

Kandidatnummer 300

Estetikk i fotojournalistikk

**Bacheloroppgave / Fordypningsoppgave 2017
Bachelorstudium i Fotojournalistikk
Høgskolen i Oslo og Akershus, Fakultet for Samfunnsfag**

Til eit premiært bilete i Årets Bilde-konkurransen for 2015 skreiv juryen; "Estetikk er viktig i fotojournalistikken for at vi skal kunne holde ut å se på verdens lidelser". Dette sitatet sette i gang ein del tankar, spesielt knytt til om det er etisk riktig å syne menneske sin vanskelege livssituasjon gjennom estetiserande grep? Dette er store spørsmål som har følgd fotojournalistikken sidan den tidlege byrjing, og debatten er stadig pågåande.

Tradisjonelt tyder omgrepet estetikk "læra om det vakre". Det er eit området i filosofien som undersøker grunnlaget og lovene for det skjønne i kunsten og naturen. Er det dermed sånn at estetikk i fotojournalistisk samanheng då er vakre bilete og lover om kva som er vakkert i bilete? Kunstkritikarar og filosofar ser på definisjonen som utdatert, då kunst ikkje naudsynleg kun handlar om det vakre, men også kan fremje andre kjensler. I det siste har det også komt nyare forskning på området, forskning basert på kognitiv psykologi i kombinasjon med nevro-vitskap.

Opgåva tek sikte på å få ei større forståing for kva estetikk tyder i fotojournalistisk samanheng. Ved å sjå på debatten om estetikk i fotojournalistikken og ved å sjå på utviklinga av estetikk-omgrepet, forsøker oppgåva å komme nærmare eit svar på kva estetikk er i fotojournalistisk samanheng.

Innhold

1 INNLEIING s. 1

- 1.1 Bakgrunn
- 1.2 Problemstilling

2 METODE s. 2

- 2.1 Studie av estetikk
- 2.2 Studie av estetikk i fotojournalistikken

3 TEORETISK UNDERSØKING AV ESTETIKK s. 4

- 3.1 Estetikk som læra om det vakre
- 3.2 Det subline og det skjønne
- 3.3 Utfordring og utviding av estetikkomgrepet
- 3.4 Estetisk vitskap
- 3.5 Oppsummering

4 ESTETIKK I FOTOJOURNALISTIKKEN s. 11

- 4.1 Walker Evans og FSA
- 4.2 Sebastio Salgado
- 4.3 Opprøret i Kiev
- 4.4 Vakre krigsbilete
- 4.4 Oppsummering

5 ANALYSE AV ESTETISKE BILETE s. 18

- 5.1 Walker Evans, Alabama Tenant Farmer Wife
- 5.2 John Stanmeyer, Signal
- 5.3 Sebastio Salgado, Blind Tuareg Human
- 5.4 Espen Rasmussen, Flukten til Europa
- 5.5 Sergei Chuzavkov, Frå opprøret i Kiev
- 5.6 Oppsummering

6 DRØFTING s. 24

7 KONKLUSJON s. 28

KJELDER VEDLEGG

1. Innleiing

1.1 Bakgrunn

Til eit premiert bilete i Årets Bilde-konkurransen for 2015 skreiv juryen; ”Estetikk er viktig i fotojournalistikken for at vi skal kunne holde ut å se på verdens lidelser”. Dette sitatet sette i gang ein del tankar, spesielt knytt til om det er etisk riktig å syne menneske sin vanskelege livssituasjon gjennom estetiserande grep? Dette er store spørsmål som har følgd fotojournalistikken sidan den tidlege byrjing, og debatten er stadig pågåande. Folk har ulik oppfatning om kva estetikk er, og kva som er estetisk, og det kan dermed vere vanskeleg å måle kor estetisk eit bilete er. Difor kan det vere utfordrande å komme fram til gode svar på desse spørsmåla.

Tradisjonelt tyder omgrepet estetikk ”læra om det vakre”. Det er eit området i filosofien som undersøker grunnlaget og lovene for det skjønne i kunsten og naturen. Er det dermed sånn at estetikk i fotojournalistisk samanheng då er vakre bilete og lover om kva som er vakkert i bilete? Kunstkritikarar og filosofar ser på definisjonen som utdatert, då kunst ikkje naudsynleg kun handlar om det vakre, men også kan fremje andre kjensler. I det siste har det også komt nyare forskning på området, forskning basert på kognitiv psykologi i kombinasjon med nevro-vitskap. Forskarane ynskjer her å skilje omgrepet frå kunsten og definisjonen av estetikk som læra det vakre (Shimamura og Palmer s. 3). Eg byrja å undre meg på kva desse nyare perspektiva og forskinga har å sei for bruken av omgrepet estetikk i fotojournalistisk samanheng?

1.2 Problemstilling

Ut i frå desse tankane om estetikk generelt og om estetikk i fotojournalistikken byrja det å utkrystallisere seg ei problemstilling. For å komme nærmare eit svar på spørsmåla om det er etisk riktig eller tvert i mot om det er naudsynt å nytte estetikk i fotojournalistikken, må eg byrje med å finne ut kva som ligg i omgrepet estetikk i fotojournalistisk samanheng. Er det snakk om læra om det vakre bilete, eller er det noko meir som ligg i omgrepet?

Problemstillinga for denne oppgåva er dermed:

Kva ligg i omgrepet estetikk i fotojournalistisk samanheng?

2. Metode

Målet med oppgåva er å få ei større forståing for kva estetikk tyder i fotojournalistisk samanheng. Samt å gjere eit forsøk på å komme med ein definisjon av omgrepet estetikk for fotojournalistikken. Det vil dermed vere nyttig å setje seg inn i kva som ligg omgrepet generelt. Eg vil finne ut korleis filosofien og kunstfeltet nyttar omgrepet, og eg vil studere nyare forskning for å få innblikk i nyare perspektiv knytt til omgrepet estetikk. Vidare vil det vere nyttig å sjå på korleis omgrepet vert, og har vore nytta i fotojournalistisk samanheng.

Eg vel å dele inn i to ulike forskingsspørsmål for å finne svar på problemstillinga. Spørsmåla vil vere:

1. Kva er estetikk?
2. Kva rolle spelar estetikk i fotojournalistikken?

2.1 Studie av estetikk

For å svare på første spørsmål vil eg gjere ei teoretisk undersøking av omgrepet estetikk. Eg vil sjå på den historiske tydinga av omgrepet og på nyare perspektiv. Estetikken er både ein del av filosofien og ein disiplin som finnast mellom filosofien og dei ulike kunstvitenskapane og ein allmenn sanselære (Bale og Bø-Rygg 2008 s. 9). Estetikken er ein omfattande filosofisk disiplin, med mange ulike perspektiv og eit hundretals verk. Det vil i denne samanheng vere umogeleg å setje seg inn i heile feltet, og få ei full forståing for alle perspektiv ved estetisk teori og omgrepet estetikk. Målet for denne undersøkinga vil vere å få ei større forståing for korleis omgrepet har vore brukt og korleis det brukast i dag. Eg lyt ta val i forhold til kva type verk eg vil konsentrere meg om, og kva type perspektiv eg vel å forhalde meg til. Ved sidan av å prøve å få oversikt over omgrepet estetikk generelt har eg teke utgangspunkt i nokon spesifikke debattar om estetikk, som har vore aktuelle opp i gjennom tidene. Eg har valt spesielt å konsentrere meg om synet på estetikken som subjektiv eller objektiv, og eg har sett på utfordringa av omgrepet som "læra om det vakre". Immanuel Kant og David Hume vil vere aktuelle for å sjå på estetikken som subjektivt eller objektiv. Alexander Gottlieb Baumgarten og Edmund Burke vil vere aktuelle for den historiske utviklinga av omgrepet, og vegen frå oppfatninga av estetikk som "læra om det vakre". Innanfor kunstteorien vil det vere fleire aktuelle teoretikarar og verk.

Vidare vil eg sjå på nyare forskning på estetikk. Fagfeltet nevroestetikk ligg mellom kunsten og vitskapen og ser på samanhengen mellom estetisk oppleving og det som skjer i hjernen. Boka *Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains and Experience* av Shimamura og Palmer vil vere mitt hovudverk i denne delen av undersøkinga. Undersøkinga av estetisk vitskap vil vere nyttig for å sjå kva denne forskinga kan tilføre i forståinga av estetikk-omgrepet.

Eg er klar over at det finnst mange ord som er i nær slekt med ordet estetikk. Ord som estetisk, estetisere og estetisisme er ord som oftast er knytt til det vakre. Estetisere tyder for mange å forskjønne noko. Når det er snakk om ein type estetikk, så er det snakk om ein felles stil, som til dømes VG sin estetikk. I denne oppgåva vil eg hovudsakleg forhalde meg til ordet estetikk og den filosofiske, kunstfilosofiske og nevrovitskaplege forståinga av ordet. Eit av måla med oppgåva er å forsøke å setje det utvida estetikk-omgrepet i samanheng med fotojournalistikken, og då vert det viktig å sjå utover estetikk som det vakre.

2.2 Studie av estetikk i fotojournalistikken

For å få ei forståing for korleis omgrepet estetikk har vore nytta i fotojournalistikken vil eg gjere ei undersøking av debattar og spesifikke artiklar om temaet. Eg vil avgrense ved å ta for meg debatten kring fire ulike fotografar, hendingar eller enkeltbilete. Dei ulike debattane er frå ulike tider, frå fotojournalistikken si byrjing til i dag. Debattane representerer ulike måtar å sjå på estetikk, og ei fordjuping i desse kan hjelpe meg å forstå korleis estetikk vert omtalt i fotojournalistisk samanheng. Vidare vil eg sjå dette i samanheng med den forståinga eg har fått av omgrepet estetikk i den tidlegare undersøkinga. Er det samanheng mellom måten omgrepet vert nytta og definert, eller har fotojournalistikken ein eigen måte å nytte omgrepet på?

Eg vil vidare analysere fem bilete som vert sett på som estetiske. Ved hjelp av Bernt Eide sine skjema for biletanalyse vil eg analysere bileta. I tillegg til punkta i Eide sine skjema har eg tilført eit punkt som diskuterer estetikken i bilete. Her tek eg med det som har vore nemnt om bilete sin estetikk og eg skriv nokre eigne tankar og refleksjonar kring estetikken i bilete. Fullstendige analyser vil ligge som vedlegg til oppgåva, medan i kapittelet *Analyse av estetiske bilete* vil dei vesentlege funna bli presentert. Det som er felles for dei fem bileta er at dei syner menneske som på ein eller anna måte lid. Bileta har også vore omtalt som estetiske, enten i dei aktuelle debattane som eg vil ta for meg, eller i andre samanhengar. Biletanalysen vil gje oppgåva ei større forståing av estetikken i fotojournalistiske bilete. I analysen vil det

vere mogleg å samanlikne bilete si form, fargebruk, element, bilete si flate samt innhald i bilete. Målet med analysen er å sjå om det er noko fellestrekk med komposisjon, farge, lys og liknande. Eg vil også sjå korleis komposisjon og andre formale trekk påverkar tolking av bilete, og om der er nokre fellestrekk i måten vi tolkar dei ulike bileta.

3. Teoretisk undersøking av estetikk

3.1 Estetikk som læra om det vakre

Omgrepet estetikk vart først nytta av Alexander Baumgarten på midten av 1700-talet.

Baumgarten lanserte sin estetiske teori som ein parallelldisiplin til logikken, og estetikk var for han vitskapen om sanseleg erfaring (Kjørup 2000 s. 17). Det grunnleggande trekk i hans definisjon er at estetikk dreiar seg om den erkjenning vi oppnår i omgang med det sanselege, det vil sei det som kan oppfatte med sansane (Bale og Bø-Rygg 2008 s. 9). Etter Baumgarten si breie forståing av estetikken som vitskapen om den sanselege erkjenning, vart omgrepet innsnevra og hovudsakleg nytta i kunstfilosofien (Bale og Bø-Rygg 2008 s. 9). Hovudemnet for estetiske skrifter i den andre halvdel av 1700-talet var spørsmålet om korleis ein kan vurdere smak og skjønnheit. Som ein reaksjon på rasjonalismen sine formelle system for kvalitet vart subjektive haldningar, med vekt på den enkelte sine kjenslemessige opplevingar, vanlege i vurdering av kunstverk (Kjørup 2000 s. 18).

For Immanuel Kant var det estetiske grunnproblem korleis dømmekrafta med utgangspunkt i subjektive opplevingar kan vere gyldig for andre (Kjørup 2000 s. 18). Kant skiljer i *Fra kritikk av dømmekraften* mellom bruk av logikk og kjensler i dømming av om noko er skjønt. Han meinte at dommen var logisk om den var relatert til objektet og estetisk om den var relatert til subjektet. (Bale og Bø-Rygg 2008 s. 56-57) Kant meinte at ein ikkje kan argumentere logisk for at ein gjenstand er skjønn, men at denne dommen ligg i ein følelse av velbehag hos subjektet. Dermed inngår behag i den estetiske oppleving, men det må vere eit slags ”interesselaust” behag. Altså at det ikkje ligg noko eigeninteresse ved det estetiske behaget (Kjørup s. 47). Likevel, og paradoksalt nok meiner Kant at ikkje alle har si eiga oppfatning av kva som er skjønt. Smaksdommen beror på en subjektiv følelse, men samtidig er den eit uttrykk for ”eine allgemeine Stimme”. Han skriv, ”Til smaksdommen må det altså knyttes en fordring om subjektiv allmenngyldighet” (Bale og Bø-Rygg 2008 s. 62). Smaksdommen er basert på eit fellesskap som stemmer overeins. Han argumenterer med at

omgrepet skjønnheit ikkje kunne vore brukt utan ei allmenn forståing for kva som er skjønt. (Bale og Bø-Rygg 2008 s. 64)

Den skotske filosofen David Hume var også oppteken av spørsmålet om det kan vere ei objektiv oppfatning av kva som er estetisk. Hume skreiv i *Of the Standard of Taste* ”To seek the real beauty, or real deformity, is as fruitless an enquiry, as to seek the real sweet or real bitter”(Graham 1997 s. 4). Hume meiner at estetiske preferansar er uttrykk for smaken til observatøren, ikkje eigenskapar ved objektet. Skjønnheit er ikkje ein kvalitet i tinga sjølv, det eksisterer kun i sinnet til den som betraktar dei. (Shiamura og Palmer 2014 s. 7). Hume skil mellom det behageleg og det ubehagelege når han snakkar om estetikk. Han meiner at vi vurderer noko som estetisk når det behagar oss. Forfattaren av boka *Philosophy of The Arts. An introduction to aesthetics*, Gordon Graham skriv at god kunst ikkje alltid er behageleg, men at det kan gje mening å sei at kunst er verdsatt på grunn av det behag og den gleda kunst gjev. Ein kan snakke om ein form for estetisk behag. Den polske filosofen Roman Ingarden meiner at estetisk behag; ”have a special character of their own and exist in a different manner from the pleasures deriving from a good meal or a fresh air or a good bath” (Graham 1997 s. 14). Vidare foreslår Gordon Graham at det kan vere ein ide å skilje mellom behag i møte med kunst og behag i møte med det skjønne. Ikkje all kunst er vakker, og er heller ikkje skapt for å behage (Graham 1997 s. 29).

