet fra NTNU, <a href="https://www.ntnu.no/ub/prosjekter/bilder-i-formidlingens-tjeneste">https://www.ntnu.no/ub/prosjekter/bilder-i-formidlingens-tjeneste</a> .....	41
Figur 20 - TID, Geir Atle, hentet fra pm; <a href="https://www.preusmuseum.no/nor/Opplev-utstillingene/Formidling-og-grupper/Prosjektet-TID-STED-ROM/Workshopen-TID-i-Berg-fengsel/Nettutstilling-TID/Geir-Atle2">https://www.preusmuseum.no/nor/Opplev-utstillingene/Formidling-og-grupper/Prosjektet-TID-STED-ROM/Workshopen-TID-i-Berg-fengsel/Nettutstilling-TID/Geir-Atle2</a> .....	44
Figur 21 - STED, Mohammed hentet fra pm; <a href="https://www.preusmuseum.no/nor/Opplev-utstillingene/Formidling-og-grupper/Prosjektet-TID-STED-ROM/Workshopen-STED-Halden-fengsel/STED-Halden-fengsel/Mohammed">https://www.preusmuseum.no/nor/Opplev-utstillingene/Formidling-og-grupper/Prosjektet-TID-STED-ROM/Workshopen-STED-Halden-fengsel/STED-Halden-fengsel/Mohammed</a> .....	46
Figur 22 - ROM, Kristin hentet fra pm; <a href="https://www.preusmuseum.no/nor/Opplev-utstillingene/Formidling-og-grupper/Prosjektet-TID-STED-ROM/Workshopen-ROM-Bredtveit-fengsel/ROM-Bredtveit-fengsel/Kristin4">https://www.preusmuseum.no/nor/Opplev-utstillingene/Formidling-og-grupper/Prosjektet-TID-STED-ROM/Workshopen-ROM-Bredtveit-fengsel/ROM-Bredtveit-fengsel/Kristin4</a> .....	48
Figur 23 - <i>You did not call</i> , 2018, hentet fra: <a href="https://iususiraja.com/photos/">iususiraja.com/photos/</a> .....	51
Figur 24 - <i>Spagetti aerobics</i> , 2019, hentet fra: <a href="https://iususiraja.com/photos/">iususiraja.com/photos/</a> .....	53
Figur 25 - <i>Vase</i> , 2017, hentet fra: <a href="https://iususiraja.com/photos/">iususiraja.com/photos/</a> .....	54
Figur 26 - <i>Bombet i stykker; innbyggere i byen Mariupol sitter på en benk foran et sammenrast bygg</i> , tatt av Alexander Ermonchenko mars 2022, Reuters, hentet fra NRK.no: <a href="https://www.nrk.no/urix/hevder-russland-vil-dele-ukraina-i-to-1.15909382">https://www.nrk.no/urix/hevder-russland-vil-dele-ukraina-i-to-1.15909382</a> .....	60



Figur 27 - TID, Dag, hentet fra pm; <a href="https://www.preusmuseum.no/nor/Opplev-utstillingene/Formidling-og-grupper/Prosjektet-TID-STED-ROM/Workshopen-TID-i-Berg-fengsel/Nettutstilling-TID/Dag9">https://www.preusmuseum.no/nor/Opplev-utstillingene/Formidling-og-grupper/Prosjektet-TID-STED-ROM/Workshopen-TID-i-Berg-fengsel/Nettutstilling-TID/Dag9</a> .....	63
Figur 28 - <i>Untitled Chios 8090938</i> , 2017, Lene Marie Fossen hentet fra <a href="https://shootgallery.no/exhibitions/25-lene-marie-fossen-the-gatekeeper/overview/">https://shootgallery.no/exhibitions/25-lene-marie-fossen-the-gatekeeper/overview/</a> .....	66
Figur 29 - Egen illustrasjon for å presentere fotosjangerne etter analysen .....	67
Figur 30 - ROM, Star, hentet fra pm; <a href="https://www.preusmuseum.no/nor/Opplev-utstillingene/Formidling-og-grupper/Prosjektet-TID-STED-ROM/Workshopen-ROM-Bredtveit-fengsel/ROM-Bredtveit-fengsel/Star3">https://www.preusmuseum.no/nor/Opplev-utstillingene/Formidling-og-grupper/Prosjektet-TID-STED-ROM/Workshopen-ROM-Bredtveit-fengsel/ROM-Bredtveit-fengsel/Star3</a> .....	76

