



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

KUN 350

Mastergradsoppgave i kunsthistorie

Vårsemester 2015

Mellom kunst og dokument

- *Representasjoner av nød i fotografi og tegneserier*

Anne Blindheim

Takk til:

Først og fremst min veileder Sigrid Lien, for tålmodighet, ris og ros underveis i en langvarig prosess. Jeg har lært mye av deg!

Svenn-Arve Myklebost, Thore Alnes og Maria B. Solheim for diskusjoner, innspill og generell støtte.

Andrea Gjestvang, for at du tok deg tid til å svare på mine spørsmål.

Gjengen på Don Pippo for godt humør og god mat og drikke i innspurten - det holdt moralen oppe.

Vennene mine, jeg er ikke mye uten dere. Ingen nevnt, ingen glemt.

Og sist men ikke minst, takk til Lars Simonsen, for å minne meg på at der finnes verdifulle ting utenfor studiene.

Abstract

This thesis discusses the way documentary photographs and documentary comic books can represent suffering.

The Norwegian photographer Jonas Bendiksen's project *The Places We Live* and photographer Andrea Gjestvang's project *One Day in History – 22. July* are both based on portraits of people in difficult life situations, but they differ when it comes to our, the Northern world's, distance to the trauma exhibited. While Bendiksen depicts slum environments in the Third World, Gjestvang portrays Norwegian survivors of the Utøya massacre in 2011. In other words, they endorse the discussion around the suffering that is close to *us* and the suffering of the *other*, far away.

Joe Sacco uses his journalistic background to dive into the past of Gaza. The graphic novel *Footnotes in Gaza*, is based on two massacres in Khan Younis and Rafah around 1956. This book is put up against Art Spiegelman's graphic novel *Maus* is a memoir of his own life growing up in the shadow of two Holocaust survivors, and the tale of his father's life from before the war and through his time spent in Auschwitz to the liberation. While Sacco has a distance to the trauma he represent, it is deeply personal for Spiegelman. Another difference between these comic projects is that while the Holocaust is well documented and written into our public history, the massacres in Gaza are not. This raises the issue of trust. Can we rely on a comic book as a source of something true?

Photography has a certain objective aspect to it. It must *have been*, says Roland Barthes. This indexicality is not present in a drawing, but, as postmodern theorists of photography have argued, the photograph also is a matter of subjective choice of the photographer and the editor. It is a part of a cultural visual language and it need written material to give it the context needed for reading it. Is the comic book actually that more subjective than the photograph with additional added texts? We trust the photographer to tell the truth, just as much as we trust the comic book maker to do so.

In contemporary documentary photograph theory it has been argued that the documentary photography of atrocities is in a crisis. This crisis is based on the same critique the postmodern theorists put forward in the 1970s and the 1980s. The need for context, ethical issues and the trustworthiness of the photographer. Can the photograph tell us what we need to know? All projects dealing with atrocities, including my own cases, have found some sort of strategy for communicating them for an audience. The final part of this thesis discusses these strategies.

Innhold:

Innledning	1
1. Glansbilder av slummen - Jonas Bendiksens prosjekt i <i>Norsk Dokumentarfotografi i dag</i>	6
1.1. Fritt ords utvalg	6
1.2. Den nøden som ikke rammer oss selv – betraktninger om «den andre»	10
2. Fortellinger i tekst og bilde: <i>Steder der vi bor</i>	11
2.1.1 Kibera, Nairobi.....	13
2.1.2. Dharavi, Mumbai; Kampung Miskin, Jakarta og Los Barrios, Caracas.....	16
2.2. Lesninger med og uten tekst	18
3. Den vakre nøden	19
3.1. Postmodernistiske problemstillinger	20
3.2. Den fotograferte verden vi ikke er en del av.....	20
3.3. Øyet som ser.....	22
3.4. Fotografiets (kon)tekst	23
3.5. Ikonenes tekst og skjønnheten	25
3.6. Tekst og blikk	27
4. Å formidle det såre og det nære	31
4.1. <i>En dag i historien</i> – 22. juli	32
4.2. Det lyse rommet – om interessen og det som sårer	38
4.3. Utøya, slummen og punctum – Det som angår oss og ikke	40
4.4. Identitet og identifisering.....	46
5. Historien og historiene – å formidle det reelle gjennom skapt fortelling	48
5.1. Et tegnet dokument	48
5.1.1. Art Spiegelmans <i>Maus</i>	49
5.1.2. Joe Sacco og <i>Footnotes in Gaza</i>	50
5.2. Å dokumentere uten fotografi	52
5.3. Erindringen, øyenvitnet og troverdigheten.....	56
5.4. Fotografiets begrensning	60
6. Narrative bilder i krise	65
Litteraturliste	71
Billedliste:	73

Innledning

I kommentarfeltet til VG kunne vi i april 2015 lese: «Hvorfor skulle vi ha noen kostnader med slike forrædere, som forlater sine egne. Vi har nok hyklere i vårt eget system - som vi gjerne skulle vært for uten.» (Jangås: 2015) Dette utsagnet ble skrevet av en såkalt «toppkommentator» og var et tilsvarende mot at Norge skal bistå EU i å redde druknende båtflyktninger i Middelhavet i april 2015. Det som Lasse Jangås påpeker i sin kronikk om kommentarfeltene i Nordlys (Jangås: 2015) er at denne type kommentarer er et tegn på dårlig menneskesyn, som han selv ikke vil forbindes med. Jeg ser på det kanskje som et tegn på noe annet: Vi vet generelt sett for lite om den nøden og de overgrepene som ikke rammer oss selv. Selv om dette menneskesynet neppe er representativt for Norges befolkning, er der likevel skremmende mange av dem som forfekter et slikt syn på desperate mennesker på flukt, at de egentlig bare er late og vil utnytte vår velstand. Ting kan tyde på at formidlingen har feilet. Representasjonen av «de andre» når ikke frem. Men hva skal til for å kunne nå frem til flere folk i vår del av verden?

Våren 2011 var jeg veldig klar på hva denne avhandlingen skulle omhandle. Jeg ville diskutere Jonas Bendiksens fotoprojekt, *Steder der vi bor*, og sette det opp mot tegneserier som Joe Saccos *Footnotes in Gaza* og Art Spiegelmans *Maus*. Jeg ville diskutere resepsjonen av nød og lidelser som angår de andre og hvordan mediene fotografi og tegneserie har evne til å formidle. Så skjedde det utenkelige: terroranslaget mot Utøya sommeren 2011. Lite visste jeg forut for denne datoen at en krise som ikke berørte meg direkte kunne ramme meg så hardt. Det trengte med andre ord ikke å være en personlig tilknytning til traumet for at det skulle sære meg på avstand. Jeg fant det derfor interessant å utvide perspektivene mine litt i denne avhandlingen, ved å i tillegg undersøke forskjellene mellom det som rammer nært og det som rammer fjernt.

Medierepresentasjon av nød og traumer har lenge vært et tema som har interessert meg. Første gang jeg nærmet meg denne type tema akademisk var i arbeidet med bacheloroppgaven min om den chilensk-amerikanske kunstneren Alfredo Jaars *The Rwanda Project*. Jeg skrev da om hvordan Jaar problematiserer fotografiet som formidler av ubeskrivelig grusomhet i dette kunstprosjektet, som varte gjennom 6 år og består av flere installasjoner. *The Rwanda Project* er basert på hans dokumentering av opprydningene etter folkemordet i 1994 og kunstnerens egne erfaringer av hvordan fotografiet kan komme til kort i møtet med slike katastrofer.

Disse problemstillingene har jeg tatt med meg inn i masterarbeidet og i møte med Fritt Ords bokutgivelse *Norsk dokumentarfotografi i dag* (Eraker: 2009). Denne utgivelsen er et resultat av at Fritt Ord i 2006 utlyste stipender på til sammen seks millioner kroner til norske dokumentarfotografer for at de skulle kunne jobbe fritt med selvvalgte temaer. Tildelingen var juryert, og av 371 søkere fikk 38 tildelt stipend. Blant disse var både etablerte og uetablerte fotografer. Utlysningen var rettet mot fotografer som arbeider med nyskapende uttrykk eller innenfor den klassiske dokumentartradisjonen. Det ble også understreket at prosjektene «skulle være både samfunnsrelevante og ha fotografisk særpreg» (Fritt Ord: 2011). De prosjektene som fikk støtte spenner vidt tematisk, men felles for broparten av dem er at de undersøker mennesker og menneskelige situasjoner, kulturer eller habitater. Her er Jonas Bendiksens prosjekt *Steder der vi bor* intet unntak. I sitt innledende essay til Fritt Ords bokutgivelse skriver Eva Klerck Gange at Bendiksens prosjekt skriver seg inn i det som har blitt dokumentarfotografiets hovedanliggende: å vise skyggesiden av livets realiteter. Hun gjør også et poeng ut av at Bendiksen «har en særegen evne til å fange enkeltmenneskets livsbetingelser i komplekse urbane strukturer.» (Eraker: 2009: 9)

Bendiksen forteller i sin prosjektbeskrivelse at han i tidsrommet 2005-2007 tilbrakte flere måneder i slumområdene i Nairobi i Kenya, Mumbai i India, Jakarta i Indonesia og Caracas i Venezuela, for å få en forståelse for hvordan dagliglivet er for de som har sitt hjem der: - «'Fortell meg om livet her,' sa jeg. Jeg håpet at de ville snakke om det de måtte føle for – sine hjem, familier, drømmer, håp, jobber, frustrasjoner eller engstelser» (Eraker: 2009:150). Hans intensjon gjennom dette prosjektet var altså å gi beboerne en stemme.