3.2 Det sublime og det skjønne

Edmund Burke skil mellom det behag som ein opplev i møte med det skjønne og det sublime. For å skildre det sublime skriv han om det som på ein eller annan måte er egna til å framkalle tankar om smerte eller fare. Det vil sei at alt som verkar på same måte som frykt kan vere ei kjelde til det sublime. Burke skildrar desse kjenslene som noko av det sterkaste ein kan føle, sterkare enn kjensla av behag (Bale og Bø-Rygg 2008 s. 34). Også Kant tek omsyn til det sublime, og knyttar det spesielt til naturen og kjensla av det storslåtte i naturen. Han skildrar kjensla av det sublime som frykt, men ikkje den type frykt som får oss til å springe vekk (Graham 1997 s. 19). Når det kom til skjønnheit så definerte Burke den slik, ”Beauty is, for the greater part, some quality in bodies acting mechanically upon the human mind by the intervention of the senses” (Ishizu og Zeki 2011 s. 1). I Burke sin definisjon spelar dermed hjernen ei like stor rolle som sansane. Dette er eit av dei store spørsmåla kring estetikk som filosofane har diskutert. Søren Kjørup skriv; ”Ligesom filosofer og kunstteoretikere veksler

mellom å knytte skjønnhetsbegrepet tettere eller fjernere til kunstværker, veksler de mellom at knytte det til følelser (eventuelt følelsen av ”behag”) og til erkendelse” (Kjørup 2000 s. 16).

Burke skreiv i sitt verk *A philosophical enquiry into the orgin of our ideas of the sublime and beautiful*; ”Folk tar sjelden feil av sine egne følelser, men de gir dem svært ofte feilaktige navn og feilaktige årsaker” (Bale og Bø-Rygg 2008 s. 32). Kanskje kan ein tolke sitatet mot at sansane kan oppleve både det skjønne og det sublime, men at det kan vere vanskeleg for hjernen å tolke det sansane opplev? Det å få forståing av den sanslege erkjenning, som er erkjenning fundert like mykje i kroppen som i det mentale og problematisering av grensene mellom dei, har vore et påfallande trekk ved kunstteori de siste tiår (Bale og Bø-Rygg 2008 s. 9).

3.3 Utfordring og utviding av estetikkomgrepet

Forståing av omgrepet estetikk som ”det skjønne” har i moderne tid vore diskutert. Etterkvart som kunsten endra seg, var det vanskeleg å vurdere kunst ut i frå det kriteriet. Kunstnaren Marcel Duchamp forsøkte i 1917 å stille ut eit urinal, kjøpt i ein rørleggarforretning på ei utstilling i New York. Urinalet var signert R. Mutt og satt på ein pedestall og gjeve namnet ”The Fountain”. Verket vart gøymd i eit hjørne av utstillinga, og fekk ikkje merksemd i den samanheng, men handlinga har fått mykje å sei for kunstomgrepet i seinare tid. Duchamp sin baktanke med verket var å provosere og å få folk til å tenke annleis om kunst. Det vart vanskeleg å dømme verket ut i frå skjønneheit og den estetiske verdien ligg ikkje i det vakre, men heller i ideen eller konseptet (Graham 1997 s. 188-190). Den klassiske estetikken la vekt på den handverkmessige kunnskapen, medan Duchamp og hans ”readymades” hadde ingen dimensjon av det handverkmessige i seg (Svendsen 2000 s. 32).

Clive Bell hevdar at det finnast ein ”estetisk emosjon” som erfarast i møte med ulike kunstverk. Det må eksistere ein bestemt kvalitet med alle kunstverk som vekker denne kjensla ved at verka har ei ”vesentleg form” (significant form). I følge Bell kan ein definere om noko er kunst ut i frå om denne kjensla dukkar opp i møte med objektet (Svendsen 2000 s. 33). Etter Duchamp sine ”readymades” kunne ein ikkje lenger definere kunst ved å peike på ibuande eigenskapar. Filosof Lars Fr. H Svendsen skriv i boka *Kunst*, ”Vi må derfor forflytte oss fra det estetiske (sansemessige, aisthesis) til *begrepet* om kunst. Da kan kunsten synes å være tatt opp i filosofien, det vil si at kunsten bare blir en refleksjon over hva kunst er...” (Svendsen 2000 s. 47). Den tyske filosofen Hegel skreiv; ”Det som kunstverket nå vekker i

oss, er foruten den umiddelbare nytelse også vår vurdering: Vi begynner å straks å tenke over om et kunstverks innhold og dets uttrykksmidler er dekkende eller ikke” (Svendsen 2000 s. 47). Dette syner at kunstfeltet flytta seg frå estetikken i vurdering av kunstverk. Barnett Newmann påsto at kunsten har like mykje bruk for den filosofiske estetikken som fuglane har bruk for ornitologien (Svendsen 2000 s. 128).

Denne utviklinga syner at estetikk-omgrepet vart mindre viktig når ein skulle definere og dømme kunst, men nokon kunstteoretikarar er ueinige. James C. Anderson forsvarar ein estetisk definisjon av kunst i boka *Theories of ART today*. Han skriv at det er viktig å sjå på estetikken som ulike erfaringar, som behag, glede, provokasjon eller tristheit. Han skriv; ”The definitively aesthetic dimension comes in the way we regard that experience, that object, or the achievement of the person responsible for the object” (Carroll 2000 s. 72). Anderson viser til eit sitat av Kendall L. Walton frå boka *How Marvelous! Toward a Theory of Aesthetic Value*; ”If we take pleasure in admiring the work for whatever we admire it for, this pleasure is aesthetic. And if such pleasure is properly taken in the work, this constitutes the work’s aesthetic value” (Carroll 2000 s. 72). I følge Walton kan altså beundringa av verket, enten av måten kunstverket er laga eller ideen bak, og behaget ved denne opplevinga vere den estetiske opplevinga. Dette på tross av at verket er vakkert handverksmessig eller konseptuelt med ein god idé som ligg bak. Anderson er einig i dette, men er oppteken av at estetisk oppleving ikkje naudsynleg treng å vere behageleg.

Dagens kunstkritikarar og filosofar ser altså på den tradisjonelle definisjonen av estetikk som ”det skjønne” som utdatert og irrelevant i forhold til korleis vi opplever kunst i dag. Kunst kan få fram ulike kjensler hos betraktaren, det kan vekke ulike sanseprosessar, minne oss om vår egen fortid, eller tvinge oss til å tenke om verden på nye måtar. Heller enn å vurdere estetisk erfaring som den skjønnhet folk erfarer, kanskje medan ein ser på Michelangelo si David-statue eller lyttar til Beethoven sin niande symfoni, fins det ulike typar estetiske opplevingar som kan vere meir perseptuelle eller konseptuelle. (Shimamura og Palmer 2014 s. 25). I det kunstfeltet til ei viss grad gjekk mot å ta avstand frå estetikkomgrepet har nokon, mellom anna Beardsley, foreslått at alle objekt har potensial til å vere av estetisk interesse, og at estetiske opplevingar ikkje er unikt for kunsten (Levinson 2003 s. 143). Vi kan dermed sjå at estetikk-omgrepet utvidar seg og på mange måtar går tilbake mot sitt utgangspunkt og Baumgarten sin definisjon. At estetikk i større grad dreiar seg meir om det sanslege den erkjenning vi oppnår med bruk av sansane i møte med alle objekt.

3.4 Estetisk vitenskap

Kan vitenskapen hjelpe oss å komme fram til nokon generelle prinsipp om estetikk, eller er det egentleg nokon regnskap for smak?, spør Arthur P. Shimamura i *Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains and Experience* (Shimamura og Palmer 2014 s. 3). I boka fokuserast det på betraktaren sine erfaringar, korleis kunst er oppfatta, tolka og følt (Shimamura og Palmer 2014 s. 3). Forfattarane spør seg om det går an fri omgrepet estetikk frå vår erfaring med kunst. Dei foreslår at ein skal inkludere estetisk oppleving med alle objekt, ikkje berre kunst. Det som er definert som kunst skiftar stadig, og i tillegg kan ein få ei estetisk oppleving i møte med objekt som ikkje er kunst, som til dømes natur. Ein annan måte å utvide vår forståing av estetikk er å også ta omsyn til korleis objekt kan vekke ulike former for kjensler, som humor, tristheit, skrekk og avsky (Shimamura og Palmer 2014 s. 25).

Omgrepet nevroestetikk vart brukt av hjerneforskarer Semir Zeki i 1999, og dermed var eit nytt fagfelt innan estetikken introdusert. Fagfeltet ligg mellom kunsten og vitenskapen og ser på samanhengen mellom estetisk oppleving og det som skjer i hjernen. Nevrologar har byrja å gå i djupna på det biologiske fundamentet for estetikk ved mellom anna å studere nevrologiske pasientar med nedsett estetisk oppleving, og å bruke biletdiagnostiske metodar for å lokalisere kva delar av hjernen som er aktive når vi ser på kunst (Shimamura og Palmer 2014 s. 14). I nevrovitenskapleg forskning ser ein på estetisk erfaring som ein kombinasjon av nevralt responsar på eit visuelt objekt i kombinasjon med tydingar og assosiasjonar som det estetiske objekt framkallar (Shimamura og Palmer 2014 s. 301).

I boka *Aesthetic Science* vert det gjeve ei forenkla forklaring på kva som skjer i hjernen vår når vi ser på kunst eller andre estetiske objekt. Nervesystemet behandlar den visuelle informasjonen både hierarkisk og parallelt. Nivåa av disse prosessane har blitt klassifisert som tidlig-, midt- og seinsyn (oversett frå engelsk; visjon). I det tidlege syn prosesserast enkle element frå det visuelle miljøet, som til dømes farge, lysstyrke, form, rørsle og plassering. Disse elementa blir vidare prosessert i forskjellige deler av hjernen. Det midtarste syn gjev struktur til det som elles ville vere kaotiske og overveldande opplevingar. Det seine syn undersøker inntrykka, for til dømes om det er noko som kan gjenkjennast og søker finne tyding. Her vert også minne framkalla. Ut i frå dette kjem ein emosjonell respons, som til dømes om tykkjer det ein ser er vakkert eller om ein likar det ein ser. Ut i frå dette kan ein sei at den tidlege og midtre syn prosesserer form, medan den seine syn prosesserer innhald (Shimamura og Palmer 2014 s.301-302).

Nye teknikkar innan forskning kan hjelpe forskarar å sjå nevralt aktivitet i bestemte områder av hjernen medan deltakarane utfører visse oppgåver. Oppgåva kan til dømes vere å dømme grad av skjønnheit i ein type stimuli som deltakarane vert presentert for, eller å vurdere kor mykje dei likar det sei ser eller høyrer. Denne tilnærminga har avdekka at estetiske opplevingar involverer hjerneprossessar relatert til persepsjon, hukommelse, forståing, merksemd, kjensler og glede (International Network for Neuroaesthetics, 2010).

Forskning syner at erfaring av skjønnheit gjev aktivitet i den delen av hjernen som heiter mOFC, som også er kalla "reward and pleasure center". Dette kjem mellom anna fram i artikkelen *Toward A Brain-Based Theory of Beauty*. Forskarane Semir Zeki og Tomohiro Ishizu har studert aktiviteten i hjernen til 21 menneske medan dei har sett på ulike bilete av maleri og har høyrtd utdrag frå musikk. Subjekta skulle vurdere verka som vakre, nøytrale eller stygge. Forskingsartikkelen tek omsyn til skjønnheit aleine, og ser vekk i frå det sublime. Forskarane er klar over at i eit utvida estetikk-omgrep er ikkje det kun skjønnheit som gjev estetiske opplevingar, men har i denne forskinga fokusert på erfaring av det vakre. Forskarane kunne tydeleg sjå aktivitet i området med namn mOFC, både når subjekta erfarte musikk og bilete som dei klassifiserte som vakre. Zeki og Ishizu er klar over at det er samanheng mellom aktivitet i mOFC og opplevinga av glede og belønning. "It is interesting to note in this context that the judgement that we speak of above relate to positive judgements, strongly linked to reward and pleasure" (Ishizu og Zeki 2011 s. 7). Dette syner at det er eit forhold mellom estetikk og behag, og det kan vere interessant å sjå på Hume sine estetiske teoriar, som seier at kunst er verdsatt på grunn av det behag og den gleda kunst gjev. Forskarane er klar over at kunst fremjar andre reaksjonar og kjensler enn dei knytt til det vakre, og spesifiserer i artikkelen at dei i denne samanheng har konsentrert seg om skjønnheit aleine, ikkje skjønnheit i kunst.