# VEDLEGG

Vedlegg 1: Intervjuguide NTNU/UB (begge informantene fikk det samme skjemaet)

## Intervjuguide til [REDACTED] NTNU Universitetsbibliotek

Av Ylva Foss Valde

Formaliteter:

1. Gitt samtykke til å svare på intervjukjemaet
2. Lest og signert deltagerkjemaet slik at samtykket til bruk av navn i oppgaven er innvilget
3. Tusen takk for at du deltar!

Mitt navn er Ylva, og skriver en masteroppgave på OsloMet – Storbyuniversitetet, master i estetiske fag – kunst i samfunnet.

Til denne oppgaven ønsker jeg å undersøke hvordan ulike prosjekter forholder seg til henvendelsesstrategier, som også kan ses på som formidlingsstrategier; i hovedsak ved bruk av foto.

Formålet med dette intervjukjema er å få en dypere innsikt i ditt/deres prosjekt, hvordan det ble jobbet i forkant av utførelsen, hvordan det ble opplevd av deg/dere som arrangører selv og hvilket inntrykk som sitter igjen etter utførelsen, slik at jeg kan få en bredere forståelse av prosjektet.

Det du/dere svarer i dette intervjukjemaet kan bli brukt i min masteroppgave. Jeg vil sende tilsvarende skjemaer til noen av de andre prosjektene som også brukes i denne oppgaven.

Som du/dere vet vil du/dere ikke bli anonymisert i denne sammenhengen. Grunnen til dette er at jeg ønsker din/deres kunnskap og ulike, unike posisjoner i fagmiljøet og på feltet. Det vil ha mye å si for validiteten /reliabiliteten for denne oppgaven.

Alle tredjeparter som eventuelt nevnes vil anonymiseres i oppgaven.

Om jeg har oppfølgingsspørsmål, sendes dette i et eget skjema. Tusen takk for at dere er med på dette, og bruker noe av tiden deres på min oppgave! Jeg sender gjerne oppgaven når den er ferdig om dere ønsker å se hvordan den blir!

#### BAKGRUNN

Hva er <i>Bilder i formidlingens tjeneste</i> ?	
Hvem er dere som står bak denne utstillingen?	
Kan du fortelle litt om selve fotosamlingen til NTNU?	

#### STRATEGIER

I prosjektbeskrivelsen vises det til et ønske om å gi et innblikk i bibliotekets fotosamling og et utdrag fra en større fysisk utstilling; fortell om framgangsmåten dere har i tilretteleggelsen av dette?	
Hvilket forhold har dere hatt til henvendelsesstrategier/formidlingsstrategier?	
Kan dere utdype dette med at « <i>utstillingen ønsker å fungere som presis dokumentasjon</i> »?	

#### OPPLEVELSER

Hvilken respons har dere fått på utstillingen?	
Fortell kort hvordan dere selv opplevde fotoutstillingen:	
Hvordan ble fotoutstillingen mottatt av publikum?	

#### TIL SLUTT

Er det noe du/dere ønsker å legge til?	
--	--

Vedlegg 2: Intervjuguide til TID STED ROM medarbeiderne (begge informantene fikk det samme skjemaet)

## Intervjuguide til [REDACTED] prosjektmedarbeider på Preus Museum

Av Ylva Foss Valde

Formaliteter:

1. Gitt samtykke til å svare på intervjuksjemaet
2. Lest og signert deltagerksjemaet slik at samtykket til bruk av navn i oppgaven er innvilget
3. Tusen takk for at du deltar!

Mitt navn er Ylva, og skriver en masteroppgave på OsloMet – Storbyuniversitetet, master i estetiske fag – kunst i samfunnet.

Til denne oppgaven ønsker jeg å undersøke hvordan ulike prosjekter forholder seg til henvendelsesstrategier, som også kan ses på som formidlingsstrategier; i hovedsak ved bruk av foto.