Men slik jeg ser det oppfyller ikke fotografiene i Fritt Ords utgivelse en slik intensjon. Fotografiene er vakre, og de viser enkle og trange kår, men personene, de skjebnene han vil ha frem, fremstår mer som bestanddeler i en komposisjon enn som faktiske mennesker. Subjektet blir mer enn noe annet redusert til et objekt. Jeg opplevde altså en dissonans mellom den knappe prosjektbeskrivelsen og de bildene jeg fikk presentert. De fremstår som noe fremmed, de portretterte blir «de andre».

Bendiksen har også fått publisert den samme billedserien i en mer utfyllende utgave gjennom bokutgivelsen *Steder der vi bor* (Bendiksen: 2008). I denne publikasjonen framviser Bendiksen, interessant nok, en helt annen kompleksitet i sin representasjon av slumbeboerne. Her demonstrerer han at han ikke bare er en dyktig fotograf, men også en habil historieforteller. Her starter han hver av sine dokumentasjoner av slumområder med en kort tekst med generelle opplysninger om området han skal vise: folketall, opprinnelse og andre historiske data. Deretter viser han et vakkert komponert oversiktsbilde som gir et blick på

området utenfra. Videre «zoomer» han seg inn i den private sfæren, med interiørbilder fra beboernes hjem med beboerne til stede. Interiørbildene er gjengitt som panorama-utsnitt, sammensatt av fire fotografier, et fra hver av rommets vegger. Disse gir et innblikk i møbler og dekor, samtidig som det er portretter av dem som bor der. I tillegg er beboerens stemme representert gjennom en tekst der han/hun får fortelle sin historie eller om det livet han/hun lever. Bendiksen veksler mellom eksteriør og scenarioer utenfra, og interiørene før han avrunder serien med igjen å stille seg på avstand. Denne «rytmen» er felles for representasjonen av hvert av de fire områdene han tar for seg, og slik får fotografen vist at det til tross for tilsynelatende likheter med henhold til elendige levevilkår likevel er forskjeller mellom livshistoriene og livssituasjonen til menneskene han besøker i slummen.

Bendiksens fotografier åpner med andre ord for vesensforskjellig meningsinnhold i de to publikasjonene som nå er beskrevet. I *Norsk dokumentarfotografi i dag* fremstår fotografiene i hovedsak som estetiske objekter, mens de i *Steder der vi bor* blir gitt en kontekstualisering, en slags fortelling gjennom tekstene som knytter bildene sammen og fyller dem med mening. Dette diskuterer jeg i kapittel 2.

At fotografiet er avhengig av en slik kontekstuell forankring for å kunne utsi noe konkret om verden er et poeng de såkalte *postmoderne fototeoretikerne*, blant andre Susan Sontag, Abigail Solomon-Godeau og Alan Sekula, framførte gjennom en rekke tekster i løpet av 1970- og 1980-tallet. De glidende overgangene mellom fotografi som estetisk objekt og som dokument ligger ofte i bakgrunnen av deres problematiseringer av fotografiet. Dette er noe jeg vil trekke inn i min diskusjon rundt Bendiksens fotografi – og derfor presenterer jeg noen av disse teoretikernes tekster nærmere i kapittel 3. For slik jeg ser det er de flytende grenseovergangene mellom kunst og dokumentar er en problematikk som også er gjeldende innenfor det norske samtidsfotografiet, noe også Sigrid Lien (2010) har påpekt i sin tekst *Bilder som sier om seg selv at de snakker sant. Norsk dokumentarfotografi i bokform*:

Samtidig som yngre fotografer med kunstfotografisk bakgrunn i tiltakende grad har søkt å reetablere fotografiets vitnekarakter, og slik ta opp igjen forbindelsen med «virkeligheten», har en ny generasjon av fotografer med pressefotografisk bakgrunn nærmet seg en fri kunstnerisk praksis.

Men er estetiseringen av det dokumentarfotografiske bevis egentlig harmløs? De postmoderne fototeoretikerne har pekt på det etisk problematiske i dette, og fremsatt en kritikk av det de kaller en estetisering av andres lidelser innenfor dokumentarfotografiet.

I de senere år har det også blitt fremsatt en kritikk mot denne kritikken. Professor i samfunnsvitenskap, Mark Reinhardt, har i artikkelen *Picturing Violence: Aesthetics and the*

Anxiety of Critique (Reinhardt: 2007) kriticert den postmoderne kritikken av estetiseringen av andres lidelse. Hans hovedpoeng er at det å fotografere i seg selv er å estetisere, og at fotografiet kan utsi noe vesentlig om verden uten tekstlig forankring. Noe av den samme argumentasjonen blir for øvrig også presentert i Susie Linfields *The Cruel Radiance. Photography and Political Violence* (Linfield: 2010).

Etter å ha diskutert den fotografiske representasjonen av nøden som rammer fjernt, vil jeg se nærmere på katastrofen som rammet nært. Hele Norge stoppet opp 22. juli, som følge av bomben i regjeringskvartalet og den påfølgende massakren på Utøya. Andrea Gjestvang har i *En dag i historien – 22. juli* (Gjestvang: 2012) dokumentert noen av de overlevende fra Utøya. I dette verket sammenstiller hun portrettfotografier med den personlige historien om livet etter katastrofen, - fortalt dels gjennom de pårørendes egne ord og dels gjennom hennes egne. - Hvordan denne sammenstillingen påvirker lesningen av portrettene skal jeg se nærmere på i kapittel 4.

Roland Barthes etablerte i *Det lyse rommet – tanker om fotografiet* (Barthes: 2001) begrepene *studium* og *punctum* i et forsøk ikke bare på å si noe om fotografiets egenart som medium, men også sirkle inn sine egne erfaringer med fotografiet. I diskusjonen om Gjestvangs verk vil jeg dra inn hans to begreper i analysearbeidet. Det jeg lurer på i denne sammenheng er om et fotoprojekt som omhandler en katastrofe som rammet så nært som Utøya-massakren gjorde, i større grad enn for eksempel dokumentasjonen av en slum utenfor Nairobi, har potensial til å generere et slags kollektivt *punctum* når fotografiene betraktes av nordmenn. I diskusjonsdelen av kapittel 4 drøfter jeg derfor Gjestvangs fotoprojekt opp mot Barthes, og undersøker hvordan vi forholder oss til det som er nært og fjernt med den identifiseringen som oppstår eller uteblir.

I kapittel 5 retter jeg oppmerksomheten mot et medium som sjeldent blir sett på som dokumentarisk: tegneserien. Jeg er nærmere bestemt opptatt av hvordan politiske katastrofer og individuelle tragedier behandles i dette mediet – og i samspill med fotografi. Mitt materiale her er Joe Saccos monumentale tegneseriebok *Footnotes in Gaza*. I dette verket har han «tegnet» sine intervjuer med overlevende fra to massakrer i Khan Younis og Rafah i 1956. Gjennom å skrive inn sitt eget kildesankingsarbeid som rammefortelling gjør han en metarefleksjon rundt det å utføre journalistisk arbeid. Han problematiserer slik også troverdigheten ved vitnesbyrd og de subjektive valgene en må ta som journalist. En annen bok jeg vil diskutere er Art Spiegelmans auto-/selvbiografi i tegneserieform om holocaust og den påvirkningen holocaust har hatt på hans eget liv som sønn av to overlevende. I *Maus* skildrer han sin fars erindring av konsentrasjonsleiren, men også sin egen opplevelse av å vokse opp i

en familie med dette traumet som bakteppe. Fotografiet har tradisjonelt blitt brukt som en bevisføring av historiske hendelser, og har blitt ansett som et objektiviserende supplement til de subjektive historier som er fortalt muntlig og skriftlig. Joe Sacco uttalte selv om sitt arbeid under konferansen *Hollow land: Landscape, Memory, Politics* i Bergen: «I cannot escape my subjectivity.» Men er tegneserien som medium egentlig så mye mer subjektiv enn fotojournalistiske arbeider som for eksempel Bendiksens *Steder der vi bor*?

Tegneserien kan også, med eller uten fotografi, formidle noe reelt om verden og kanskje også på en måte som gir økt forståelse for de kulturene og den verden den vitner om. Ikke i alle situasjoner i verden i dag er det mulig å ha kamera tilgjengelig. I tilfeller som kameraet overhodet ikke kommer inn, som eksempelvis i tortur- og avhørskamrene, vil tegneserien eller animasjonsfilm kunne framstå som en alternativ inngang til representasjonsproblematikken.

Avhandlingens siste kapittel har jeg viet til den tilstanden som noen har valgt å kalle dokumentarfotografiets krise. De senere årene har diskusjonen rundt fotografiets rolle i representasjonen av nød vært omfattende. Denne diskusjonen har i stor grad handlet om etikk og voyeurisme, men også spørsmålet om fotografiet kommer til kort i representasjonen av det grusomme, til tross for sine åpenbare indeksikale kvaliteter. Behovet for å utvikle alternative strategier har vært påpekt, og en av disse strategiene er å unnlate å representere det grusomme direkte, og slik kun indirekte kommentere virkeligheten. Dette blir sett på som en alternativ måte å berøre traumatiske tema, uten å måtte forholde seg til faren for voyeurisme.