Med utgangspunkt i Burke sin definisjon på skjønnheit frå 1757 har dei laga ein ny som lyder slik; "Beauty is, for the greater part, some quality in bodies that correlates with activity in the mOFC by the intervention of the senses" (Ishizu og Zeki 2011 s. 7). Denne definisjonen av skjønnheit tek utgangspunkt i at vurdering av det vakre i stor grad er subjektiv, men forskarane tydeleggjer at dei ikkje fråskriver at det også er ein kvalitet i objektet i seg sjølv. Dei legg også vekt på at ulike verk kan ha ulik innverknad på ulike folk, til ulik tid og i ulike kontekstar. Om ein kan vise til aktivitet i mOFC hos ein som ser på eit maleri av Francis Bacon, tyder det at verket er vakkert for denne personen (Ishizu og Zeki 2011 s. 8-9).

Forskarane Stephen Palmer, Karen B. Schloss og Jonathan Sammartino har undersøkt korleis menneske reagerer estetisk på farge og romslege komposisjonar. Begge er visuelle trekk som kan fremje visuell respons, men elles er det ikkje mange likskapar mellom farge og romsleg komposisjon. Men det forskarane meiner er felles for begge er at observatøren sitt økologiske miljø påverkar korleis vi reagerer på både farge og romsleg komposisjonar. Når det kjem til farge skriv forskarane; "...people like colors to the degree that they like the environmental objects that are that color" (Shimamura og Palmer 2014 s. 191). Forskarane fremjar dermed ein teori om at menneske likar fargar først og fremst på grunn av objekta eller miljøet som fargane assosierast med. I vestleg kultur er det fleire som nemner blå som favorittfarge enn i andre kulturar. Kanskje kan det vere på grunn av havet eller blålege landskap som vi er omringa av? Forskarane meiner også at dersom ein er spesielt glad i sitron er sannsynet større for at ein likar gul.

Når det kjem til komposisjon har forskarane spurt korleis ein skal plassere objekt innanfor ei rektangulær ramme for at sjåarane skal få ei estetisk behageleg oppleving. Dei laga ei undersøking der ulike personar skulle plassere ulike element på føretrekka plass innanfor ei ramme. Det dei kom fram til var at kunnskap om og kjennskap til objekta og objekta sin oppførsel hadde mykje å sei for plasseringa. Når ein hest skulle plasserast innanfor ei ramme var den oftast plassert slik at det var luft i springeretning. Konklusjonen til forskarane både når det kjem til farge og når det kjem til komposisjon er; "implicit knowledge of environmental objects and their relations to us appears to be absolutely central to people's aesthetic respons..." (Shimamura og Palmer 2014 s. 217). Med undersøkinga har forskarane funne ut at forholdet til verda omkring oss avgjer om vi tykkjer noko er estetisk.

3.5 Oppsummering

Frå Baumgarten si forståing av estetikk som den erkjenning vi oppnår i omgang med det sanslege gjekk forståinga av estetikk meir i retning av "læra om det vakre", og korleis ein vurderer smak og skjønnheit. Spesielt var Kant og Hume opptekne av dette, men representerte kvar sine meiningar om objektiv eller subjektiv vurdering. Hume var i tillegg oppteken av estetikk som noko som behagar oss. Hjerneforskning syner at det vi tykkjer er vakkert gjev aktivitet i ein del av hjernen som er tett knytt til eit senter som blir kalla "reward and pleasure center". Kunstfeltet tok etterkvart avstand til forståinga av estetikk som "læra om det vakre" og vart medvitne på at estetisk erfaring kan vere meir enn oppleving av noko som vakkert,

men også til dømes som skremmende. Burke var tidleg oppteken av skilnaden mellom det vakre og det sublime, og knytta det estetiske meir til det sansane kan oppleve generelt enn til oppleving av det vakre. Kunstfeltet vart medvitne på dette og opererte etterkvart med eit meir utvida estetikk-omgrep, at det er viktig å sjå på estetikken som ulike erfaringar, som til dømes behag, glede, provokasjon eller tristheit. Både kunstfeltet og estetisk vitskap foreslår at det går an fri omgrepet estetikk frå vår erfaring med kunst. Dei foreslår at ein skal inkludere estetisk oppleving med alle objekt, ikkje berre kunsten. Dette syner at i nyare tid har forståinga for omgrepet vendt meir tilbake mot Baumgarten. Heller enn å vurdere estetisk erfaring som den skjønnehet folk erfarer er det blitt meir klart at det fins det ulike typar estetiske opplevingar og sansane står sentralt i den estetiske opplevinga.

4. Estetikk i fotojournalistikken

Den filosofiske diskusjonen kring fotografi og estetikk har i stor grad handla om årsakssamanheng mellom det fotograferte objekt og det fotografiske bilete. Det er ofte spørsmål om sanning knytt til motivet, om fotografiet er subjektivt eller objektivt fotografert (Levinson 2003, s. 614-616). *The Oxford Handbook of Aesthetics* har ein eigen artikkel om fotografi. I artikkelen konkluderer forfattaren med at estetikk i fotografiet er eit relativt lite utforska felt i filosofien. Forfattaren Nigel Warburton skriv, "There are many important questions yet to be addressed concerning photojournalism and photographic art, questions drawing on the philosophy of representation, on ethics, and on the theory of criticism". Dette syner at nettopp dette feltet er lite skriva om og diskutert blant forskarar og filosofar. Difor vil eg i denne delen av oppgåva sjå nærmare på debattane som har vore i media kring estetikken i fotojournalistikken. Eg vil sjå på dei tidlege debattane, og dei nyare debattane. Eg vil gjennom å setje meg inn i desse debattane forsøke å komme nærmare eit svar på korleis omgrepet estetikk vert nytta i fotojournalistisk samanheng, og sjå på kva rolle estetikk spelar i fotojournalistikken.

4.1 Walker Evans og FSA

Ein tidleg debatt kring estetikk i dokumentariske bilete dukka opp i forbindelse med prosjektet "Farm Security Administration" som Roosevelt-administrasjonen sette i gang under krisen i det amerikanske jordbruket på 1930-talet (Lien 2010). Fotografane si oppgåve var å dokumentere hjelpearbeidet og informere om den fattige landbefolkninga sine levevilkår. Fotografane hadde ei relativt sjølvstendig rolle og kunne sjølv styre retninga på prosjekta, og

hadde dermed ulike tilnæringsmåtar. Walker Evans var ein av fotografane i prosjektet, og han streva etter ei objektiv og presis framstilling. Han fotograferte personar direkte og frontalt, ansikt til ansikt, og ynskja å møte blikket til dei han fotograferte. I prosjektet, som resulterte i hans hovudverk *Let us Now Praise Famous Men*, gav han folket høve til å stå fram med integriteten i behald. Walker Evans reagerte negativt på den nedlatande haldninga som prega fleire av FSA-fotografane sine framstillingar av fattigdom og nød, og var i spesielt kritisk til Margaret Bourke-White sitt prosjekt *Have you Seen Their Faces?* Hennar subjekt gjengjeldte aldri blikket. Enten hadde dei valt det sjølv, eller så vart dei bedd om å vende blikket vekk frå kamera. Å våge å møte en fattig landarbeidar sitt blick og sjå på ho som eit likeverdig subjekt, var for Evans det same som å ha mot til å sjå livet sine realitetar i augene (Hellesøy 2006 s. 41-42). Debatten her gjekk altså ut på kva blickkontakt gjorde med tolkinga av bilete og forholdet til den portretterte framfor kva blickkontakt gjorde med estetikken i bilete. Margreth Olin har skrivt ein artikkel som tek for seg Walker Evans sitt bilete *Alabama Tenant Farmer Wife* frå 1936, og gjort ein analyse av denne såkalla ”blickproblematikken”. I Evans sitt bilete ser man rett i auga til Allie Mae Burroughs. Olin meiner at det kjennast som at ein sjølv blir sett, og at det dermed etablerast eit gjensidig forhold. Det kan verke truande å sjå sanninga i auga, og det kan verke truande å få eit forhold til vedkommande i bilete (Olin, 1991 s. 95).

Vidare peikar Olin på den problematiske kombinasjonen mellom dokumentarfotografiet og kunstfotografiet som Evans representerer. Evans prøvde å viske ut dette skiljet. Han ynskja å bringe kunsten og livet nærmare saman. Evans sine fotografi framheva skjønneheit i det enkle. Bileta har eit reint formspråk, noko som kan oppfattast som problematisk i forhold til konteksten (Hellesøy 2006 s. 44-45). Evans jobba med fotografiet si grafiske reinheit, med komposisjonar skjert inn til beinet. Olin skriv; ”There seems to be no way out of the dilemma of enjoying beauty appropriated from suffering” (Olin 1995 s. 105). Ho skriv at det skjønne i bilete kan motsei blikket, at effekten av blikket vert hemma når bilete er vakkert.

Kunstkritikar Line Uleklev nyttar i ei anmelding av ei Evans-utstilling, trykt i Morgonbladet i 2006, omgrepet politisk-estetisk om Walker Evans sine bilete og om bileta frå Farm Security Administration-prosjektet. Ho skriv; ”Småbønder og andre slitere ble fanget av pågående linser, og disse direkte portrettene bidro til en sterk ikonisering av denne politisk-estetiske motiv-kretsen”, skriv Uleklev (Uleklev 2006 s. 28). Debatten kring Farm Security Administration-prosjektet og fotografane i prosjektet har altså teke ulike retningar. I tillegg til å problematisere korleis eit blick kan påverke sjåaren er det ein debatt om korleis ein skal

skildre menneske som lid på ein verdig måte. Den andre retninga går meir direkte på det estetiske og det formale. Kva skjer med blikket når bilete er vakkert? Vert blikket hemma av det vakre? Og vidare kva skjer når ein stiller ut denne typen dokumentariske bilete i eit kunstgalleri?

4.2 Sebastio Salgado

Ein annan fotograf som har vore omdiskutert er den brasilianske fotografen Sebastio Salgado. Salgado er kjent for sine sosial-dokumentariske bilete av menneske i vanskelege situasjonar. Ingrid Sischy er ein av dei som har kritisert Salgado. I artikkelen *Good intentions* skriv ho at Sebastio Salgado er alt for oppteken av komposisjon og det å få fram det vakre i dei lidande menneska som han fotograferer. Bileta er godt komponert, og har ein slags kunstnarisk kvalitet. Sischy meiner at dette bidreg til at han treff eit stort publikum, at han har lykkast utover det å vere fotojournalist, og at det er difor han har hatt utstillingar i galleri ved fleire høve. Det er naturleg at bilete av sveltande menneske og bilete der menneske er utsatt for enormt psykisk stress får merksemd, fordi bileta rører ved kjenslene. Sischy meiner at Salgado har ein verdig ambisjon når han fotograferer sosial nød i det han ynskjer å endre sjåaren sitt syn på verda, men at han med sin visuelle retorikk mislykkast. Hans komposisjonar, lys, vinklar og tonar står i skarp kontrast til vanleg fotojournalistisk stil, og det vakre i bileta endar opp med å verte ein klisjé (Sischy 1991 s. 91-92).

Sischy meiner at estetisering av tragediar resulterer i bilete som til slutt forsterkar vår passivitet mot det bileta avslører. Sischy skriv, ” To aestheticize tragedy is the fastest way to anesthetize the feelings of those who are witnessing it. Beauty is a call to admiration, not to action” (Sischy 1991 s. 92). Med det meiner Sischy at estetikken i bileta tek merksemd frå innhaldet, at det er det vakre som imponerer sjåaren, ikkje naudsynleg det som er avbilda.

10 år etter Sischy sin kritikk var det publisert ein artikkel i same avis, som tek for seg same tema. I artikkelen *Can suffering be too beautiful?* skriv Michael Kimmelman vert Salgado diskurert. I artikkelen skriv han at Salgado sine støttespelarar seier at det skjønne i hans fotografi gjev verdigheit til folket som er avbilda. Kimmelman skriv vidare at det var annleis for fotografane på 1940 og 50-talet, i fotojournalistikken sin gullalder, før TVen kom. Då var det fotografane som først og fremst opplyste folk om verden sine katastrofar og lidingar. TVen kan i dag gjere dette på ein betre måte, og dermed har fotografen si rolle endra seg. I følge Kimmelman har mange fotografar løyst dette ved å fotografere vakre bilete. ”If your

subject happens to be the dislocation of people and their suffering, then those people and that suffering become your compositional devices”, skriv Kimmelman (Kimmelman, juli 13, 2001). Kimmelman meiner altså at ein konsekvens er at menneska vert redusert til kompositoriske element i bilete, og at ein dermed ikkje behandlar dei med verdigheit. Kimmelman skriv at Salgado vel å sentimentalisere sine subjekt i det vakre barn stirrar på oss og smilar til tross for forferdelige forhold. Han formidlar tru på menneske, men på same tid er hans arbeid manipulerande. Skjønneheit kan vere ei forkledning, meiner Kimmelman (Kimmelman 2001).

Både Sischy og Kimmelman set Sebastio Salgado i kontrast til Walker Evans, og meiner at Evans behandla sine subjekt på ein betre måte. Portrettet av Allie Mae blir trekt fram, og begge meiner at måten ho framstillast på gjer at ho ikkje framstår som eit objekt. ”Evans solved the beauty problem by maintaining a fascinating indifference toward his subjects”, skriv Kimmelman. Ingrid Sischy skriv at Salgado nyttar sine subjekt for å illustrere større tema og at dermed endar menneska opp som symbol og framstår som framande (Sischy 1991 s.93). Susan Sontag har skriva ein del om fotografi frå krig og konflikt. I ein artikkel i The New Yorker frå 2001 kritiserer ho Salgado for å ikkje nytte namn på menneska i bileta i bilettekstane. Om skjønneheit i bilete som syner lidning skriv ho:

”Photographs that depict suffering shouldn’t be beautiful, as captions shouldn’t moralize. In this view, a beautiful photograph drains attention from the sobering subject and turns it toward the medium itself, inviting the viewer to look “aesthetically,” and thereby compromising the picture’s status as a document. The photograph gives mixed signals. Stop this, it urges. But it also exclaims, What a spectacle!” (Sontag 2002)

I følge Sontag er utfordringa med vakre bilete av menneske si lidning er at dei gjev blanda signal for sjåaren. Det er tydeleg at Sontag og Kimmelman er einig om at i det sjåaren dømmar eit bilete som estetisk svekkast innhaldet i bilete.