Formålet med dette intervjuksjema er å få en dypere innsikt i ditt/deres prosjekt, hvordan det ble jobbet i forkant av utførelsen, hvordan det ble opplevd av deg/dere som arrangører selv og hvilket inntrykk som sitter igjen etter utførelsen, slik at jeg kan få en bredere forståelse av prosjektet.

Det du/dere svarer i dette intervjuksjemaet kan bli brukt i min masteroppgave. Jeg vil sende tilsvarende skjemaer til noen av de andre prosjektene som også brukes i denne oppgaven.

Som du/dere vet vil du/dere ikke bli anonymisert i denne sammenhengen. Grunnen til dette er at jeg ønsker din/deres kunnskap og ulike, unike posisjoner i fagmiljøet og på feltet. Det vil ha mye å si for validiteten /reliabiliteten for denne oppgaven.

Alle tredjeparter som eventuelt nevnes vil anonymiseres i oppgaven.

Om jeg har oppfølgingsspørsmål, sendes dette i et eget skjema.

Tusen takk for at dere er med på dette, og bruker noe av tiden deres på min oppgave!

Jeg sender gjerne oppgaven når den er ferdig om dere ønsker å se hvordan den blir!

## BAKGRUNN

Hva er <i>TID STED ROM</i> ?	
Hvem er dere som står bak denne utstillingen?	
Kan du fortelle litt om hvordan samarbeidet mellom dere og de innsatte var?	

## STRATEGIER

I prosjektbeskrivelsen vises det til et ønske om å gi en stemme i samfunnet gjennom selvpresentasjoner via foto og tekst; fortell om framgangsmåten dere hadde i tilretteleggelsen av dette?	
Hvilket forhold har dere hatt til henvendelsesstrategier/formidlingsstrategier?	
Kan dere utdype dette med «å jobbe med fotografi på en ny og samtidsrettet måte»?	

## OPPLEVELSER

Hvilken respons har dere fått på utstillingene av de innsatte?	
Fortell kort hvordan dere selv opplevde fotoutstillingen:	
Hvordan ble fotoutstillingen mottatt av publikum?	

## TIL SLUTT

Er det noe du/dere ønsker å legge til?	
--	--

Vedlegg 3:

Samtykkeskjema basert på NSD sine maler (<https://www.nsd.no/personverntjenester/fylle-ut-meldeskjema-for-personopplysninger/sjekkliste-for-informasjon-til-delta-kerne>):

## Vil du delta i forskningsprosjektet?

Av Ylva Valde foss

(3 sider – vær sikker på at du har lest alle sidene før du signerer dokumentet)

Dette er et spørsmål til deg/dere om å delta i et forskningsprosjekt hvor formålet er å undersøke hvordan ulike prosjekter forholder seg til henvendelsesstrategier, hovedsakelig gjennom fotografier. I dette skrivet gir vi deg informasjon om målene for prosjektet og hva deltakelse vil innebære for deg.

### **Formål**

I dette prosjektet vil jeg undersøke foto i formidlingens tjeneste. Masteroppgaven tilhører feltet *kunst i samfunnet*, hvor min innfallsvinkel er formidlingsstrategier gjennom fotografiet i tre hovedkategorier; tradisjonell bruk, opplevelsesbasert og som kunstnerisk dokumentasjon. Jeg ønsker å undersøke hvordan ulike institusjoner og kunstnere forholder seg til dette på sine måter for å avdekke de ulike henvendelsesstrategiene.

### **Hvem er ansvarlig for forskningsprosjektet?**

OsloMet – Storbyuniversitetet, Fakultet for estetiske fag er ansvarlig for prosjektet.

### **Hvorfor får du spørsmål om å delta?**

Jeg ønsker at du/dere skal delta i min undersøkelse av henvendelsesstrategier i bruk av foto da din/deres posisjon til prosjektet er viktig, og dermed også din/deres unike kunnskap og ekspertise på dette området.

Det kommer til å være flere som blir spurt om å delta i denne undersøkelsen, men det er kun deg/dere fra dette prosjektet.