Denne avhandlingen dreier seg altså rundt representasjonen av nød og lidelser som rammer oss selv og andre. Gjennom mitt materiale ønsker jeg å se på dokumentasjon i vid forstand og diskutere hvordan en kan og kanskje bør formidle om grusomheter i verden for at det skal berøre oss. Alt vi vet om verden baserer seg i stor grad på hva vi ser bilder av og leser, om det så gjelder fotografier, film, tegneserier eller reportasjer i avisene. Det er lite vi nødvendigvis vet av egen erfaring. Jeg vil gjennom analyser av mitt materiale peke på forskjellige mekanismer som utløses når vi betrakter eller leser, samt problemer som kan oppstå ved slike representasjoner og betraktelsesmåtene de fordrer.

1. Glansbilder av slummen - Jonas Bendiksens prosjekt i *Norsk Dokumentarfotografi i dag*

1.1. Fritt ords utvalg

I *Norsk dokumentarfotografi i dag* presenteres noen fotografier fra samtlige 38 prosjekter som fikk støtte fra Fritt Ords utlysning. Presentasjonen av de utvalgte prosjektene består av noen få linjers beskrivelse av hvert enkelt av dem, en liten presentasjon av fotografen med fødselsår, bakgrunn og virke, samt i enkelte tilfeller en billedtekst. Det er fotografiene som står i fokus. Boken, i «kaffebordsformat», presenterer store bilder trykket på godt papir.

Det innledende essayet av Klerck Gange setter enkelte av prosjektene inn i en fothistorisk sammenheng. Dette samlende grepet i boken fører til en nokså summarisk og knapp behandling av temaene til prosjektene. Den gir med andre ord en slags oversikt over prosjektene slik den er ment å gjøre, samtidig som den gir en oversikt over norsk samtids-dokumentarfotografi. Men la oss se på hvordan Bendiksen presenteres.

I den lille innledende teksten til egne fotografier forklarer Bendiksen selv at han har dokumentert slummene i Nairobi i Kenya, Mumbai i India, Jakarta i Indonesia og Caracas i Venezuela i tidsrommet 2005-07. Han slår fast at han ønsker å få en forståelse av hvordan det er å leve i de store slummene som han påpeker er «verdens raskest voksende menneskelige habitat» (Eraker: 2009: 150). Syv bilder fra *Steder der vi bor* er tatt med i denne utgivelsen, derav to panoramabilder. Bendiksen har her tatt ett bilde av hver vegg i beboernes hjem og satt dem sammen.

Det første av disse panoramabildene er fra Kibera i Nairobi. Vi ser to barn, Musa og Moha, som sitter i en slitt sofa. Ingen av dem ser ut til å registrere fotografen. Maimuna, som sannsynligvis er deres mor, sitter på en seng på motsatt side av rommet. Hun ser inn i kamera med et tilsynelatende tomt blikk. Panoramaformatet gjør at vi kan få en fornemmelse av størrelsen på rommet de befinner seg i: man ser at den nå tomme sofaen har bare et smalt bord imellom seg og stolen foran sengen som Maimuna satt på.



Figur 1 Brubeboer fra Jakarta, fra Bendiksen: Steder der vi bor

Det andre av panoramabildene i presentasjonen er fra Kampung Miskin i Jakarta. I dette bildet er det ingen møbler som vi kan bruke som holdepunkt for en forståelse av rommet, men vi skjønner at det er lite. To voksne og tre barn sitter på gulvet i dette rommet, likevel når hodene deres nesten opp i taket. Vegger og tak er dekket med *Dunlop* og *Siemens* pakketeip eller klistremerker. Den nøkterne billedteksten lyder: «Hari, Sartini, Hasan, Meliana, Asanah. Kampung Miskin, Jakarta.» (Eraker: 2009: 158) og gir dermed lite informasjon i likhet med de øvrige bildene i seriens ledsagede tekster. Fotografiet gir likevel et inntrykk av at dette er en familie: alle fem ser rett i kamera halvveis smilende.

At nettopp Maimunas og Asanahs hjem er valgt ut til Fritt Ords publikasjon, kan skyldes forskjellen mellom dem. Maimunas hjem ser ikke så overfylt ut, det er lyst og lett, og med komfortable møbler, som sofa, minner det om et hjem vi til dels kan gjenkjenne. Asanahs hjem har en standard vi heller forbinder mer med barndommens trehytte enn et hjem. Slik sett viser de kontraster mellom slummene, men bildene sier likevel lite om disse menneskenes liv, hvorfor og hvordan de endte der i slummen.

Den høye dybdeskarpheten er en gjennomgående tendens hos Bendiksen. Dette kan fort gi en slags «todimensjonal» effekt: romfølelsen forsvinner. Dette fenomenet oppstår for



Figur 2 Dharavis største industriområde. Fra Bendiksen: Steder der vi bor

eksempel i *Brubeboer fra Jakarta* (se figur 1). Fordi både de opplyste og de mørke partiene i fotografiet skal være skarpe, må bildet ha høy dybdeskarphet. Dette gir et flottere fotografi, men det blir vanskeligere å orientere seg i rommet billedflaten representerer. Mannen i fotografiet fremstår nesten som en «todimensjonal plakate» i billedflaten. Plakatfornemmelsen kommer av at rommet hvor brubeboeren sitter opptrer som en forlengelse av pappeskeveggen som fyller deler av hulrommet under broen.

I *Bryllupsllys* ser vi inn gjennom et smalt smug eller korridor opplyst av røde lyspærer i Dharavi i Mumbai. En liten jente i rosa kjole ser ut til å danse trollbundet for seg selv. Vi ser ryggen til en ung gutt inne i rommet bakenfor. I forgrunnen er det en litt truende sort silhuett som ser mot jentungen.

I bildet *Dharavis største industriområde* danner et slitt murhus med blikktak forgrunnen (se figur 2) En mann lener seg mot vinduskarmen som ligger nesten i midten, nederst mot høyre i bildet. Taket, med søppel strødd rundt, skaper et grålig felt som til tross for at bølgene i blikktaket danner perspektivlinjer innover i billedflaten, fremstår like skarpt og detaljert som forgrunnen og virker derfor som en slags videreføring av den. I bakgrunnen ligger en majestetisk moské, og noen boligblokker bak den avslutter utsikten. Til tross for at fotografiet helt klart er et utsiktssbilde, med klare trekk på at bygninger befinner seg i ulike sjikt innover i billedflaten, får det på grunn av dybdeskarpheten et flateorientert preg. Det er

vanskelig å orientere seg om avstandene det er snakk om. Fargene mister ikke sin intensitet til tross for at objektene er fjernt fra objektivet. Det blir «unaturlig for øyet», men gjør fotografiene langt vakrere. Disse fotografiene er gode eksempler på Bendiksens arbeid slik han blir presentert i dette utvalget: Alle fotografiene er fargesterke og kontrastfylte, og menneskene i bildene blir ofte redusert til å være en del av miljøet.

Boksere som sparrer har derimot et snapshotaktig preg, en effekt som i dette tilfellet gir fotografiet en amatørpreget autenticitet. Det er uskarpt og har kraftig motlys. Bokserne blir redusert til silhuetter, men det er ingen tvil ut fra positurene hva de bedriver. Dette fremstår i sterk kontrast til *Bryllupslys* og *Dharavis største industriområde*, som demonstrerer Bendiksens fotografiske evner. Førstnevnte demonstrerer Bendiksens dyktighet til å skape dramatik mellom kraftige lyskilder og tilhørende skygger. Sistnevnte viser hvordan tilsynelatende tilfeldigheter kan skape et spennende motiv. Det at en mann står og lener seg ut vinduet nederst til høyre gir liv og en underlig sfære i utsiktsfotografiet, som stort sett består av slitte hustak og en vakker moské som raver over de øvrige takene i bakgrunnen. *Brubeboer fra Jakarta* har i likhet med fotografiet fra Los Barrios, et vakkert komponert fotografi med utsikten over bebyggelsen i skumring, et litt vakkert, salgbart preg. Det blir nesten som en plakat en kunne henge opp på veggen hjemme.

Slik reduseres også slumbeboerne til elementer i elegante komposisjoner der det estetiske synes å ha forrang over det dokumentariske. Bendiksen gir uttrykk i teksten for at han vil vise frem de hjemmene og livene menneskene i slummen faktisk har, og det er jo i og for seg det han også gjør. Likevel dominerer altså det estetiske aspektet. Han viser oss hjemmene, men menneskene fremstår som passive og oppstilte, redusert til en kompositorisk del av billedflaten. Estetisk sett stiller Bendiksen seg i tradisjonen til James Nachtwey og andre fotografer fra Magnumkollektivet, som han for øvrig også selv er tilknyttet. Han demonstrerer at han er en dyktig fotograf som kan sitt yrke godt. Bildene er vakre, og det er gode utsnitt.