4.3 Opprøret i Kiev

Etter opprøret i Kiev i 2014 starta ein diskusjon kring bileta som kom frå fotojournalistane som dekkja hendinga. VII Agency-fotograf og tidlegare jurymedlem i World Press Photo, Donald Weber meiner at mykje av dagen sin fotojournalistikk vert korrumpert i jakta på dramaestetikk. Han viser særskilt til bileta frå protestane på Maidanplassen i Kiev, og skuldar på den nye medieøkonomien som krev bilete som grip publikum umiddelbart. Det fører til at

fotografane til dømes etterbehandlar med "dodge and burn", beskjerer og dermed dramatiserer bileta. Weber skriv at eit teknisk godt bilete vil fange sjåaren sitt blikk, og påverke tolkinga av bilete. "A technically proficient image may trick the viewer into thinking he or she is seeing something of substance, of what is commonly referred to as truthful", skriv Weber (Weber 2015).

Morten Krogvold uttalte i P13-programmet Tidenes Morgen at bileta frå demonstrasjonane i Ukraina er for vakre, og at teknologien forskjønnar verkelegheita. Helle Gannestad skriv i artikkelen *Historier fra virkeligheten* i Aftenposten at utspela frå Krogvold er fjollete og er ueinig i at skarpheit, fargebruk og komposisjon endrast i så stor grad at det kan kallast juks. Ho meiner at debatten om teknologi er eit blindspor og fremjar tema som ho meiner er viktigare. Gannestad skriv at det viktigaste er at bileta ikkje vert arrangert eller at dei endrast innhaldsmessig i etterkant. Det er det som er skiljet mellom kunstfotografi og fotojournalistikk, meiner Gannestad (Gannestad 2014).

Fotostudenten Erik Løvold skreiv i eit innlegg om same tema; "Bildene vi ser fra Ukraina og andre krigsherjede land er som regel bare enkel porno. De apokalyptiske fotografiene vi blir presentert er ikke noe annet enn tomt spetakkel, en simpel glorifisering av en forferdelig situasjon, lagd for et marked som etterlyser det" (Løvold 2014). Han er tydeleg einig med Weber i at det er dagens mediesituasjon som bidreg til at det er desse bileta vi som publikum får sjå. Mange av dagens fotojournalistar er frilansarar og er avhengige av å møte media sine krav for å få bileta sine publisert. Løvold meiner at komplekse situasjonar vert redusert til rabalder og sjåarane vert stadig passivsert. Weber skriv vidare; "This is not an argument for pushing aesthetics and technique out the window. Technique is integral to image-making (obviously), but it should service the story first and foremost; the type of image being produced should never dictate the story" (Weber 2015). Weber meiner tydeleg at det skal gå an å balansere dette med teknikk og estetikk, at estetikken eller teknikken aldri skal gå utover historia som bilete skal fortelje. Sanninga ligg ikkje i teknikk eller estetikk, men i fotografen sin integritet og evne til å fortelje ei historie. Ein konsekvens av dramatiseringa av bileta frå Kiev førte til at bileta frå protestane på Maidanplassen ikkje synte den fulle og heile sanninga. I avisene kunne det sjå ut som at heile Kiev sto i brann. Harald Henden, VG sin fotoveteran er einig med Weber, og seier til Journalisten at om tanken var å lage ein djuptgåande dokumentar, måtte ein også flytte blikket vekk frå plassen der det skjedde (Huseby Jensen 2015).

Denne debatten har teke ulike retningar. Det at fotografane overdramatiserer og dermed framstilte situasjonen annleis enn den faktisk var, er ein del av debatten. Det som er viktig å få med her er at også dei som var fotografert var med på overdramatiseringa ved at dei kledde seg opp og nesten spelte ut eit slags teater. Det kunne dermed ha vore meir relevant å diskutere iscenesetjing og framstilling i større grad enn estetikken. Diskusjonen om bileta frå Kiev som ”for vakre” på grunn av det tekniske kan framstå som ei avsporing. Weber skriv at tekniske bilete vil fange sjåaren sitt blikk. Kvar einaste fotojournalist med respekt for seg sjølv vil ynskje å fange sjåaren sitt blikk med sine bilete. Det er heller viktig å sjå på etterbehandling og ”framing” som utgangspunkt for estetikken. Kva gjer det med bileta, og med tolking av situasjonen.

4.4 Vakre krigsbilete

I ein artikkel på nrk.no spør journalist, Hallvard Sandberg ”Frigjøringen av Mosul har gitt oss hundrevis av vakre bilder. Er det greit?” (Sandberg 2016). VG sin fotograf, Harald Henden er ein av dei som har blitt intervjuet i artikkelen, og fortel at lyset har mykje å sei for at bileta frå Mosul og i andre krigsområder i midt-austen. Bileta vert ei blanding mellom landskapsfoto og journalistikk i det fotografane må halde seg på god avstand av sikkerheitmessige årsakar. Henden er einig i at nokon av hans bilete kan sjå vakre ut, men han seier at det ikkje er meining å ta vakre bilete. Han poengterer også at det er subjektivt å tenke at bileta er vakre. Etikkredaktør i NRK, Arne Kalbakk er også intervjuet i artikkelen, og han seier at fotografane er i Irak for å dokumentere verkelegheita, og det er ikkje til å komme unna at til dømes brennande svovel kan sjå vakkert ut. Kalbakk er ikkje motstandar av at estetiske bilete frå krig vert publisert, men han er oppteken av at det er balanse i dekninga. Vakre bilete frå fronten må behandlast med ansvar og settast inn i en kontekst. Kalbakk meiner at det viktigaste med krigsfoto er menneska, og det som skjer med dei som vert dokumentert. Eit dilemma er ofte at dei brutale bileta vert for sterke for å komme på trykk. Kalbakk understreker; ”Men dersom det å bruke de beste bildene betyr at du bare bruker de estetisk vakre bildene, så står du i fare for å romantisere krig” (Sandberg 2016).

Den amerikanske forfattern David Shields har i boka *War is beautiful* samla og analysert krigsbileta som The New York Times trykte på sine papir-framsider i frå 2001 til 2011. Av 1000 bilete fann Shield 700 stykk som han definerte som estetiske. Han delte bileta inn i ulike kategoriar; natur, maleri, film, skjønnheit, kjærleik, død, leikeplass, far, gud og pietà. Sistnemnte tyder å ta Kristus ned frå krossen, og er bilete som syner døde menneske og ritual

og sorg rundt døden. Felles for alle bileta er i følge forfattern at dei glorifiserer krig. I boka sitt forord skriv Shields: "...our collective psyche and memory are inscribed in these photographs. Behind these sublime, destructive, illuminated images are hundreds of thousands of unobserved, anonymous war deaths; this book is witness to a graveyard of horrendous beauty" (Shield 2015 s. 9). I boka sitt etterord skriv av kunstkritikar Dave Hickey blir komposisjonen av bileta diskutert. Mange av bileta er komponert som klassiske maleri frå 1700-talet, og han samanliknar fleire av bileta med kjente kunstverk. Hickey trekk spesielt fram diagonalen som eit komposisjonsprinsipp som er mykje nytta, og han meiner at det er litt for mykje av det. I eit intervju Vice har gjort med forfattern David Shields seier journalisten; "As I read your book, I kept wanting to maintain a distinction between "beauty" and what we might call "aestheticizing," where "aestheticizing" could potentially do critical work or help a viewer see—through the lens of thoughtful, purposeful art—the war in a more serious and real way" (Cooper Jones 2015). Forfattern svarar først at det å definere ordet estetisere vil krevje eit heilt seminar. Han svarar vidare at skjønnheit i denne samanheng handlar meir om ei heilaggjerande kraft, som glorifiserer og får krig til å verke nobelt. At bileta i boka forsøker etterlikne kunstverk, og dermed ikkje viser realiteten i det som skjer framfor kamera. Shield ser to moglege årsakar til at The New York Times vel å publisere slike bilete. Anten er det fordi økonomien er pressa, og dei treng å bruke bilete med slagkraft hjå lesarane, eller så er det fordi dei arbeidar hand i hand med den amerikanske regjeringa for å fremje global krigføring. Journalisten i Vice spør vidare om kva som er alternativet, å syne meir brutale bilete, eller om det finnast ein gylden middelveg? Shields svarar då at bileta frå Vietnam-krigen syner denne middelvegen, sjølv om nokon av bileta er vakre, syner dei krigen sin brutalitet på ein ærleg måte.

Susan Sontag skildrar i *Å betrakte andres lidelse* ei naturleg forklaring på denne utviklinga i krigsfotografiet. Ho skriv at for sekstifem år sidan var alle bilete til ei viss grad nyskapande, medan ein i dag må bruke verkemiddel for å få merksemd rundt sine bilete (Sontag 2004 s. 25). Slike verkemiddel kan til dømes vere overrasking, sjokk eller det vakre. Vidare skriv Sontag at folk ynskjer at fotografi av grusomheit skal vere blotta for kunstferdigheit, fordi det oppfattast som lite oppriktig. Bilete av forferdelege hendingar verkar meir autentiske når dei ikkje ser ut som dei er riktig lyssett og komponert (Sontag 2004 s. 28).

4.5 Oppsummering

Desse debattane syner at estetikk er eit stadig tilbakevendande tema innan fotojournalistikken. Debattane syner at det er ulike måtar å nytte estetikkomgrepet. I mange tilfelle snakkar

debattantane om estetikk som skjønnheit eller det vakre, men det vert også snakka om estetikk som til dømes dramaestetikk og politisk-estetikk. Nokon snakkar om estetikk når fotografiet minner om kunst. Både Walker Evans og Sebastio Salgado vert kritisert for å nærme seg kunsten, og det at dei begge har stilt ut bileta sine i galleri kan vere eit teikn på at mange ser på bileta som kunst framfor fotojournalistikk. Bruken av komposisjon kan bidra til at fotografi minner om kunst. Kunst handlar om meir enn komposisjon, men det var i den klassiske kunsten at komposisjonsprinsippa vart utforska, og dermed er det nærliggande at folk snakkar om kunst i samanheng med komposisjon. Det er naturleg at komposisjon er eit verktøy som også fotojournalistar brukar, men mange meiner at for planlagte og reine komposisjonar bidreg til at autensiteten i bileta svekkast.

Symbolikk, som til dømes religion og andelegheit har blitt sett på som estetiske grep. Det kan føre til at innhaldet og menneska i bilete vert framstilt som symbol, og kan dermed bli framandgjort. Ved slik symbolbruk i krigsbilete står ein i fare for å romantisere eller glorifisere krig. Dette gjeld også når krigsbilete vert for vakre. Dersom eit bilete er vakkert er det fare for at dette er det første sjåaren legg merke til og heng seg opp i. Det kan vere vanskeleg å sjå den verkelege historia eller lidinga som gøymmer seg bak vakre bilete.

Både teknikk og etterbehandling har vore eit tema i debatten. Dersom ein fotograf overdramatiserer bileta sine kan ein risikere å fortelje ei anna historie enn det som faktisk skjedde. Donald Weber nyttar omgrepet dramaestetikk i debatten om bileta frå opprøret på Maidan-plassen i Kiev. Andre debattantar meiner at det å kritisere teknikk er ei avsporing i denne debatten, og at ein heller bør snakke om bileta som sanningsbevis.

5. Analyse av estetiske bilete

I dette kapittelet vil eg presentere oversikt over mine funn etter analyse av fem bilete. Fullstendig analyse av bileta som eige vedlegg til oppgåva. Bileta har i ein eller annan samanheng vore definert som estetiske. Nokon av bileta har vore nemnt i debattane som eg har skrivne om ovanfor og nokon bilete har vunne premiar i store foto-konkurransar. Det som er felles for alle bileta er at dei syner menneske som lid på ein eller anna måte.

5.1 Walker Evans, Alabama Tenant Farmer Wife



Figur 1

Walker Evans sitt portrett av Allie Mae Burroughs er reint og enkelt komponert. Bilete har to element, kvinna og veggen ho står framfor. Det er ingen forstyrrende element, det er kvinna, veggen og blikket. Ein ser direkte i Burroughs sine auger, og ein møter eit blikk som er litt tvetydig. Blikket ropar om hjelp på same tid som det kan verke som at kvinna prøver å framstå sterk, sjølv om ho lever under tøffe kår. Andletet er prega av tidleg aldring og uttrykket er forknytt og tenkande. På mange måtar verkar kvinna svak, ho er tynn, og bleik, men på grunn av kamera sin vinkel, som er litt nedanfrå, og på grunn av det tvetydige blikket, kan ein bli usikker. Blikket har noko av den same karakteren som smilet til Mona Lisa. Det er mystisk og vanskeleg å tolke. Bilete har vore omtalt som estetisk på grunn av sin reine komposisjon. Diskusjonen kring bilete har i stor grad handla om Evans si tilnærming til kunsten, samt om kvinna er verdig framstilt. Bilete er ikonisk og vart eit symbol på depresjonen i USA.