### **Hva innebærer det for deg å delta?**

- Om du/dere velger å delta i prosjektet innebærer det å svare på 9 spørsmål lagt ved i eget intervjukjema. Det vil ta ca 15 – 45 minutter, etter som hvor mye du/dere selv velger å svare på hvert spørsmål. Intervjukjemaet inneholder spørsmål kun knyttet til prosjektet ditt/deres og ønsker en dypere innsikt i prosjektet og deres egne opplevelser av gjennomføringen og mottagelsen av publikum.
- Jeg ønsker at du/dere svarer på skiftelig på spørsmålene i skjemaet, med videre ønske om at det holdes åpent for at jeg kan sende nytt skjema med oppfølgingsspørsmål.
- Svarene i intervjukjemaet vil holdes til at du/dere svarer på vegne av prosjektet, og det vil refereres til intervjukjemaet og ikke til deg/dere direkte i oppgaven. Det vil kun bli brukt navn og eventuelt forhold til prosjektet (eks. Stillingstittel).

### **Det er frivillig å delta**

Det er frivillig å delta i prosjektet. Hvis du velger å delta, kan du når som helst trekke samtykket tilbake uten å oppgi noen grunn. Alle dine personopplysninger vil da bli slettet. Det vil ikke ha noen negative konsekvenser for deg hvis du ikke vil delta eller senere velger å trekke deg.

### **Ditt personvern – hvordan vi oppbevarer og bruker dine opplysninger**

Vi vil bare bruke opplysningene om deg til formålene vi har fortalt om i dette skrivet. Vi behandler opplysningene konfidensielt og i samsvar med personvernregelverket.

Personer som vil ha tilgang til opplysningene som kommer fram i intervjukjemaet:

- Ylva Foss Valde (student), Venke Aure (veileder) og Remi Johansen Hovda (veileder).

### **Hva skjer med opplysningene dine når vi avslutter forskningsprosjektet?**

Opplysningene anonymiseres når prosjektet avsluttes/oppgaven er godkjent, noe som etter planen er i midten av juni 2022. Svar i intervjukjemaet vil bli lagt ved

i oppgaven, og dermed offentliggjort etter at prosjektet er avsluttet/oppgaven er godkjent.

### **Hva gir oss rett til å behandle personopplysninger om deg?**

Vi behandler opplysninger om deg basert på ditt samtykke.

På oppdrag fra OsloMet har NSD – Norsk senter for forskningsdata AS vurdert at behandlingen av personopplysninger i dette prosjektet er i samsvar med personvernregelverket.

### **Dine rettigheter**

Så lenge du kan identifiseres i datamaterialet, har du rett til:

- innsyn i hvilke opplysninger vi behandler om deg, og å få utlevert en kopi av opplysningene
- å få rettet opplysninger om deg som er feil eller misvisende
- å få slettet personopplysninger om deg
- å sende klage til Datatilsynet om behandlingen av dine personopplysninger

**Hvis du har spørsmål til studien, eller ønsker å vite mer om eller benytte deg av dine rettigheter, ta kontakt med:**

- Student Ylva Foss Valde, [redacted]
- OsloMet Storbyuniversitet via veiledere Venke Aure, [redacted] og Remi Johansen Hovda, [redacted]
- Vårt personvernombud: OsloMet – Storbyuniversitetet: Ingrid S. Jacobsen, [redacted]
- NSD – Norsk senter for forskningsdata AS på epost ([personverntjenester@nsd.no](mailto:personverntjenester@nsd.no)) eller på telefon: 53 21 15 00.

Med vennlig hilsen

Prosjektansvarlig: Venke Aure  
(Forsker/veileder)

Student: Ylva Foss Valde



## Samtykkeerklæring

Jeg har mottatt og forstått informasjon om prosjektet og har fått anledning til å stille spørsmål. Jeg samtykker til:

- å delta ved å svare på et intervju skjema
- at intervju skjemaet kun er tilgjengelig via masteroppgaven etter prosjekt-slutt
- at mitt navn brukes i oppgaven, men ikke som direkte referanse – hvis aktuelt
- at studenten har mulighet til å sende nytt skjema med oppfølgingsspørsmål – hvis aktuelt
- at studenten kan bruke bilder fra prosjektet som referanser til beskrivelser, tatt fra internett – hvis aktuelt

Jeg samtykker til at mine opplysninger behandles fram til prosjektet er avsluttet mai/juni 2022.

Signatur:

-----

(Signert av prosjektdeltaker, dato: \_\_\_\_\_)