Teksten til bildene består utelukkende av en angivelse av tittel/navn og sted. Slik forsvinner også forskjellene mellom livsvilkårene som dokumenteres. For lite eller ingenting tyder på at det er forskjeller mellom verdensdelene bildene er hentet fra. Fotografiene blir løsrevne fra enhver talende kontekst, og mister sin dokumentariske kraft. Slik sett kommer Bendiksens arbeid uheldig ut i presentasjonen i Fritt Ords utvalg. Hans dokumenter stiller seg inn i rekken av fotografiske fremstillinger av den tredje verden: Mennesker som er en tilstand av fattigdom, søppel og nød, kun med innslag av noe eksotisk og spennende.

1.2. Den nøden som ikke rammer oss selv – betraktninger om «den andre»

«Den andre» er et begrep fra orientalismen og kolonialismen. Det er et stort tema som innbefatter mange fagfelt og kunne blitt en hel avhandling i seg selv og er derfor noe jeg ikke vil gå i dybden på her. Likevel ser jeg det nyttig å nevne noe av dette tankegodset, da det belyser en side ved Bendiksens prosjekt som er høyst aktuelt.

Fremstillingen av den andre som elendig, fattig og hjelpeløs er en tradisjon innen fotografering av den tredje verden generelt og det afrikanske kontinentet spesielt. Vi i nord har tradisjonelt sett blitt eksponert for en type fotografi fra tredje verden som dreier seg om sultkatastrofer og ekstrem fattigdom for at vi skal gi almisser. Slik sett fremmer denne estetikken et skille mellom «oss» og «dem» - overlegen og underlegen. «De» trenger «oss» for å overleve.

David Campbell skriver i *The Iconography of Famine* om representasjonen av sultkatastrofer på det afrikanske kontinentet. Han tar i denne artikkelen utgangspunktet i sultkatastrofen i Malawi i 2002. Han påpeker at utgangspunktet for de fleste av katastrofene er politisk relatert og ofte konflikter mellom befolkningsgrupper i landet som rammes. Katastrofen rammer gjerne ikke dem som forårsaker den. Ofte er utgangspunktet, som i Malawi, at en gruppe selger unna kornet for å øke prisene, og enden på visen blir at folk flest ikke har råd til mat, noe som fører til generell matmangel (Batchen: 2012: 79). Han forklarer at mens vi i det tyvende århundre har gjennomgått store endringer i oppfattelsen av årsakene bak katastrofene, har den fotografiske fremstillingen endret seg lite. Bildene forestiller ofte barn alene med et trist blikk, utstikkende ribbein og oppblåst mage, eller en fortvilt mor med spebarnet sitt. Vi får ingen kontekst som utdyper disse bakenforliggende årsakene. Vi får bare beskjed om at «Afrika sulter igjen», og nå må vi bidra. Bildene er gjerne konstruert for å ligne andre bilder av sult, og er ment for å sjokkere. Det gir donasjoner.

Dette er likevel problematisk fordi det fremstiller et stakkarsliggjort offer som venter på ekstern assistanse fra oss. Dette underbygger et kolonialistisk verdensbilde der vi hvite mennesker må hjelpe den andre som ikke klarer å ta vare på seg selv. Det er makt i slike fremstillinger. Dette blir forsterket av at det ofte er barn som blir avbildet. Barn er gjerne assosiert med svakhet, og de er gjerne avhengig av noe til å ta vare på og beskytte dem. Fotografiene spiller med andre ord på instinkter hos betrakteren. Campbell skriver:

[...]because these tropes have a long colonial history, stereotypical photographs embody colonial relations of power that contrast an adult and superior global North with an infantilized and inferior global South. [...] The continent (Afrika) is constructed in relation to the photograph, thereby

infantilizing and homogenizing a space home to a billion people in 61 diverse political territories, most of which are not subject to famine (Batchen: 2012: 84).

Med andre ord bidrar denne typen bilder til en generalisering av et helt kontinent med stor diversitet både i styresett og folkegrupper. Det blir fremstilt som innskrenket og utilstrekkelig. Så hvordan fungerer Bendiksens bilder i forhold til denne problemstillingen? Utfordrer Bendiksen i Fritt Ords publikasjon den iboende asymmetriske maktbalansen i det koloniale verdensbilde eller forsterker han den?

Det at informasjonen vi får om livet i slummen er så knapp medfører et problem. Og på en måte er det plakatreget som dominerer fremstillingen en forsterkende instans på dette problemet: Vi titter på bildene av fattigdom og nød, nyter de vakre komposisjonene og opplever Bendiksen som en dyktig fotograf. Vi får ingen tilknytning. Riktignok tar han ikke bilder av sultende barn - de få barna som er avbildet ser for øvrig sunne og friske ut, om enn triste – men de er elendige og hjelpeløse. Vi vet ingenting om dem, men vi vil heller ikke spørre. Vi blar om til neste side. Men dette er jo ikke prosjektet til Bendiksen i sin helhet, og denne type presentasjon som Fritt Ords bok faktisk går inn under, har heller ikke misjonen om å forandre verden. La oss se nærmere på *Steder der vi bor* i Bendiksens egen regi for å se hvordan han løser disse problemene.

2. Fortellinger i tekst og bilde: *Steder der vi bor*

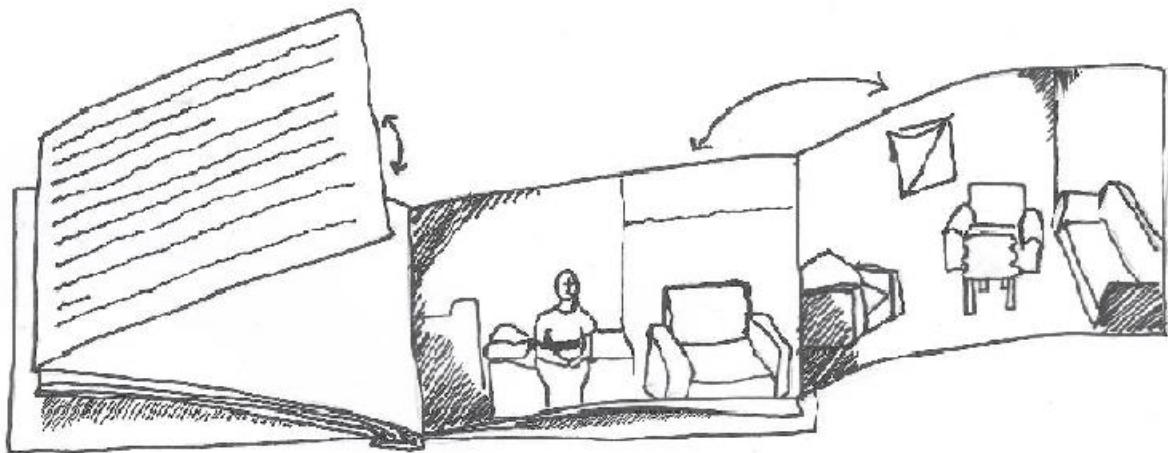
I *Steder der vi bor* får vi innblikk i hvor omfattende dette prosjektet faktisk er. Det tar oss med til fire forskjellige slumbyer i tre verdensdeler. I forordet forklarer Bendiksen mer inngående hva han vil med arbeidet sitt. Han forteller at han ville undersøke konsekvensene av urbanisering som et globalt problem:

I 2008 vil det, for første gang i historien, bo flere mennesker i byer enn på landsbygda. En tredjedel av disse byboerne [sic] – over en milliard mennesker – bor i slumområder. FN spår at antallet slumbeboere vil fordobles, til to milliarder mennesker, i løpet av de neste 25 årene. Fattigdommen er i ferd med å urbaniseres i en halsbrekkende fart, og det finnes få overgrepene planer for å vurdere hvordan byene skal kunne takle denne tilstrømmingen av mennesker. (Bendiksen: 2008)

Han advarer videre mot generaliseringer av de ulike erfaringene beboerne har i disse områdene, at slummene er preget av utskiftninger av folk og at der finnes en annen side av historien enn den om utrygghet, fattigdom og elendighet: «Livet i en by av skur er fullt av utfordringer og strabaser, men skurene er folks hjem, hvor samtaler finner sted over middagen, hvor barn gjør leksene sine og hvor naboene bor ved siden av.» (Bendiksen: 2008)

Han vil med andre ord prøve å vise frem hvordan man lever i slike områder, ikke bare hvordan man overlever.