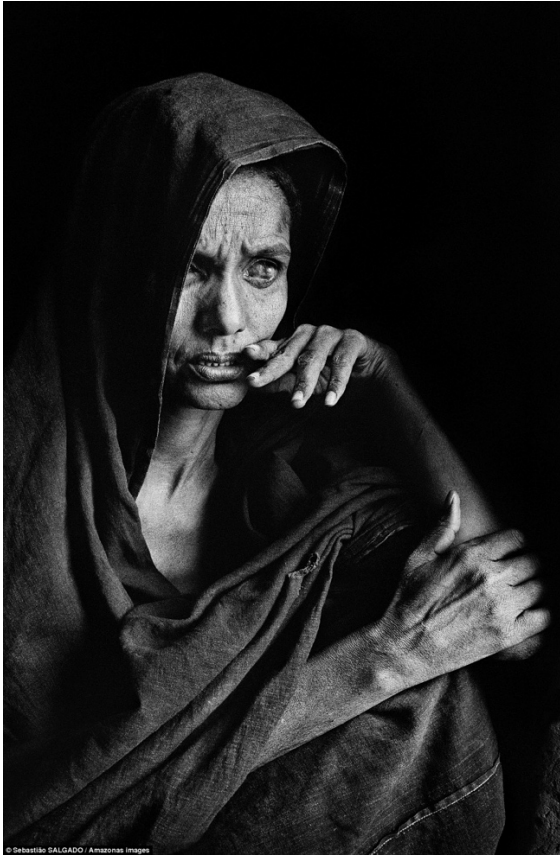
5.2 John Stanmeyer, Signal



Figur 2

John Stanmeyer sitt bilete frå ei strand utanfor Djubouti by har to fargar, blå og svart. Bilete har relativt få element, silhuettar, ei strand, månen og himmelen rundt. Bilete er reint komponert, med flater og mykje luft. Lysa frå mobiltelefonane skapar ei linje frå silhuetten til venstre, mot silhuetten i midten og til klynga av silhuettar nederst i høgre hjørne. Silhuetten i midten er skarp og fangar blikket. Vi kan ikkje sjå nokon andlet, men vi forstår likevel kva type menneske som er i bilete. Vi skjønner at det er menn, og at dei er mørkhuda. Sjølv om komposisjonen er rein og enkel klare vi å lese ei historie ut av dette bilete. Vi forstår, kanskje ut i frå mediekonteksten at mennene ikkje er på stranda for å ta stjernebilete, men at dei er på jakt etter signal for å få kontakt med sine kjære på andre sida av havet, eller ein annan stad i verden. Bilete har vunne World Press Photo og har vore omtalt som det mest estetiske vinnarbilete i den samanheng. Juryen omtalte som poetisk og vakkert. Dei trakk fram at bilete er enkelt med få detaljar og det bidreg til at vi sjølv må sjå for oss historia, slik som ein gjer i ein film eller i ei bok. Det opnar opp for tolking.

5.3 Sebastio Salgado, Blind Tuareg Human



Figur 3

Salgado sitt portrettet er enkelt komponert med svart bakgrunn og med ein slags trekant-komposisjon. At bilete er svart-kvitt og bidreg til ein rein komposisjon. Ved første augekast ser ein eit vakkert portrett, og like etter legg ein merke til at det er noko i vegen med kvinna sine auger. Kledet som er drapert rundt kvinna gjer at ein får assosiasjon til noko bibelsk. Kvinna er omlag framstilt som ein madonna-figur. Lyset og den reine komposisjonen underbygger dette. I biletteksten kjem det fram at kvinna har ein augeinfeksjon som har vorte verre av sandstormar i ørken. Det står også at ho har komnt fram til reisa sin stoppestad. Det er dermed nærliggande å tru at kvinna har vore på flukt gjennom ørkenen og endeleg har komnt fram til flyktningleiren, der ho skal slå seg til ro. Uttrykket hennar, med rynka augebrun og handa plassert ved sidan av munnen får ho til å verke tenkande og bekymra. Ingrid Sischy har kritisert bilete og meiner at komposisjonen og lyset får oss til å sjå på kvinna som noko heilagt, noko som gjer at det vert vanskeleg for sjåaren å sjå på kvinna som eit vanleg menneske på nivå med seg sjølv, og det vert eit tydleg skilje mellom oss og ho. Når kvinna er framstilt på denne måten vert det vanskelegare å setje seg inn i hennar situasjon.

5.4 Espen Rasmussen, Flukten til Europa



Figur 4

Bilete syner to menn kledd i redningsfolie som står på ei strand og ser ut mot to båtar på havet. Bilete har ein stram og rein komposisjon utan nokon forstyrrende element. I strandkanten ligg restar av gummibåtar og øvst i bilete er ei grein, som bidreg til å ramme inn mennene på stranda. Element som enten bidreg til det formale, eller som bidreg i tolkinga av innhaldet. Bilete er tilnærma symmetrisk, men med små variasjonar i figurane på høgre og venstre kant av midten. Figurane har ganske lik form og dei har reine kantlinjer. Vi ser at det er menn og at dei har mørk hud. Dei står oppreist på stranda med rak haldning. Dei framstår som optimistiske, sjølv etter dei nyleg har gjennomført ei farleg reise. No ser dei ut over havet mot dei neste båtane enten fordi dei kjenner nokon der, eller berre fordi dei ynskjer å hjelpe. Eller kanskje der ser utover havet for å sei farvel til heimlandet. Det er få fargar i bilete, enten blålege og kalde eller varme fargar. Kontrasten mellom varme og kalde fargar bidreg til framheving av elementa. Bilete er stillferdig og behageleg å sjå på. Bilete har vunne prisen for årets bilete og i den samanhengen trekk juryen fram at bilete har kvalitetane til et dramatisk nyheitsbilete og eit estetisk maleri.

5.5 Sergei Chuzavkov, Frå opprøret i Kiev



Figur 5

Bilete er eit av mange frå opprøret i Kiev som har same type estetikk. Eg valte dette bilete fordi NRK brukte det som illustrasjonsbilete for å syne at bileta frå Maidanplassen var vakre. Bilete er enkelt komponert med utydelege silhuettar i forgrunnen, to opprørarar i silhuett i mellomgrunnen og ei flamme-opplyst røyksky i bakgrunnen. Dei to viktigaste figurane i bilete er mennene som står oppreist med skjold og slagvåpen. Desse er blikkfang i bilete, og det einaste i bilete som er skarpt. Mennene er opplyst bakfrå, og kontrasten mellom lys og skugge gjer at dei kjem veldig tydeleg fram. Figurane har i tillegg reine kantlinjer. Det er få fargar i bilete, kun svart og ulike nyansar av oransje. Bilete er dramatisk samstundes som det er roleg. Fargen og røyken bidreg til dramattikk, medan det formale bidreg til å roe bilete ned. Røyken i bilete har ei form som gjer at bilete får ein malerisk karakter.

5.6 Oppsummering

Det er noko som går igjen i alle fem bileta som eg har analysert. Alle bileta har enkle og reine komposisjonar og få fargar. Alle bileta har god form, og er velkomponert. Fotografen har vore bevisst i val av ”framing”. Det er ingen element i bileta som ikkje høyrer heime, eller som rotar til bilete. Figurane i bileta har reine kantlinjer, og er difor tydelege. Dette gjer at det vert lettare for lesaren å forstå kva som er viktig i bilete.

I tre av bileta kan ein ikkje sjå andletet til personane. Dette gjer at sjåaren må tolke i større grad, og skape si eiga historie. Dette bidreg også til at ein kan lese bilete meir generelt. Det vert ikkje enkeltpersonar som er offer for ei konflikt, men bileta fortel heller ei meir generell historie. Med dei to portretta er det på ein måte omvendt. Eit menneske vert symbol for ei større historie. Bileta eller fotografen har vore kritisert for nettopp dette.

Ut i frå analysen av desse fem bileta er det dermed lett å peike på kva som vert sett på som estetisk i fotojournalistikken. Reine og enkle komposisjonar går igjen. Fotografen sitt val av ”framing”, enkel fargebruk og reine kantlinjer er noko som også er felles for desse bileta. Det kan vere vanskeleg å generalisere på grunnlag av kun fem bilete, men samstundes vel eg å tru at det ligg noko her. Det vil eg drøfte vidare i neste del av oppgåva.

6. Drøfting

I denne delen av oppgåva vil funna frå undersøkinga av estetikk-omgrepet, debattane kring estetikk i fotojournalistikken og resultat av biletanalyser bli drøfta. Eg valte å dele inn i to ulike forskningsspørsmål for å finne svar på problemstillinga i oppgåva. Under første spørsmål vil eg presentere ei oppsummering av mine funn, medan det andre spørsmålet i større grad vil vere utgangspunkt for drøfting. Eg vil drøfte kva rolle estetikken spelar i fotojournalistikken og eg vil drøfte kva eit utvida estetikk-omgrep kan bidra med i debatten om estetikk i fotojournalistikk.

1. Kva er estetikk?

Nyare syn på estetikk og vitskapen si forståing for omgrepet er i stor grad knytt meir til sanseleg erfaring, og handlar ikkje lenger kun om ”læra om det vakre”. Bilete og objekt kan vekke ulike former for kjensler, som til dømes humor, tristheit, skrekk og avsky. Dette er i følge nyare teori også ein del av vår estetiske erfaring. Edmund Burke var oppteken av

skilnaden mellom det skjønnne og det subline. Han skildra det subline som det som kan framkalle tankar om smerte eller fare. Burke skildra desse kjenslene som noko av det sterkaste ein kan føle, sterkare enn kjensla av behag. Kunstfeltet vart etterkvart medvitne på at estetisk erfaring ikkje kun knyttar seg til det skjønnne. Det vart viktig å sjå på estetikken som ulike erfaringar, som til dømes behag, glede, provokasjon eller tristheit. Vitskapen ser seg einige i dette og foreslår at det går an fri omgrepet estetikk frå vår erfaring med kunst. Nevrovitskapleg forskning ser på estetisk erfaring som ein kombinasjon av nevrane responsar på eit visuelt objekt i kombinasjon med tydingar og assosiasjonar som det estetiske objekt framkallar (Shimamura og Palmer 2014 s. 301). Dei meiner at estetisk oppleving er tett knytt til sansane, og er opptekne av den erkjenning som skjer i hjernen etter sansing. Dei er også medvitne på at det er noko som ein kan oppleve i møte med alle objekt. Det er dermed interessant å sjå på Baumgarten si oppfatning av estetikk frå 1700-talet. Det grunnleggande trekk i hans definisjon er at estetikk dreiar seg om den erkjenning vi oppnår i omgang med det sanslege (Bale og Bø-Rygg 2008 s. 9).

2. Kva rolle spelar estetikk i fotojournalistikken?

Ut i frå diskusjonen i media kjem det fram at estetikk i fotojournalistikk kan handle om ulike ting. Det kan handle om komposisjon og likskap til kunst, glorifisering og romantisering, symbolikk (gjerne religiøs), blikk-kontakt, teknikk og overdramatisering. Vidare vil eg drøfte kva estetiske grep gjer med journalistiske bilete.

Fotojournalistikk som brukar kunsten sine verkemiddel har vore eit tema i debatten om estetikk i fotojournalistikken. Både Evans og Salgado har vore kritisert for å ha ein slags kunstnarisk kvalitet og Salgado har spesielt vore kritisert for vere for oppteken av komposisjon og det å få fram det vakre i dei lidande menneska han fotograferer. Men kvifor skal ein kritisere fotografar for å nytte komposisjon som verkemiddel? Komposisjon er eit vanleg verktøy for både kunstnarar og fotografar. Reglane for god komposisjon vart utvikla under renessansen og den klassiske kunsten. Det er naturleg at fotografar tek i bruk desse reglane for å skape bilete som er lesbare, og har god form. Komposisjonsreglane er noko fotografar lærer i utdanninga, også i fotojournalist-utdanninga. Spørsmålet er om det er snakk om å heve fotojournalistikken til kunst, eller om fotojournalistikken har sin eigen estetikk.

Argumentet for kritikken av planlagte komposisjonar er at bileta kan oppfattast som lite oppriktige. Susan Sontag har skrive at bilete verkar meir autentiske når dei ikkje er riktig

lysett og komponert. Ho har nok eit poeng, men skal ein fotograf velje vekk sine velkomponerte bilete fordi dei ikkje verkar autentiske dersom dei faktisk er det? Eg tykkjer at det er viktigare å diskutere kva fotografen vel å ta med i bilete og ikkje, kva "framing" fotografen har valt. Dersom fotografen har valt å ta vekk element som er vesentlege for historia for å få ein betre komposisjon og meir estetiske bilete, kan vi heller kritisere fotografen og bilete. Dersom fotografen har iscenesatt og teke regi over hendinga slik at komposisjonen vert estetisk snakkar vi om bilete som ikkje er autentiske. Det kan sjølvstg vere vanskeleg å skilje mellom bilete som er iscenesatt og ikkje, ein dyktig fotograf vil mest sannsynleg klare å regissere på ein slik måte at bilete vert sjåande autentisk ut på tross av iscenesetjing. Det er kanskje dette som er bakgrunnen for Sontag si meining om det autentiske i velkomponerte bilete. Det kan vere vanskeleg å stole på bilete som sanning. Det er dermed viktig for ein fotograf å over tid syne at han eller ho er oppriktig, og fortel sanne historier. Dersom noko anna kjem fram, så vil ein miste tillit til fotografen for alltid. Sjå berre på Steve Mccurry. Det kan vere vanskeleg å komme fram til eit godt svar på dette dilemmaet. Ja, vakre og velkomponerte bilete kan svekke autensiteten, men samstundes kan gode komposisjonar fange interesse og vere til hjelp i tolking av bilete. Ei balanse vil vere å foretrekke, å komponere godt med godt lys, men framleis behalde autensiteten. Kanskje kan også eit meir utvida estetikk-omgrep bidra til ein meir nyansert debatt? Dette vil eg komme vidare inn på seinare.

Forsking syner at bilete som sjåaren likar gjev aktivitet i eit område i hjernen som er like ved "reward and plesure center". David Hume var også oppteken av dei estetiske opplevinga som noko som behagar sjåaren. Dersom eit bilete av menneske som lid behagar sjåaren på grunn av sin estetikk, kan det vere vanskeleg å lese innhaldet i bilete. Det vert ei konflikt mellom form og innhald, og ei konflikt mellom behag og ubehag. Dersom ein vert blenda av det vakre kan det vere vanskeleg tolke bilete. Ein klarer ikkje å sjå forbi det skjønne i bilete. Det er nesten som eit vakkert andlet, på ein ond person. Mange har erfart nettopp dette, og mykje tyder på at dette kan stemme, men dersom ein skal sjå på nevrovitskapen og forklaringa på kva som skjer i hovudet når ein ser på estetiske objekt, kan det vere vanskeleg å forsvare at dette kan skje. Nevrovitskapen seier at nervesystemet behandlar den visuelle informasjonen både hierarkisk og parallelt. I det tidlege syn prosesserast til dømes farge og form, medan det seine syn undersøker inntrykka og søker å finne tyding. Forskinga seier ingenting om at denne prosessen stoppar opp når noko er vakkert. Dette er noko som kunne vore interessant å sett nærmare på i vidare forskning. Dersom ein ser på estetikk-omgrepet meir nyansert kan

denne diskusjonen ta ein annan retning. Om ein ser på estetikk som meir enn berre det vakre, men også som til dømes det sublime eller det skremmande. Dersom estetikk kan gje både behagelege og ubehagelege opplevingar påverkar det då tolking og lesing av innhaldet i bilete?

I følge Susan Sontag er ei anna utfordring med vakre bilete av menneske si liding at dei gjev blanda signal for sjåaren. Bilete behagar estetisk men innhaldet er grufult. Det kan gje sjåaren dårleg samvit og kjenne behag i tilknytning til bilete av liding, eller det kan føre til at bilete ikkje vert lest korrekt. Fleire av debattane kring estetikk i fotojournalistikken dreiar seg om nettopp dette, om det er riktig å publisere vakre bilete av menneske i nød. Det kjem fram i oppgåva at mange krigsbilete har vore kritisert for å vere for vakre. Vakre bilete frå krig står i fare for å romantisere krig. Eit dilemma i dette tilfelle er nyheitskvardagen, samt avisene sine publiseringsreglar. Fotografar i felt er på jobb for å formidle det som skjer, men dei sterkaste bileta vil ikkje komme på trykk, spesielt ikkje på framsida. Eit grep kan vere å trykke dei meir abstrakte og utydelege bileta. Bilete med reine komposisjonar som framstår estetiske. Dette er nok årsaken til at mange av The New York Times sine framsider syner vakre krigsbilete. Det er nok ikkje ei medviten handling for å romantisere krig, men eit forsøk på å syne noko frå krigen utan å syne bilete som må skjermast for til dømes barn. Estetikken bidreg altså her til å skjule den funne sanninga om krigen, og bileta framstår som illustrasjonar. Tek kanskje redaksjonane for mykje omsyn når dei vel å unnlate publisering av visse bilete? Kan vi som sjåarar tåle å sjå den brutale sanninga om krig? Igjen trur eg at balanse er det riktige svaret. Klarer avisene å finne ein gylden middelveg, og finne ei balanse i dekninga? Vakre bilete er ikkje naudsynleg alltid dei beste bileta. Kanskje finnast det bilete som verken er for brutale eller for vakre? I denne debatten kan vi sjå at estetikken vert omtalt som det vakre, og at det vakre står i kontrast til sanninga, fordi krig er brutalt. Dersom ein ser på estetikk som ei sanseleg erfaring, og at den kjensla vi sit att med når vi ser på eit bilete er den estetiske opplevinga, kan ein kanskje forsvare bruken av estetiske bilete frå krig. I så tilfelle kan estetiske bilete gje kjensle av både ubehag og velbehag. Det er framleis viktig å drøfte kva vakre bilete gjer med vår lesing av bilete frå krig, men det kan vere viktig å skilje mellom det vakre og det estetiske.

I biletanalysane som eg har gjort i denne oppgåva kjem det fram noko som er felles for fem bilete som har vore nemnde som estetiske. Det som går igjen i alle bileta er enkle og reine komposisjonar og enkel fargebruk. Det går an å spør seg om dette er kvalitetar som kan

definerast som estetiske. I so tilfelle er estetikk noko universelt? Er alle einige i at dette er kvalitetar som gjer bilete meir behageleg å sjå på. Dette er ein stor diskusjon, som både Kant og Hume var opptekne av. Det fins nevrovitskapleg forskning som syner korleis menneske reagerer estetisk på farge og romslege komposisjonar. Komposisjonen gjer at auget vert ført rundt i bilete på ein måte som gjer at bileta vert lett å lese. I desse tilfella spelar estetikken ei stor rolle for at bileta skal vere lesbare. I nokon av bileta bidreg estetikken også til at det går an å bruke bilete til å sjå for seg ulike historier. Bileta er litt som litteratur eller film, sjåaren kan finne på si eiga tolking i hovudet. I mange tilfelle kan dette vere problematisk for journalistikk, men i desse tilfella gjer det at bilete får fleire lag, og at ein stadig vil vende tilbake til bilete. Skribent i Vice spør forfattaren bak boka *War is Beautiful* om ikkje det går an å skilje mellom ”det vakre” og det vi kallar å estetisere? Ho spør om ikkje det estetiske hjelp betraktaren til å sjå, altså at estetisering er ein metode for fotojournalisten for å rydde opp i kaoset, å fortelje kva som skjer. Eg tykker at det går an å skilje mellom vakre og estetiske bilete. Estetikk kan vere meir enn det vakre. Estetikk kan hjelpe sjåaren både til å tolke bilete, og til å bygge vidare på historia i hovudet. Dersom vi ser på estetikk som noko meir enn kun det vakre, så treng ikkje estetikk å vere eit problem for fotojournalistiske bilete.

7. Konklusjon

Med utgangspunkt i svar frå dei to ulike forskingsspørsmåla vil eg her forsøke å finne svar på oppgåva si problemstilling. Eg vil sjå på det eg har funne ut om estetikk generelt og om estetikk i fotojournalistikken, og ut i frå det vil eg forsøke å komme med ein brukbar definisjon på estetikk for fotojournalistikken. Problemstillinga for oppgåva var:

Kva ligg i omgrepet estetikk i fotojournalistisk samanheng?

Når eg har studert dei ulike debattane kring estetikk i fotojournalistikken kjem det fram at estetikk oftast vert sett på som ”læra om det vakre”. Det vert snakka om vakre krigsbilete og det vert snakka om fotojournalistikk som nyttar kunsten sine verkemiddel, som komposisjon og riktig lyssetting. Men nokon snakkar også om ulike former for estetikk, som dramaestetikk og politikk-estetikk. Dette syner at det kan finnast andre syn på estetikk enn som skjønnheit aleine, men det er oftast den tradisjonelle måten å sjå på estetikk som er rådande.

Kunstfeltet tok oppgjer med estetikken som det vakre og opererer meir med eit utvida estetikk-omgrep. Det kan vere interessant å setje fotojournalistikken sin meir tradisjonelle bruk av omgrepet i samanheng med filosofien, kunstteorien og vitskapen sine syn på estetikk. Som nemnt har oppfatninga av estetikken gått meir i retning av det sanslege og den erkjenning som vi oppnår ved bruk av sansane. Bilete og objekt kan vekke ulike former for kjensler, som til dømes humor, tristheit, skrekk og avsky. Dette er kjensler som i stor grad også fotojournalistiske bilete kan vekke. Kunstteorikarar og filosofar veksler mellom å knytte estetikk til kjensler og til erkjenning. Som tidlegare nemnt ser nevrovitskapleg forskning på estetisk erfaring som ein kombinasjon av nevralt responsar på eit visuelt objekt i kombinasjon med tydingar og assosiasjonar som det estetiske objekt framkallar (Shimamura og Palmer 2014 s. 301). Ein kan sjå på estetikken som ulike erfaringar, som til dømes behag, glede, provokasjon eller tristheit, og den kunnskapen vi oppnår ved desse erfaringane. Den kjensla ein sit att med når ein ser på eit bilete er den estetiske erfaringa. Det er meir enn det vakre som kan fremje slike kjensler, til dømes også det sublime.

Ut i frå det eg har funne i ut denne oppgåva vil eg forsøke å formulere ein utvida definisjon av estetikk for fotojournalistikken:

Estetikk i fotojournalistikken er den sanslege erfaringa og den kunnskap ein oppnår ved å sjå på bilete. Estetikk omfattar alt som rører sansane: det skjønne, det sublime, det heslege, det behagelege og det ubehagelege.

Ein slik definisjon legg meir vekt på opplevinga hos betraktaren enn kvalitetar i bilete. Det er snakk om eit utvida estetikk-omgrep, der det vakre ikkje er einaste kriterium for å kalle eit bilete estetisk. Alle bilete som rører ved sansane kan omtalast som estetiske. Det vakre vil framleis vere ein del av den estetiske oppleving, men ikkje den einaste. Estetikken vil vere det som hjelper oss å tolke eit bilete, det er vegen frå sansane til kunnskapen. Dette synet på estetikk kan ha konsekvensar for debatten om estetikk. Ein må i debatten skilje mellom det vakre, og det som vekker andre sansar. Samstundes vert det aktuelt å skilje mellom kvalitetar i bilete og dei responsar som betraktaren får ved å sjå på bilete. Om ein skal sjå på nevrovitskapen sitt syn på estetisk erfaring, der dei er opptekne av kva tydingar og assosiasjonar sanseopplevinga framkallar, kan definisjonen vere nyttig. Den estetiske erfaringa kan hjelpe oss når vi ser på bilete. Den kjensla ein oppnår kan bidra til å vurdere om ein likar bilete eller ikkje, og det kan ha noko å sei for korleis ein tolkar bilete.

Sjølv om eg no har forsøkt å skildre ein ny definisjon av estetikk for fotojournalistikken, fins det framleis mange vegar å gå, og mykje å utforske innan dette feltet. Ein veg vidare kan vere å intervju fagfolk om estetikk med utgangspunkt i definisjonen av estetikk som den sanslege erfaring og kunnskap ein oppnår ved å sjå på bilete. Det kunne vore interessant å sjå om synet på kva som er estetisk endrar seg. Det kunne også vore interessant å sett om tolking av bilete vil endre seg med dette synet på estetikk. Ein annan veg å gå kunne vore å spurt både fagfolk og lesarar dei spørsmåla som eg spurte meg i starten av oppgåva. Spørsmåla var; Er estetikk er viktig i fotojournalistikken for at vi skal kunne halde ut å sjå på verdens lidingar? Er det etisk riktig å syne menneske sin vanskelege livssituasjon gjennom estetiserande grep? Det kunne vore interessant å sjå om svaret på spørsmåla endra seg med den utvida definisjonen av estetikk.

8. Kjelder

- Bale, Kjersti og Bø-Rygg 2008, *Estetisk teori, En antologi*, Oslo, Universitetsforlaget
- Carroll, Noël 2000, *Theories of Art today*, The University of Wisconsin Press
- Gannestad, Helle 2014, *Historier fra virkeligheten*, Aftenposten 28. februar
- Graham, Gordon 1997, *Philosophy of The Arts. An introduction to aesthetics*, New York, Routledge
- Hellesøy, Kari 2006, *Historieforteller med blikk for estetikk*, (masteroppgåve) Universitetet i Bergen, Det historisk filosofisk fakultet
http://www.perfronth.com/PDF/Masterthesis_Hellesoy.pdf
- International Network for Neuroaesthetics 2010, *Neuroaesthetics*
<https://neuroaesthetics.net/neuroaesthetics/>
- Ishizu, Tomohiro og Zeki, Semir 2011, *Toward A Brain-Based Theory of Beauty*, Lund University, Sweden, PLoS ONE 6(7)
- Kimmelman, Michael 2001, *PHOTOGRAPHY REVIEW; Can Suffering Be Too Beautiful?*
The New York Times 13. Juli, <http://www.nytimes.com/2001/07/13/arts/photography-review-can-suffering-be-too-beautiful.html>
- Kjørup, Søren 2000, *Kunstens filosofi : en indføring i æstetik*, Roskilde universitetsforlag
- Levinson, Jerrold 2003, *The Oxford Handbook of the Aesthetics*, New York, Oxford University Press
- Lien, Sigrid 2010, *Bilder som sier om seg selv at de snakker sant. Norsk dokumentarfotografi i bokform*, Prosa, utgave 5/10 <http://2001-10.prosa.no/artikkel.asp?ID=702>
- Løvold, Erik 2014, *Krigsporno fra Ukraina*, Aftenposten 24. Februar
<http://www.aftenposten.no/meninger/Krigsporno-fra-Ukraina-94711b.html>
- Sontag, Susan 2002, *LOOKING AT WAR Photography's view of devastation and death* The New Yorker 9. Desember. <http://www.newyorker.com/magazine/2002/12/09/looking-at-war>
- Sontag, Susan 2004. *Å betrakte andres lidelse*, Oslo, Pax Forlag.
- Svendsen, Lars Fr. H 2000, *Kunst*, Oslo, Universitetsforlaget
- Shields, David 2015, *War is beautiful: The New York Times Pictorial Guide to the Glamour of Armed Conflict*, New York Powerhouse books, http://www.powerhousebooks.com/site/wp-content/uploads/WIB_INTR_LO.pdf

Shimamura, Arthur P. og Plamer, Steven E. 2014, *Asthetic Science. Connecting Minds, Brains, and Experience*, New York, Oxford University Press

Olin, Margareth 1991, *It is not going to be easy to look into their eyes : privilege of perception in 'Let Us Now Praise Famous Men*. Art History, March, Vol.14

Ulekleiv, Line 2006, *Det Mytologiske Amerika* Morgenbladet 19. mai, s. 28

Weber, Donald 2015, *The Rules of Photojournalism Are Keeping Us From the Truth*, Vantage 17. Mars <https://medium.com/vantage/the-rules-of-photojournalism-are-keeping-us-from-the-truth-52c093bb0436#.u0qftjj7d>

Figurliste

Figur 1. Walker Evans, Alabama Tenant Farmer Wife,
<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2001.415/>

Figur 2. John Stanmeyer, Signal,
<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2014/contemporary-issues/john-stanmeyer>

Figur 3. Sebastio Salgado, Blind Tuareg Human
<http://www.dailymail.co.uk/travel/article-3168338/Stunning-new-film-tells-incredible-story-Sebasti-o-Salgado-one-greatest-photographers-time.html>

Figur 4. Espen Rasmussen, Flukten til Europa
<http://årets-bilde.no/arkiv/vinnere-2015/arets-bilde/>

Figur 5. Sergei Chuzavkov, Frå opprøret i Kiev
<http://www.foxnews.com/world/2014/01/25/ukrainian-officials-accuse-protesters-capturing-2-policemen-as-clashes.html>

Vedlegg

1. Biletanalyse

1.1 Walker Evans, Alabama Tenant Farmer Wife



Skildring av analyse materialet

Portrettet av Allie Mae Burroughs er teke i 1936 og var ein del av prosjektet *Let Us Now Praise Famous Men*, som han gjorde med forfattar James Agee. Evans jobba for "Resettlement Authority", som seinare vart prosjektet "Farm Securities Administration". Walker tok fire bilete av denne kvinna stilt opp mot vegg. Bileta har same komposisjon, men andletsuttrykket er ulikt. Til publikasjonen *American Photographs* valte han eit bilete der Burroughs ser meir open og tilfreds ut, medan i *Let Us Now Praise Famous Men* valte han eit bilete der ho ser meir lukka og irritert ut. Bilete eg har valt er frå sistnemnte publikasjon. I *Let Us Now Praise Famous Men* viste Evans korleis bøndene budde og arbeida. Evans levde

saman med familien Burroughs ein periode, og tok mange bilete frå heimen og arbeidet deira. Dette bilete er Evans sitt mest kjente frå dette prosjektet, og har blitt eit symbol for den store depresjonen i USA på 30-talet.