Dette gjør han ved å skape en gradvis tilnærming til individene. Før første fotografi i hver av seriene presenterer han slummen gjennom en kort tekst bestående av generelle data: historie, utvikling, folketall og akutte problemstillinger. Første bilde er et oversiktsbilde over området som går over en dobbeltside. Det som særpreger disse fotografiene er at de



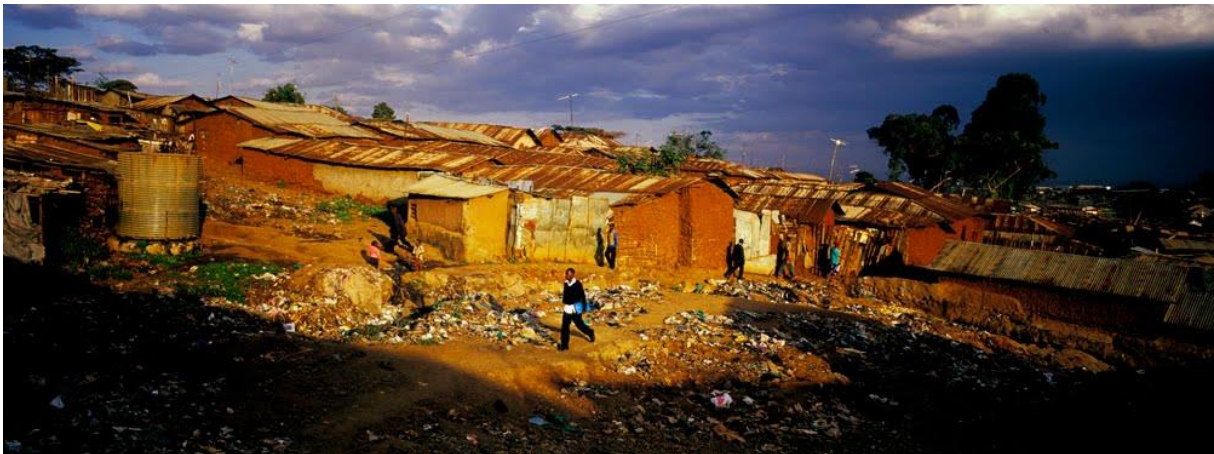
Figur 3 Bokens struktur

komposisjonsmessig er vakre og eksotiske. Selv søppel blir små fargedetaljer som på en måte tiltaler mer enn frastøter. Det er med andre ord reiselivsbrosjyrens estetikk som eksponeres. Han «zoomer» så inn i privatsfæren på neste side; inn i en families hjem.

La oss se mer inngående på hvordan boken er bygget opp. Etter åpningsbildet møter leseren en tekst der en beboer får fortelle fra sitt liv. Denne går over to sider som kan brettes ut. Da kommer det til syne et panoramabilde fra samme beboers hjem over fire sider (se figur 3). I sin innledning til boken forklarer Bendiksen hvordan han plasserte seg med kamera midt i rommet og fotograferte alle fire veggene, med beboerne til stede. Dette fordi han tenker seg at gjenstandene, interiøret, både det kjøpte og det hjemmesnekrede og improviserte kan si noe om dem som bor der (Bendiksen: 2008). De personlige fortellingene varierer i sin form og innhold: Noen gir uttrykk for en klar kjærlighet til og stolthet over et hjem de kan kalle sitt eget. Men de fleste fremstår med tragiske historier. Felles for dem er en lengsel mot noe annet. Mellom interiørbildene presenteres to bilder av eksteriør fra slummen. Slik veksles det gjennom boken mellom panoramabilder av hjemmet og scenarier i det eksterne miljøet. Dette

mønsteret følges for hver av de fire slummene. Bendiksen åpner med andre ord sin fremstilling av slummen på en måte vi synes å kjenne fra før: innledende statistikk og historikk ledsaget av illustrerende bilde. Men deretter brytes denne tilvante fremstillingsformen gjennom å trekke frem de individuelle historiene som fremviser stor variasjon i selvforståelse og livsstil blant slumbeboerne.

Jeg skal nå utdype Bendiksens «zoominggrep» ved å mer detaljert beskrive serien fra Kibera i Nairobi. Denne er kanskje den fotoserien som illustrerer Bendiksens grep best. Når det gjelder de andre slummene vil jeg bare forholde meg til enkelte særtrekk ved fremstillingen.



Figur 4 Kibera, Nairobi. Fra Bendiksen: Steder der vi bor

2.1.1 Kibera, Nairobi

Åpningsfotografiet i denne serien viser enkle, små leirehytter med bølgeblikktak (se figur 3). Husene ligger i en svak helling mot høyre side. På venstre side står en vanntank, også belagt med blikk. Enkle TV-antennener står festet i de fleste av takene. Den nesten helt bare jordgrunnen i forgrunnen er stort sett dekket av søppel, noen smale striper der folk går er unntaket. Det som likevel fanger oppmerksomheten er ikke søppelet eller fattigdommen i seg selv, det er fargekontrastene.

De små husene, eller skurene, lager en bred stripe i jordfarger, fra sepia til rustrødt. Skyggene i forgrunnen mørkner de sterke fargetonene og ordner balansen for den duse blå overskyete himmelen i øvre del. Menneskene blir som penselstrøk i et impresjonistisk maleri. Sammen med søppel og enkelte grønne plantefelt bryter disse menneskene opp dette jordfargete feltet i midten av komposisjonen. Dette er på mange måter et typisk fotografi for

Bendiksens prosjekt. Det er vakkert komponert med lys, skygge og farger. Ved å åpne sitt kapittel om Kibera med dette fotografiet påviser han gjennom spenstige fargekontraster at



Figur 5 Familien Aroris hjem. Fra Bendiksen: Steder der vi bor.

dette hjemstedet også kan sees på som noe annet enn elendighet. Det vakre og eksotiske trer frem – på avstand.

Vårt første møte med beboerne som navngitte mennesker, er rundskuet innenfra hjemmet til familien Aroris. Bildene av de fire veggene i deres hjem ledsages av Charles Aroris skildring av det å leve i Kibera. Han forteller at det bor ti mennesker i dette tre ganger tre meter store rommet med én seng. Han snakker om hvordan det å pynte med aviser på veggene også får en praktisk funksjon: kakerlakker eller maur blir synlige, og en kan beskytte seg. Han forteller at han er glad for at han bor i Kibera, siden det fører til at han er uavhengig av andre for å klare seg. Det at han har TV understrekes; han kan dermed følge med på hva som skjer i verden.

Bildet viser ham sammen med kone og tre av de fem barna sittende på sengen i rommet. En trebenk står på motsatt side, et forheng er heist opp, antakeligvis for anledningen, slik at hele rommet kommer til syne. Ansiktene er alvorlige. Hyttens vindu og dør er på samme vegg. Den slitte tredøren i brunt og oransje har skyvelås, og står i sterk kontrast til den mørkegrønne veggen. Dette ser ut til å være det eneste stedet der en ser veggens egentlige farge. Rommet er som beskrevet dekket med avissider, og teksten på en kalender som viser september-oktober 2005 minner om at et vaksinert barn er et beskyttet barn. Fjernsynet har plass midt langs høyre vegg fra inngangsdøren. På bordet foran, på en heklet oransje duk, ligger fjernkontrollen, en kalkulator og en halvfull glassflaske med Coca-Cola.

Fra en slags optimisme hos familien Aroris blar vi om og oppdager at Bendiksen nå transporterer oss til en mer dystre realitet. I et fotografi av en betalingslatrine, ser vi, trolig konstruert gjennom en speileffekt, hva som befinner seg bak oss: en mann i oransje skjorte og rød og svart baseballcap i profil som kikker ned på en mynt han har mellom fingrene. Det ser ut som om han vurderer på om han faktisk skal bruke mynten. På motstående side i boken

vises jernbanen og knutepunktet fra Kibera i regn. Jordgrunnen er gjørmet og fargene fra første bilde borte. Beboeren Andrew Dirangos beretning om en virkelighet preget av væpnet ran og utrygghet står som en forlengelse av denne visuelle elendighetsrepresentasjonen. Men stoltheten over det blåmalte hjemmet med CD-spiller og TV synes likevel å være til stede i måten Dirango poserer på, der han sitter henslengt i en myk stol, ved siden av står det en tilhørende sofa. En flaskeeske tilhørende en skotsk single malt av merket Laphroaig står på utstilling på en høyttaler kan på samme måte som CD-spiller og TV vitne om litt «finere» vaner. «På TV ser du ett bilde av gettoen, men jeg kan si deg at det ikke bare er møkkete hus.» forklarer han, «Det er forskjellige typer mennesker som bor her, med forskjellige tanker. Du må besøke et sted før du dømmer det» (Bendiksen: 2009).

Bendiksens skildringer fortsetter med et par uskarpe fotografier med titlene: *På sprang fra et tog i fart* og *Gatebråk*. I samspillet mellom tittelteksten og bildet blir det førstnevnte er litt vanskelig å lese: Har disse menneskene, avbildet i spranget, hoppet av et tog i fart, eller springer de vekk fra skinnene? Fotografiet er vakkert komponert med farger og linjer, men det er som sagt vanskelig å få noe konkret svar på hva man egentlig ser på i og med at teksten også er tvetydig. I sistnevnte blir vi vitne til en slåsskamp på gaten. Det slår meg at menneskene rundt opptrinnet ikke framviser noen reaksjon på det som skjer i forgrunnen. Kanskje er vold så vanlig at ingen lenger reagerer, eller så er det det første slaget i kampen som er kommet med på fotografiet. Det bidrar på sitt vis å forsterke Dirangos beretning om vold og utrygghet.

Joyce Moraas synes å fortsette dette dystre sporet med sin fortelling. Hennes hjem er dekket av tekstiler i forskjellige farger og mønstre, men der er lite annet. Hun forteller at hun avbrøt skolegangen for å forsørge familien og om selvtekt i slummen som følge av at politiet anser området som for farlig til å kunne gripe inn. En av hennes venner har nylig blitt tatt i å stjele og blitt drept av mobben som samlet seg (Bendiksen: 2009).