Element i bilete og figurane si form

Det er kun to element i bilete, kvinna og veggen. Eg deler dermed inn i to figurar, kvinna som ein figur og veggen som ein figur. Figuren som kvinna dannar dekker tre-fjerdedel av bilete og er plassert i midten av bilete. Figuren er plassert frontalt og direkte mot oss. Blikket vårt møter kvinna sitt blikk, så det er dermed inngangen i bilete.

Linjer og komposisjon

Bilete er enkelt og reint komponert. Kvinna ser direkte i kamera. Auga er plassert i øvste del av bilete. Dersom ein deler bilete inn i tre er auga i linja ved øvste delinga. Andletet hallar litt mot venstre, medan linjene i bakgrunnen hallar ørlite mot høgre. Bilete er komponert som eit klassisk portrett. Allie Mae har ein klassisk positur med eine skuldra litt høgare enn den andre, og andletet vendt direkte mot oss, men med ein ørliten tilt på hovudet. Kamera er plassert litt nedanfor motivet, og dermed får ein kjensla av å sjå opp på kvinna.

Fargar og lysets karakter

Bilete er i svart-kvitt. Det fins fleire variantar av bilete, men dette er prega av lyse tonar, og med eit lite gulskjær. Lyset i bilete er jamnt. Det kan tenkast at bilete er teke midt på dag, men at kvinna er plassert i under eit tak, slik at lyset ikkje skapar skarpe skuggar. Det kan og tenkast at det var overskya. Lyset gjer at detaljane i bilete, som kvinna sine furer og rynker kjem tydleg fram.

Innhald

Kvinna står lent mot ein slitt vegg. Veggen familien si hytte, der kvinna bur med sine barn og mann. Det at veggen er slitt fortel oss at ho lev i kummerlege kår. Håret til kvinna er stamt satt opp, og ho har på seg ei skjorte med enkelt blomster-mønster. Ut i frå kvinna sitt andletsuttrykk og ut i frå rynkene i andletet kan ein lese at kvinna lever eit hardt liv. Kvinna har eit tenkande og lukka uttrykk. Augebryna er trekt nedover og saman slik at det dannar seg rynker mellom bryna. Dette kan tyde på at kvinna bekymrar seg for noko. Måten ho omlag bit i underleppa underbygger denne tolkinga. Munnen er stram og uttrykket anstrengt. Ein kan sjå tydelege rynker i andletet til kvinna. Når vi veit at kvinna er 27 år gammal, får det oss til å

tenke at livet har vore hardt for denne kvinna. Dei innsunkne kinna og dei tydelege beina i hals- og bringeparti syner at kvinna er undervektig. Blikket til kvinna er tvetydig. Det er litt som Mona Lisa sitt blikk, vanskeleg å lese. Allie Mae framstår både usikker og sjølv sikker på same tid. Det er som at Walker Evans gjer oss ein del av historia om kvinna, og så må vi skape resten sjølv. Måten kamera er plassert gjer at kvinna framstår sterkare enn uttrykket fortel. Kanskje prøver Evans å fortelje at kvinna på tross av eit hardt liv, held ut og er sterk. Evans var oppteken av å framstille sine objekt verdig. Han var oppteken av at vi skulle møte blikket, og sjå realiteten i augene.

Estetikken i bilete

Bilete er komponert som eit klassisk portrett med få element. Det er enkelt og reint. Fokuset vert på kvinna og på blikket hennar. Bilete har blitt ikonisk og eit symbol på den amerikanske depresjonen. Det har vore sagt om Evans sin stil at; “his pioneering ‘lyric’ style was elegant, subtle and direct, fusing a powerful personal perspective with an objective record of time and place” (Edwards, 10 juni 2015). Stilen vert altså omtalt som lyrisk og elegant. Bilete har vore omtalt som kunstnarisk og vakkert, kanskje på grunn av den reine komposisjonen med få element. Diskusjonen kring bilete sin estetik har i stor grad dreia seg om måten Evans har nytta kunsten sine verkemiddel. At portrettet var klassisk komponert var kanskje uvanleg i dokumentarisk fotografi på denne tida, men det kan vere vanskeleg å kritisere ein fotograf for å bruke komposisjon. Spørsmålet er heller her om ein skal definere bilete som fotojournalistikk eller fotokunst. Som dokumentarisk eller kunstnarisk. Det at Evans stilte ut bileta sine i galleri gjer at dei vert sett på og tolka som om bilete skulle vere eit kunstverk. Kva konsekvensar har dette for framstillinga? Og for kvinna sin verdigheit? Verdigheit har vore eit tema i debatten kring dette bilete. Evans meinte at blikkonktakt gav verdigheit til subjektet, medan andre var meir oppteken av om bruken av Allie Mae som eit symbol for depresjonen var verdig.

1.2 John Stanmeyer, Signal



Skildring av analysematerialet

Fotografen John Stanmeyer er amerikansk fotograf. Han starta og er medlem i biletbodyrået VII Photo Agency. Han har hovudsakleg jobba for National Geographic, og det var også der bilete *Signal* vart publisert for første gong. Bilete er teke på ei strand i nærleiken av Djibouti by, hovudstaden i landet Djibouti, som ligg på Afrikas horn. Bilete vann prisen for beste bilete i World Press Photo-konkurransen i 2014.

Element i bilete og figurane si form

Det er få element i dette bilete, det er 8-9 silhuettar og det er miljøet rundt. Eg vel å dele bilete inn i fire ulike figurar, mannen i forgrunnen som ein figur, mannen i midten som ein figur, resten av folkemengda som ein figur og miljøet rundt som ein eigen figur. Miljøet, med himmelen, stranda, havet og månen dekker størsteparten av bilete, kanskje to tredjedelar. Dei to fremste figurane har tilnærma same form, men har ulik tyngde. Figuren i front veg mest i bilete og tek opp omlag ein fjerdedel av biletflata. Begge dei fremste figurane i bilete vender mot høgre og gjer at lese-retningen vert frå venstre mot høgre. Silhuettane er ganske like og dei opplevast som gjentakande former med små variasjonar. Dei er like både i farge og form. Figuren i front dominerer, men figur nummer to fangar blikket først. Det kan vere fordi silhuetten er plassert tilnærma i det gyldne snitt, og fordi silhuetten er skarpare og kjem meir

tydleg fram enn den som er i front. Dette fordi månelysset bak gjer at kontrasten vert sterkare. Dette vert dermed inngangen i bilete.

Linjer og komposisjon

Tre av mobiltelefonane bidreg til at det dannast ei diagonal linje i bilete frå oppe mot høgre til nedst mot venstre. Linja gjev retning i bilete, og hjelper blikket fram og tilbake. Diagonalar bidreg ofte til fart og spaning og fart i bilete. Sjølv om diagonalen er dominerande og tydeleg er bilete framleis roleg. Kanskje er det horisonten i bilete som bidreg til å gje bilete ro, samt at bilete har få element og mykje luft. Silhuettane lagar også linjer, linjer som gjev retning oppover mot himmelen, og mot månen. Blikket bevegar seg langs desse linjene, og fram og tilbake langs diagonalen. Blikket endar stadig opp ved figur nummer to, som er skarp og plassert i det gyldne snitt. Bilete er i balanse på den måten at figurane til høgre veg omlag like mykje som figuren til venstre. Samstundes veg det mørke i bilete perseptuelt omlag likt som området rundt. Bilete si enkelheit og lufta rundt dei mørke silhuettane bidreg til harmoni. Bilete har lite djupne. Dette fordi silhuettane framstår som ei flate, og fordi bakgrunnen er roleg. Storleiksgradient, at silhuettane vert mindre lenger inn i bilete er eit djupnecue, som gjev bilete noko djupne.

Fargar og lysets karakter

Bilete har to fargar, svart og ulike nyansar av blått. Månen til høgre, og dei små mobiles skjermene er dei einaste lyskjeldene i bilete. Lyset frå månen gjer at menneska i bilete vert silhuettar. Månen gjer også at det vert sterk kontrast mellom lyst og mørkt i bilete. Månen er lys medan silhuettane er mørke. Månen lyser opp havet og gjer at silhuettane kjem tydelegare fram.

Innhald

Sjølv om det er få element i bilete, så kan vi likevel lese ei historie ut frå det vi kan sjå. Vi kan sjå at silhuettane i bilete er menn. Fleire av mennene strekker ein mobiltelefon mot himmelen og vi kan sjå lyset frå mobiltelefonane. Mennene tek ikkje bilete av stjernehimmelen, men dei leitar etter mobilsignal. Det vi veit om mennene, kanskje ut frå mediekonteksten, eller ut i frå eiga tolking av bilete, er at dei er menn på flukt. Det er ikkje mange teikn som tyder på at dei er fattige eller på flukt, men mange veit kanskje at Djibouti er eit vanleg stopp på flukt-vegen frå land som Somalia, Eritrea og Etiopia. Ut i frå dette kan vi skape fleire historier i hovudet. Mennene prøver kanskje å få kontakt med familie, for å fortelje at flukta går bra så langt eller

dei prøver å få kontakt med menneskesmuglarar som skal hjelpe dei vidare på ferda. Vi veit at mennene framleis har ei lang reise før dei kjem til Europa, der dei håpar på eit betre liv. Det er starten på ei lang reise og det er håp i bilete. Sjølv om bilete seier noko om situasjonen til flyktningar på Afrika sitt horn, seier også bilete noko meir universelt. Bilete seier noko om vårt behov for kontakt med venner og familie, og at vi er avhengige av kontakt med omverden for å komme oss framover i livet.

Estetikken i bilete

Bilete er enkelt komponert med få element. Det har vore omtalt poetisk og vakkert. Fotosjef i Politiken, Thomas Borberg har sagt om bilete at estetikken spelar tett saman med journalistikken i dette bilete, kanskje i større grad enn nokon sinne tidlegare i World Press Photo samanheng (<http://politiken.dk/fotografier/art5774288/Hør-Politikens-fotochef-fortælle-om-samtlige-vinderbilleder-fra-World-Press-Photo-fra-1955-til-i-dag>).

Susan Linfield, World Press Photo jurymedlen frå USA har sagt:

“What we’re looking for in the winning image is the same quality you would look for in a great film or in literature—the impression that it exists on more than one level, that it makes you think about things you haven’t thought about. You begin to explore the layers not only of what’s there, but of what isn’t there. So many pictures of migrants show them as bedraggled and pathetic...but this photo is not so much romantic, as dignified.” (<https://www.worldpressphoto.org/news/2014-02-14/american-photographer-john-stanmeyer-wins-world-press-photo-year-2013#>)

Det Linfield seier her er at bilete sine kvalitetar bidreg til at vi kan to lese det på ulike måtar, som ein kan gjere i film eller i litteratur. Fordi bilete er enkelt og estetisk kan sjåaren sjølv skape ei historie i hovudet. Men samtidig forstår vi kva som er budskapet i bilete. Foto-redigerer i National Geographic har sagt dette om bilete; ”He managed to distill our entire story into one beautiful, moonlit image: modern day migration meets the universal desire for connection” (<http://proof.nationalgeographic.com/2014/02/19/world-press-2014-signals-from-djibouti/>).

Bilete er vakkert, men eg kan ikkje finne døme på at det har blitt kritisert for estetikken. Susan Linfield tykkjer at bilete behandlar flyktningane med verdigheit, dei vert ikkje synt fram som offer, men dei verkar håpefulle.

1.3 Sebastio Salgado, Blind Tuareg Human



Skildring av analyse materialet

Bilete er frå Salgado sin serie og bok "An Uncertain Grace". Boka syner bilete frå Salgado si reise gjennom fattige landsbyar i Andesfjellene, brakkesamfunn av gruvearbeidarar i den brasilianske jungelen, og flyktningleirar i hungersnødramma Etiopia, Tsjad og Mali. Dette bilete er teke i ein flyktningleir i Mali i 1985. Bilettekst til bilete er: "With dead eyes worn out by sand storms and chronic infections, this woman from the region of Gondan has arrived at the end of her voyage".

Element i bilete og figurane si form

I dette bilete er det eit element, ei kvinne som er inntulla i eit slags stoff eller klede. For å lettare analysere bilete vel eg å dele bilete inn i tre ulike figurar, andletet til kvinna som ein figur, armane som ein figur, og kledet som kvinna er tulla inn i som ein figur. Figuren som kledet og kroppen hennar skapar tek størst plass i bilete, men veg ikkje mest. Dette fordi fargen er mørk og går delvis inn i bakgrunnen. Figuren som armane skapar er med på skape retning i bilete og fører blikket mot andletet og auga, som er det viktigaste i bilete. Figuren som andletet skapar er den minste, men er likevel blikkfang.

Linjer og komposisjon

Bilete har ein enkel komposisjon med ein svart bakgrunn. Kvinna i bilete skapar ein figur som har form som ein trekant. Blikket vandrar mellom frå armane og opp til andletet og går i ein trekant. Bilete er komponert som eit klassisk portrett. Komposisjonen og posituren, samt kvinna sitt klede gjer at bilete minner om eit bibelsk portrett.

Fargar og lysets karakter

Bilete er i svart kvitt med strek kontrast mellom lys og mørke. Det kan sjå ut som at bilete er teke i eit mørkt rom med ei lita lyskjelde. Lyset kjem inn frå høgre side og dannar skuggar som framhevar detaljar i hud og i stoffet. Dette bidreg til å gje bilete eit meir dramatisk uttrykk. Lyset har også ein karakter som kan minne om maleri frå renessansen og barokken. Det gjev også ei form for kjensle av noko heilag, eller noko åndeleg.

Innhald

Det første ein tenker når ein ser bilete er at det er eit vakkert portrett av ei kvinne. Men så legg ein merke til auga, som ikkje ser heilt normale ut, og brått dannar det seg moglege historier i hovudet. Er kvinna blind, har ho ein augesjukdom? Andletsuttrykket hennar kan hjelpe oss å tolke bilete. Augebryna krøllar seg ned mot auga, noko som kan vere eit teikn på at kvinna tenker og er bekymra. Munnpartiet bidreg til denne tolkinga. Ein kan sjå dei nedste tennene hennar, og det kan verke som ho bit tennene saman. Kvinna har tydelege furer og rynker på kroppen, og det er tydeleg at kvinna lever eit hardt liv. Måten hendene er plassert, med hovudet som delvis støttar seg mot den eine handa underbygger inntrykket av at kvinna er tenkande. Denne kroppshaldninga mykje nytta i kunsten for å syne at vedkommande tenker eller er bekymra. Sjå berre skulpturen ”Tenkaren” av Rodin. Måten stoffet er drapert, og måten lyset fell på kvinna leiar assosiasjonar mot klassisk kunst og mot religiøs kunst. Med

kledet som er drapert rundt kvinna framstår ho omlag som ein Madonna. Dette gjer at ein vert forvirra når ein skal lese bilete.

I biletteksten kjem det fram at kvinna har ein augeinfeksjon som har vorte verre av sandstormar i ørken. Det står også at ho har komt fram til reisa sin stoppestad. Det er dermed nærliggande å tru at kvinna har vore på flukt gjennom ørkenen og har komt fram til flyktningleiren, der ho skal slå seg til ro.

Estetikken i bilete

Sischy har i sin kritikk av Salgado skrive om dette bilete. Ho skriv at det faktum at hennar lidning har blitt omgjort til noko åndeleg er urovekkande. Ho skriv; ”Yes, he is trying to counter the fear and horror that her disease can cause others to feel: he is attempting to attract people to her plight - to involve us in it” (Sischy, New Yorker, september 1991 s. 92). Ho meiner at komposisjonen og lyset får oss til å sjå på kvinna som noko heilagt, noko som gjer at det vert vanskeleg for sjåaren å sjå på kvinna som eit vanleg menneske på nivå med seg sjølv, og det vert eit tydleg skilje mellom oss og ho. Når kvinna vert framstilt på denne måten vert det vanskelegare å setje seg inn i hennar situasjon.

1.4 Espen Rasmussen, Flukten til Europa



Skildring av analyse materialet

Bilete er ein del av serien "Krigsstien" som vart publisert i VG Helg Lørdag den 19. september 2015. Serien tek utgangspunkt i dei ulike grensene som flyktningane må krysse på veg mot eit nytt liv i Europa. Bilete har fått to heile sider og er brukt i samanheng med grensekryssing mellom Tyrkia og Hellas. Biletteksten som sto til bilete er; "Nok en gummibåt med flyktninger stevner mot Lesbos. To syriske ungdommer er allerede fremme, iført gule «folie- frakker» for holde på varmen. Søkkvåte, men lykkelige."

Element i bilete og figurane si form

Det er relativt få element i bilete. Dei viktigaste elementa er to mennene på stranda som er kledd i gullfarga folie og to gummibåtar på havet. I tillegg kan vi sjå restar av øydelagte gummibåtar i strandkanten. Eg vel å dele inn bilete i fire figurar. Mennene på stranda er kvar sin figur, båtane på havet er ein figur og omgjevnadane rundt er ein figur. Mennene i front dekker saman omlag ein tredjedel av bilete, og er det første ein legg merke til når ein ser på bilete. Blikket førast raskt vidare ut på havet til dei to gummibåtane som er på veg inn.

Stranda og greinene i front rammar inn desse figurane. Dei to figurane i front har tilnærma lik form, folien mennene har rundt seg har litt ulik form og figuren til venstre er bitte litt større enn figuren til høgre. Figurane har reine kantlinjer. Begge figurane i front er omringa av blått hav. Greinene over mennene er nesten borti hovudet til han eine, men elles er dei ei form som på ein måte fyller tomrommet mellom og over mennene. Greinene hjelper blikket ned mot båtane på havet.

Linjer og komposisjon

Bilete er bygd opp etter ei slags tredeling, stranda med dei to mennene i forgrunnen, havet med båtane i mellomgrunnen og himmelen og fjella i bakgrunnen. Bilete er tilnærma symmetrisk. Båtane på havet er plassert i midten av bilete og kvar side av båtane er tilnærma lik, med små variasjonar i formene som figurane skapar. Bilete er balansert i det greinene i topp kompenserer for dei ørsmå skilnadane i tyngda på figurane. Den mest dominerande linja i bilete er horisonten der havet møter fjell og deretter himmel. Dette bidreg til å gje bilete ro. Bilete er teke med eit forholdsvis lågt kamerastandpunkt, noko som gjer at vi ser opp på mennene.

Fargar og lysets karakter

Kontrasten mellom varme og kalde fargar er dominerande i bilete. Havet og landskapet har kalde fargar medan stranda, folien og redningsvestane på folka i båtane har varme fargar.

Kontrasten i fargane bidreg mellom anna til at det vert lettare å legge merke til båten på havet, og til at mennene skil seg meir ut frå omgjevnadane. Lyset har ein karakter som fortel at bilete kan vere teke på morgonen. Ikkje så tidleg at lyset er lavt og raudleg, men heller ikkje midt på dagen. Bilete kan også vere teke på tidleg ettermiddag. Lyset er mjukt og fell jamt på elementa i bilete.

Innhald

Det at mennene på stranda er kledd i redningsfolie fortel oss at dei er flyktningar som nett har komt i land frå ei farleg ferd over havet. Fargen på huda til mennene kan bidra til å bekrefte denne tolkinga. Vi kan ikkje sjå andleta deira, og det er dermed vanskeleg å tolke korleis dei har det. Mennene står oppreist og med rak haldning og det fortel oss at dei er i god behald. At kamerastandpunkt er lågt gjer at mennene ser høge og streke ut. Dei står med ryggen til og ser utover havet. Kanskje ser dei attende i retning dei kom frå for å ta farvel med sitt gamle liv? Båtane bidreg til ei litt anna tolking. Kanskje kjenner dei nokon i dei neste båtane, kanskje vil dei hjelpe neste gruppe som kjem inn, eller kanskje kikkar dei ut i lettelse over at reisa har gått bra så langt. I strandkanten kan vi sjå restar av gummibåtar. Kanskje båten som mennene kom i land med er blant desse? Det kan sjå ut som dei er fleire gamle båtar som ligg der i strandkanten. Det seier noko om mengda båtar som kjem i land i dette området. Vi ser at båtane som er på veg i land er overfylt. Det kan sjå ut som dei skal søkke kvart augneblink. Dette synet bidreg til at sjåaren forstår kor risikofylt denne ferda over Middelhavet er.

Estetikken i bilete

Bilete har ein rein og enkel komposisjon og forholdsvis få fargar. Bilete er behageleg å sjå på med sine få element. Vi kan ikkje sjå andleta til menneska i bilete, og det opnar opp for at sjåaren sjølv kan tolke og lage si eiga forteljing i hovudet, om kven desse mennene er og korleis dei har det. Då bilete fekk prisen for årets bilete sa juryen;

”Årets bilde har noe ikonisk over seg. Det er en stillferdig fortelling med voldsom kraft, og favner den viktigste og største begivenheten i Europa på lang tid. Vi vil alle huske gummibåtene som kom i land i 2015. Årets bilde har både kvalitetene til et dramatisk nyhetsbilde og et estetisk maleri. Det er vakkert og vondt. Vi møter ingen ansikter, men to abstrakte skikkelser som kikker utover havet. De blir symboler i et

bilde som først og fremst formidler en tilstand. Juryens tale er klar: Årets bilde er et komplett fotografi vi vil fortsette å vende tilbake til.”

Det vert her trekt fram at bilete har kvalitetar som eit estetisk måleri. Mange kjente maleri har menneske med ryggen retta mot sjåaren. Til dømes er kunstnaren Caspar David Friedrich kjent for sine maleri der eit menneske står med ryggen mot sjåaren, og andletet er retta mot eit vakkert landskap. Denne effekten bidreg til at landskapet ser storslått ut, og menneske vert lite i den store verda. Bilete til Espen Rasmussen kan på ein måte får oss til tenke at menneske er lite i kontrast til den store verda, og alt det vonde som skjer der ute. Men måten mennene er plassert på og måten kamera er plassert slik vi ser opp på mennene får oss til å behalde trua på enkeltmenneske og alt som menneske kan få til.

1.5 Sergei Chuzavkov, Frå opprøret i Kiev



Skildring av analyse materialet

Bilete er teke av Ukranske Sergei Chuzavkov under opprøret i Kiev i 2014. Chuzavkov jobbar for The Associated Press og bilete vart publisert i Fox News. Biletteksten er; ”Protesters clash with police in central Kiev, Ukraine, Saturday, Jan. 25, 2014. As riots spread from Ukraine's embattled capital to nearly half of the country, President Viktor Yanukovich

promised Friday to reshuffle his government and make other concessions - but a top opposition leader said nothing short of his resignation would do. Hours after the president's comments, huge fireballs lit up the night sky in central Kiev and plumes of thick black smoke rose from burning tires at giant barricades erected by protesters”

(<http://www.foxnews.com/world/2014/01/25/ukrainian-officials-accuse-protesters-capturing-2-policemen-as-clashes.html>) Bilete er eit av mange frå opprøret i Kiev som har same type estetikk.

Element i bilete og figurane si form

Bilete er bygd opp av relativt få element. I forgrunnen kan vi skimte nokon hovud, i hovuddelen av bilete ser vi to mørke silhuettar og i bakgrunnen ser vi røyk og flammor. Eg delar bilete inn i fire figurar. Silhuetten til venstre er ein figur, silhuetten til høgre er ein figur, hovuda i front er ein figur og bakgrunnen er ein figur. Figuren til venstre står plassert i midten av bilete, medan figuren til høgre er plassert eit stykke mot høgre kant. Figuren i front dekkjer heile nedre kant, men har mest tyngde på venstre side. Dei to figurane som står i bilete er hovudelement i bilete og fangar blikket. Den eine figuren står rak, medan den andre er meir samankrøka. Først havnar blikket på figuren til venstre, og deretter bevegar det seg mot figuren til høgre.

Linjer og komposisjon

Bilete er relativt enkelt komponert med tre lag, forgrunn med utydelege svarte silhuettar, mellomgrunn med to meir tydelege personar, og bakgrunn, med røyk og lys frå flammor. Dei to ståande personane er hovudfokus i bilete. Dei er opplyst av flammor og har reine kantlinjer. Figurane er plassert i midten og høgre del av bilete, noko som gjev rom. I dette rommet kan ein sjå røyk som har linjer som beveger seg mot dei to personane. Ein kan sjå ein svak diagonal frå øvst i høgre hjørne, via skjoldet til figuren i midten og til nedst i venstre hjørne. På tross av denne diagonalen er bilete roleg. Kanskje på grunn av horisontalen som forgrunnen dannar, men også fordi det er få og enkle element i bilete. Flammene bidreg på sitt vi til å skape kraft i bilete, men forma på figurane i front bidreg igjen til å roe det ned.

Fargar og lysets karakter

Bilete har kun to fargar. Svart og ulike nyansar av oransje. Bilete er teke om kvelden i mørket, men flammene lyser delvis opp motivet, men bidreg mest til at figurane vert silhuettar. Det vert ein strek kontrast mellom det lyse og det mørke og dette gjev ein dramatisk effekt.

Innhald

Bilete syner to menn med skjold og hjelmar. Dei held skjolda mot ei røyksky og noko som kan likne eit flammehav. I front kan ein sjå fleire personar, som kan likne på tilskodarar. Dei som er i front verkar meir beskytta enn dei som tydleg står på barrikadane. Det kan sjå ut som figuren til høgre har på seg ei gassmaske, og hjelmen hans er kledd med piggjar. Begge ser ut som menn og dei har begge slagvåpen. Det er uvisst om flammene kjem frå brennande dekk eller frå brannbomber. Bilete syner uansett folket sin motstand mot President Viktor Yanukovych og det Ukrainske regimet. Bilete er dramatisk i sine fargar, men den enkle forma gjer at bilete på eit vis vert stillferdig. Eg misstenker at desse mennene har kjempa ei stund, og at dei byrjar å bli lei den evige kampen mot regimet.

Estetikken i bilete

Bilete vart av NRK trekt fram som døme på vakre bilete frå opprøret i Kiev (Sandberg, 30.10.16). Bilete er eit av mange dømer på det som Donald Weber kallar dramaestetikk. Han meiner fotografane beskjerer bileta og etterbehandlar dei med "dodge and burn" for å skape meir dramatikk. Det er vanskeleg å vurdere korleis etterbehandlinga av dette bilete har vore, men kontrastane mellom lyst og mørkt, og dei perfekt opplyste partia bak hovudfigurane bilete gjer at ein kan mistenke at noko slikt har skjedd. Fotografen har valt eit utsnitt som er reint og enkelt. Det er få element, noko som bidreg til meir ro i bilete. Det at hovudfigurane har reine kantlinjer og er opplyst av flammene hevar estetikken i bilete. Flammene si form, som noko malerisk bidreg også til estetikken.