I fotografiet *Søndagsbønn* møter vi en nonne som ser bortimot ut til å være i transe, med lukkede øyne og halvåpen munn. Ansiktet hennes er vendt oppover og hendene hennes er hevet mot kinnene, nesten som om hun holder fingrene i ørene. Lyset er teatralisk der det faller over denne kvinnen. De andre kvinnene rundt henne står i skyggen og har blikket ned mot bakken. På motsatt side viser Bendiksen frem et gravsted: *Begravelse for tenåringsjente som døde i barsel*. Dette fotografiet kan kanskje leses som en kommentar til *Søndagsbønn*, og det samme kan Halima Oderos påfølgende tragiske historie om HIV. Bruk av kondomer har lenge vært et hett og betent tema i fattige strøk på flere deler av det afrikanske kontinentet, og har i den senere tid blitt kritisert av religiøse grupper i Kenya (AVERT.org: 2011).

I fotografiet fra *Bombulu bar* er fargekontrasten bygget opp gjennom de grønne dørkarmene og det røde kveldslyset utenfor. Dette blir satt opp mot et uskarpt amatørpreget bilde av to bokserer som sparrer. Vi ser bare to uskarpe sorte silhuetter, i og med at bokserne står i motlys. Igjen ser vi altså et grep som skaper en følelse av et påtatt tilfeldig øyeblikk, nesten som en stemningssekvens fra en film. Begge disse bildene kunne også ha vært tatt hvor som helst i verden. Det er ingenting som direkte indikerer at disse fotografiene er fra et slumområde.

I teksten forteller Maimuna Yusuf om hvordan hun måtte prostituere seg for å kunne livnære sine brødre, før hun møtte på en gruppe kvinner som ville gi muligheter for arbeidsledige kvinner. De tilbød henne et mikrofinanslån, noe som muliggjorde for Yusuf å starte egen forretning og dermed endre retning i livet. Slik indikeres det at skjebnene ikke nødvendigvis er statiske. Tekstinnslaget gjør at fotografiet av henne endrer seg fra hvordan det kunne leses i Fritt Ords utgivelse. Hun fremstår ikke lenger som et passivt offer.

Avslutningsvis viser Bendiksen et nytt tosidert bilde av hyttene, denne gang på kloss hold. Fargene er sterke og kontrastrike som i de øvrige bildene i boken, likevel trer søppelet tydeligere frem i denne bakgaten og gir slik et mindre glorifisert inntrykk av stedet. Slik sett avslutter han første del der han begynte: Utvendig, der mennesket bare tilfeldigvis er med, men denne gangen med et litt nærere blikk.

Fotoserien fra Kibera er som nevnt den mest komplekse skildringen i prosjektet. Få av bildene virker tilfeldige. Den kan leses som en slags narrativ der forskjellige individer med unike historier trer frem. Slik synliggjøres også livet i området gjennom mange forskjellige og kontrastrike forhold: gatevold, dårlige sanitære forhold, sykdom og vaksinasjon, religion og pub, fritidssysler, jobb, vakre farger og gjørme.

2.1.2. Dharavi, Mumbai; Kampung Miskin, Jakarta og Los Barrios, Caracas

Dharavi er en litt annen type slumby enn de andre som er representert i denne boken. Bendiksen forklarer innledningsvis at Dharavi i utgangspunktet var en fiskerlandsby som lå langt utenfor Mumbai, men som etterhvert som Mumbai har vokst er blitt innlemmet i selve byen. Den er blant Asias mest velstående slummer med en årlig produksjon på 1 milliard dollar, knyttet til resirkulering av søppel, garving av skinn og skredderarbeid (Bendiksen: 2009).



Figur 6 Bilder tatt fra bak gitter gir en følelse av utrygghet. Los Barrios. Fra Bendiksen: Steder der vi bor.

Bendiksen viser et mangfold av skjebner fra denne slummen: de med utdannelse, men som ikke får seg jobb, de som er analfabeter, og derfor ikke opplever noen mulighet. Noen er fulle av håp og optimisme, andre er knuste. Fellesnevneren er at de ønsker noe bedre, for seg selv og spesielt for barna. Rivingen av slumbyen er en gjennomgående årsak til beboernes bekymring. Hvor skal de dra? De kan bli flyttet til et annet område, men transportkostnadene ved pendling til jobb blir høye og vil føre til større utgifter i en allerede stram økonomi.

Representasjonene av *Kampung Miskin* er kanskje de mest deprimerende i Bendiksens bok. Fotografen forklarer innledningsvis at Jakarta ikke har markante *slumområder*, byens fattige er spredt i flere hundre lommer over hele byen. Bosetningene oppfattes som ulovlige der de oppstår under motorveibroer, i nærheten av jernbanelinjer og langs kantene av elvebredder og avløpskanaler. Disse boligene har gjerne liten beskyttelse mot de årlige monsunene, og Bendiksen forteller at fire av de fem boligene som er avbildet ble tatt av oversvømmelse to uker etter han forlot området (Bendiksen: 2009). Selve fortellingene fra beboerne virker sårere, og håpløsheten dominerer. Dette kapitlet i Bendiksens utgivelse er kanskje det eneste hvor det finnes få og små kontraster å spille på mellom de forskjellige tekstlige historiene og de visuelle historiene fanget i bildene. Triste ansikter, triste historier og søppel går igjen på bortimot samtlige fotografier. Spenningen som skapes i bildene

framkommer gjennom de rent formale egenskapene ved fotografiene. Det kan for eksempel være plassering av motiv og kontrasten mellom uskarpt og skarp. Eller at rene flater eller linjer i klare farger settes opp mot urolige flater av søppel eller skitne vegger.

Jevnt over skiller representasjonen av Los Barrios seg ut som et mer velstående sted, det ligner litt mer på hjem vi kjenner bedre til her i det privilegerte Europa. Flatene virker renere, hjemmene større og møbler som kommoder og skap gjør det mulig å få ryddet unna klær og lignende. Flere pyntegjenstander utgjør også en forskjell. Samtidig viser Bendiksen at ikke alle har like mye, og denne billedserien viser størst kontrast mellom beboerne. I introduksjonen til slummen forteller Bendiksen om vold og drap, og dette gjenspeiles i bildene. Nesten hele billedserien fra Los Barrios gir et preg av frykt. Dette blir understreket av Bendiksens grep ved å ta bilder gjennom gitteret foran vinduet, gjennom halvåpne dører eller lignende. Om man leser dette grepet som om man skuler mot et nytt offer, eller om man gløtter gjennom vinduet eller døren i stedet for å forholde seg til gaten, skaper det uansett en følelse av utrygghet. Politiet slipper heller ikke unna som sympatiske skikkelser, der de blir avbildet under arrestasjoner eller voktende med maskingevær.

2.2. Lesninger med og uten tekst

Hvis vi sammenligner Fritt Ords utvalg i *Norsk dokumentarfotografi i dag* og Bendiksens publikasjon *Steder der vi bor*, kan disse som vi har sett demonstrere hvor avhengig vi er av en gitt kontekst for å kunne tyde hva vi ser. Gjennom tekstene i sistnevnte gis slumbeboerne en stemme, de blir mer levende og fremstår som individer som gjør det lettere å kunne identifisere oss med. Dette skal jeg komme nærmere inn på senere.

Mangfoldet av stemmer skaper også et mer sammensatt inntrykk av livet i disse slummene. Kibera fremstår for eksempel som et sammensatt samfunn, preget av motsetningene mellom det skremmende og det trygge, og mellom redsel og passivitet på den ene siden og tiltaksløst og stolthet på den andre. Det samme gjelder dokumentasjonen fra Dharavi som trekker frem glede over arbeid og egne hjem, samtidig som det skildrer problemer ved sanitære forhold. Los Barrios er derimot en skildring som i hovedsak formidler beboernes opplevelse av frykt. Men til tross for representasjoner av ungdommer som ikke ser andre måter å leve livet sitt på enn med gjengkriminalitet, er det også her bilder som viser beboere som arbeider med å oppgradere hjemmene sine og voksne som vil ta ansvar for ungdommene og barna som har kommet skjevt ut.

Den mest nedslående stedsrepresentasjonen er Kampung Miskin – der beboere virker å være helt foruten håp om et bedre liv. Med andre ord fremhever denne publikasjonen ikke

bare diversiteten mellom skjebnene den representerer, men også forskjellene mellom de fire slummene.

I sistnevnte slumområde, Kampung Miskin, får man også en utvidet forståelse av hvordan disse menneskene faktisk bor. I teksten tilhørende familien til Asanah får vi vite at hjemmet er lokalisert under en bro. Det er ingenting i fotografiet som tilsier dette. Så når det blir presentert i *Norsk dokumentarfotografi i dag*, blir det fullstendig løsrevet fra et annet fotografi som viser eksteriøret av et slikt hjem: *Brubeboer*. Men i Bendiksens bok, *Steder der vi bor*, kommer denne forbindelsen frem. Slik kan teksten bidra til en økt forståelse av hvordan disse hjemmene fungerer og er plassert midt i en by med lite rom for slumbebyggelse.

Bendiksens *Steder der vi bor* demonstrerer slik hvordan en verbalspråklig kontekstuell forankring av fotografiene styrer meningsinnholdet i dem - slik at opplevelsen ikke reduseres til rent estetiske kvaliteter. Kontekstens betydning for fotografiets meningsdannelse var for øvrig et sentralt poeng hos postmoderne fototeoretikere på 1970- og 1980-tallet. La oss nå forsøke å sette Bendiksens prosjekt i et videre perspektiv ved å se på – den diskusjonen de førte, - som også spesifikt knyttet seg til visuell representasjon av nød.

3. Den vakre nøden

Who are you who will read these words and study these photographs, and through what cause, by what chance and for what purpose, and by what right do you qualify to, and what will you do about it. – James Agee (Mitchell: 1995: 290)

Fotografiet er i sort/hvitt. Det viser en naken mann, som ligner mer et skjelett enn et levende menneske, liggende på en tørr jordgrunn. Han støtter seg opp med venstre albue i det han mottar en hvit pakke med hydreringssalt merket UNICEF fra en svart hånd som kommer ovenfra i venstre øvre hjørne. Mannen ligger under et slags strieteppesom nesten går i ett med bakken. Blikket hans ser bedende opp mot personen, representert ved hånden som gir ham saltet.

Jeg har valgt å innlede dette kapitlet med en beskrivelse av James Nachtweys fotografi *Sudan*, siden dette er et typisk eksempel på den type bilder som har vært gjenstand for akademisk mediekritikk i den senere tid. Bilder som Nachtweys fotografi blir, som nevnt innledningsvis, nærmere bestemt kritisert på etisk grunnlag for å estetisere andre menneskers nød. Dette er en kritikk som kan ramme også Bendiksens fotografier, i særdeleshet slik de fremstår i Fritt Ords publikasjon. Nøden han fremstiller er riktignok ikke er i nærheten av å være så eksplisitt som i Nachtweys fotografi. Men som også nevnt blir fotografiene til

Bendiksens i denne utgivelsen frarøvet sin historie. Dette er noe som åpner for at betrakteren verdsetter dem for sine estetiske og formale egenskaper, snarere enn de individuelle kontekstene de er innskrevet i. La oss nå se nærmere på den nevnte kritikken av fotografiet som estetisering av andres nød.

3.1. Postmodernistiske problemstillinger

Postmodernistiske tilnæringsmetoder til fotografiet kan sees på som en respons på at den modernistisk-formalistiske forståelsen av fotografiet oppleves som utilstrekkelig. Denne modernistiske medierefleksiviteten kommer kanskje tydeligst til uttrykk i John Szarkowskis forsøk på å beskrive fotografiets spesifikke egenskaper. La meg derfor innledningsvis beskrive hovedtrekk i Szarkowskis modernistiske teori om fotografiet. Inspirert av Clement Greenbergs modernismebegrep introduserte Szarkowski fem punkter som skulle beskrive fotografiets egenskaper: 1: Tingen i seg selv, 2: Detaljen, 3: Utsnittet, 4: Tidspunkt og 5: Synsvinkelen. Han tenkte på disse egenskapene som mediespesifikke for fotografiet og som noe en kan gjenkjenne (i alle fall noen av dem) i alle fotografier. De står også for ham som en måte å lese fotografiets historiske utvikling på gjennom oppdagelsen av egenskaper ved fotografiet i seg selv (Batchen: 1997: 14-15). Det de postmoderne fototeoretikerne reagerte på ved denne forståelsen av fotografiet er at den ikke reflekterer inn fotografiets bruk og kontekstuelle forankring. Viktige eksponenter for denne kritikken har vært Abigail Solomon-Godeau og Alan Sekula.

Den mest kjente eksponenten for denne modernismekritikken er likevel Susan Sontag. Hun etablerte seg som fototeoretiker med boken *On Photography* i 1977, men det er i den senere *Regarding the Pain of Others* fra 2003 at hun tar opp problemet knyttet til estetisering av nød i sin fulle bredde. Boken *Regarding the Pain of Others* blir gjerne sett på som en respons til den endrede visuelle retorikken etter terrorangrepet mot World Trade Center i 2001. Sontag gjør her noen observasjoner om hvordan vi forholder oss til verden gjennom bilder ved at vi bombarderes av informasjon hver dag (Sontag: 2004b: 16-17).

3.2. Den fotograferte verden vi ikke er en del av

Sontag skriver essayistisk og kan derfor tidvis være vanskelig å følge, da innsiktene kommer glimtvis og ikke nødvendigvis som ledd i en sammenhengende argumentasjonsrekke. Påstandene hennes belegges ikke alltid, og ofte stiller hun flere spørsmål enn hun kan svare på. Likevel kan hennes perspektiver være verdifulle som inspirasjon til videre undersøkelser.

I *Om fotografi* (Sontag: 2004a), med essays fra 1973-77, finner vi den kanskje mest aggressive kritikken mot å fotografere og å beskue bilder. I *I Platons hule* beskriver hun fotografiet som «skinn-erfaring». Hun sammenligner også det å fotografere med å begå voldtekt (Sontag: 2004a: 37), og i forlengelse av dette ser hun på ordbruken knyttet til fotografering: man «tar» man «skyter» etc. Men det er også i dette essayet hun begynner å skrive om å estetisere andres nød. Hun ser tendensen til å gjemme seg bak kamera som problematisk ved at fotografen unnlater å gripe inn i situasjoner som ville ha gått på bekostning av det å ta bilder (Sontag: 2004a: 21). Dette leder henne til å se på fotografiet som et overgrep: «[...] man ser dem som de aldri ser seg selv, man får kunnskap om dem som de aldri kan ha om seg selv; det gjør folk til objekter som man kan eie rent symbolsk.» (Sontag: 2004a: 25) Sontag får slik fram hvordan fotografering er knyttet til maktutøvelse. Hun problematiserer også det å beskue grusomme mediebilder og nummenheten som etter hvert oppstår, som medfører at bildets virkning falmer ved gjensyn (Sontag: 2004a: 32-3). Hun etterlyser en blikkets etikk: der en ikke bare aksepterer verden slik fotografiet oppfordrer til, men klarer å forstå slik at en kan protestere. Fotografiet bidrar til å gi oss en falsk forståelse av virkeligheten ved å gjøre den tilsynelatende mer tilgjengelig enn den egentlig er. Vi forveksler slik ofte fotografier med erfaring, ifølge Sontag.

I *Regarding the Pain of Others* (Sontag: 2004b) gjør Sontag en tematisk problematisering. Med dette mener jeg at hun gjennom de ni kapitlene problematiserer forskjellige aspekter ved visuelle representasjoner av nød i bred forstand. Hun trekker, der dette er mulig, historiske linjer fra malerier og skulpturer av mytiske og historiske hendelser og frem til fotodokumentasjon i samtiden. Temaene i boken strekker seg fra spørsmålet hvorfor representere og vise frem, til rollen som betrakter og fotografiet som vitne, fotografiets status som bevismateriale og problematiseringer av hva det si å se; forskjellen mellom det å se og det å innse. Ved å trekke disse historiske linjene viser hun at representasjoner av det grufulle ikke er et nytt fenomen; eksempelvis er Jesu lidelseshistorie et gjennomgående tema i malekunsten. Fotografiske fremstillinger er langt mer eksplisitte, de har en annen funksjon og vår medievirkelighet er en helt annen enn for bare 60 år tilbake i tid. Vårt konsum av bilder har økt betraktelig, og derfor blir denne type representasjoner mer problematiske. Å ende opp som et kollektivt minne om de grusomheter som er begått gjennom historien er ifølge Sontag en del av fotografiets skjebne. Hvilke begivenheter vi husker og hvilke vi glemmer kommer an på i hvor stor grad bildene blir brukt (Sontag: 2004b: 76-77). Hun stiller spørsmål om hvorvidt vi betrakter dem på bakgrunn av plikt, eller om det er en slags irrasjonell spenning også til stede. Vi ser jo ikke på disse bildene i en utstilling

fordi vi ikke vet, men vi oppsøker dem ofte nettopp fordi vi vet hva de forestiller (Sontag: 2004b: 85).

Sontag revurderer avslutningsvis sin påstand fra *On Photography* om at vi flates ut emosjonelt ved å gjentatte ganger bli eksponert for andres reelle grusomheter. Vi reagerer umiddelbart, men på et eller annet tidspunkt vil vi bla om til neste side, lukke boken eller skru av TV-en. Vi vil gå tilbake til våre liv og gjøre det vi alltid gjør. Selv om vi besøker disse stedene, som hjelpepersonell, journalister eller lignende, vil vi ikke få samme opplevelsen av dem som de som lever sine liv der: Vi har alltid muligheten til å forlate tilstanden, om enn traumatisk er vi ikke bundet til stedet eller situasjonen. (Sontag: 2004b: 105, 113).

Sontags skrivning om fotografi dreier seg med andre ord i stor grad om hvordan vi leser og bruker fotografier. Meningsinnholdet oppstår ikke i et vakuum, men i betrakterens og fotografens kulturelle kontekst. Dette er spørsmål som har opptatt også andre av denne generasjonens fototeoretikere. Det gjelder ikke minst Abigail Solomon-Godeau, som har skrevet mye om dokumentarfotografiet som sjanger og problematisert forskjellige aspekter ved det. La oss nå se nærmere på hennes argumentasjon.

3.3. Øyet som ser

I motsetning til Sontag har Solomon-Godeau gjort en systematisk historisk gjennomgang av dokumentarsjangeren i fotografiet. Men i likhet med Sontag viser også hun til at et fotografi aldri er kontekstløst. Det vil alltid tilhøre en spesifikk diskurs, og det vil alltid ha et forhold til språket og kulturen det er produsert i (Solomon-Godeau: 1995: 182). Det vil bli gjort et valg ved utsnitt, og man kan endre fremstillingen av en situasjon like mye med hva man utelater som hva man tar med innenfor rammen.

Solomon-Godeau påpeker derfor nødvendigheten av å undersøke dokumentarfotografiet med tanke på tre aspekter: Hvem dokumenterer, hva dokumenteres og hvordan dokumenteres dette. Hun vil med andre ord se nærmere på hva som dokumenteres historisk sett, hvilken personlig eller institusjonell intensjon de dokumentariske prosjektene er en del av, og til slutt: påpeke at bilder «snakker» et språk med sin kulturelle diskurs, i likhet med andre språk. Fotografier er ikke bare skapt ut fra en subjektiv diskurs, men også for en kulturell diskurs som er avgjort av vårt forhold til subjektene/situasjonene avbildet (Solomon-Godeau: 1995: 182). Selv et «kontekstløst» fotografi, uten tekstlig forankring, vil ha en kontekst gjennom vår erfaring og forståelse av det som blir avbildet og/eller den situasjonen fotografiet blir presentert i (magasin, galleri, museum etc.).

Men Solomon-Godeau har, som Sontag, også vært opptatt av estetiseringsproblemet i seg selv. Det kommer kanskje tydeligst til uttrykk i hennes tekst *Lament of the Images: Alfredo Jaar and the Ethics of Representation*, hvor hun diskuterer måten den chilensk-amerikanske kunstneren Alfredo Jaars har tatt etisk ansvar i sine kunstprosjekt som knytter seg til folkemordet i Rwanda i 1994 (Solomon-Godeau: 2005). Han problematiserer i dette prosjektet den type fotografier han selv har tatt som kunstner i et kriserammet område. Solomon-Godeau anser derfor hans prosjekt som representasjonsetisk. Hun funderer også på om det kanskje ligger noe i Sontags bekymring over at for mange eksponeringer for verdens grusomheter kan føre til nummenhet overfor disse grusomhetene (Solomon-Godeau: 2005: 39), og siterer Jaar: «I believe we have lost our ability to see and be moved by images.» (Solomon-Godeau: 2005: 42)

Jaar ønsket selv å ikke bidra med flere bilder av råtnende lik. Han ville skape en forbindelse mellom oss som betraktere på avstand til individene han møtte der, slik at de individuelle skjebnene som vi kan identifisere oss med skulle tre frem. Dette grepet setter Solomon-Godeau i kontrast til andre dokumentariske prosjekter - som er ment for å skape blest om grufulle hendelser fjernt fra vårt liv. Hun trekker her frem fotografen Sebastião Salgado som et eksempel på en fotograf som for øvrig er opptatt av å formidle nød rundt om i verden, men som tar vakre, stoiske, men generaliserende bilder av mennesker i nød og katastrofer. Hun skriver: «But this type of production tends not to acknowledge, or indeed manifest, much awareness of the ethical problems such forms of representation actually pose, including the problem of aestheticism itself.» (Solomon-Godeau: 2005: 36) Hun vil med andre ord ikke nødvendigvis unnskyldte fotografen fordi han er samvittighetsfull. Han bidrar, om enn mot sin vilje, til en generalisering som ikke er heldig og et uttrykk som ikke skaper nærhet til emnet.

3.4. Fotografiets (kon)tekst

Den siste av de postmoderne fototeoretikerne jeg vil presentere i denne sammenheng er Alan Sekula. I likhet med Solomon-Godeau og Sontag er han opptatt av å lese bilder i lys av den sosiale diskursen fotografiet er en del av: Hvordan blir fotografiet brukt? Av hvem og hvorfor? I artikkelen *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)* gjør han en marxistisk lesning av fotografiet, der han problematiserer tendensen til at skillelinjen mellom kunst- og dokumentar-sjangrene utviskes.

Han påpeker også nødvendigheten av en politisk kritikk av dokumentarsjangeren. I likhet med Solomon-Godeau er han kritisk til den sentimentale nostalgien som har preget

litteraturen om 1930-tallets dokumentarfotografier i USA. Han kritiserer denne litteraturen for at den ikke tematiserer bildenes manglende evne til å si noe om årsakene til nøden de dokumenterer. Et annet felles anliggende hos Solomon-Godeau og Sekula er spørsmålet om fotografiets skiftende meningsinnhold. Sekula påpeker at samme fotografi kan endre mening etter hvilken kontekst det blir presentert i. Selv et bilde fra et overvåkningskamera, som ofte blir ansett som lite manipulert, kan fremstå på forskjellig vis etter hvilken historie det blir presentert sammen med:

A young white woman holds a submachine gun. The gun is handled confidently, aggressively. The gun is almost dropped out of fear. A fugitive heiress. A kidnap victim. An urban guerilla. A willing participant.[...] The outcome based on the "true" reading of the evidence, is a function less of "objectivity" than of political maneuvering. (Sekula: 1978: 863)

Han forklarer at den eneste objektive sannheten i et fotografi er at noen eller noe, som i dette eksempelet et automatisk kamera, har befunnet seg et sted og tatt et bilde. Resten blir avgjort av den som vil bruke bildet til å etablere en «sannhet».

Sekula ønsker å etablere en ny form for dokumentarfotografi som et forsøk på å motarbeide utbytting og misbruk av subjektene situasjon ved endring av presentasjon og lignende. I stedet for å prøve å skille fotografiet som kunst og som dokument, argumenterer han for behovet for en form for dokumentarfotografi som kan synliggjøre denne dualiteten hos fotografiet. Martha Roslers *The Bowery in two inadequate descriptive systems* fra 1976 trekkes frem som et eksempel i denne sammenheng. Han roser henne for å klare å unngå de klisjefylte fotografiene av fattige. Det hun derimot gjør er å fotografere tilsynelatende uskyldige og intetsigende ting som husfasader og tomme flasker, og akkompagnerer dem med litt poetisk språkbruk, som samtidig viser litt av sosiolekten i dette området og på denne måten tilføyer en annen dimensjon ved denne verdenen hun «viser frem» (Sekula: 1978: 868-9).

Sekula har også vært opptatt av annen kontekst som kan styre fotografiers fremtoning. I artikkelen *The body and the archive* skiller han mellom ulike blikk på fotografier på 1800-tallet:

Every portrait implicitly took its place within a social and moral hierarchy. The private moment of sentimental individuation, the look at the frozen gaze-of-the-loved-one, was shadowed by two more public looks: a look up, at one's 'betters,' and a look down, at one's 'inferiors'. (Sekula: 1986: 10)

Han skiller på denne måten først mellom det offentlige blikket og det private, for å så se nærmere på de offentlige blikkene, de blikkene vi har på dem vi ikke kjenner. Det ene blikket er det vi har når vi beskuer fotografier av noen vi beundrer, eksempelvis kjendiser som

forfattere, skuespillere og tenkere. Det andre blikket er det vi har til fotografiene av folk vi ser ned på. Sekula påpeker: «We can speak then of a generalized archive, a shadow archive that encompasses an entire social terrain while positioning individuals within that terrain.» (Sekula: 1986: 10) Fotografier fra kriserammede områder skaper ofte et slags generalisert «skyggearkiv» som fremmer et negativt syn på befolkningen i området. Et eksempel på dette er kontinentet Afrika som ofte, som vi har sett, blir portrettert med sultkatastrofer og massakrer. Kontinentet er stort og har selvfølgelig mye større diversitet enn hva fotografiene i avisene stort sett viser. Dette skyggearkivet kan føre til fordømmer om at afrikanere i bred forstand bare er brutale og elendige.

3.5 Ikonenes tekst og skjønnheten

Professor i statsvitenskap, Mark Reinhardt, er opptatt av at man uansett transformerer virkeligheten når man fotograferer¹. Reinhardts viser her til Walter Benjamins observasjon om at det å fotografere uvilkarlig vil innebære å estetisere virkeligheten. Det ligger i fotografiets natur å transformere motivet til en viss grad, og gjerne til det vakrere. Reinhardt poengterer at et fotografi av menneskelig lidelse ikke kan utelate de estetiske kvalitetene og slik unngå den visuelle retorikken forankret i form og innhold (Reinhardt: 2007: 27). Så hva er da problemet, spør Reinhardt. Han forklarer at det å fremstille andres lidelse på en vakker måte til og med kan understreke det smertelige. Han trekker frem Thomas Ruffs kunstverk *jpeg ny01* som eksempel på dette. Ruff har funnet dette bildet på nettet, lastet det ned og forstørret opp jpeg-filen, slik at pikslene fjerner det meste av detaljer, kun formene er igjen. Bildet ble opprinnelig tatt av Patrick Sison 11. september 2001, og viser Empire State Building med et av tårnene brennende i bakgrunnen. Røyken fra tårnet siver oppover i en flott akse fra midtre venstre side til øvre høyre hjørne, der den blir skjult bak tårnspissen av Empire State Building. Det estetiserende i dette bildet, forklarer Reinhardt, er det som også gjør det så smertelig. Dette fordi det er et bilde der de formale egenskapene er så tydeliggjort at det vanskelig skal la seg gjøre å ikke verdsette dem. Likevel vet vi, selv om lidelsen er usynlig ved det blotte øye, at det er et øyeblikk der et stort nummer mennesker kjemper for livet og dør inne i bygget. Reinhardt skriver:

It is precisely through its aesthetic strategies, however, that this remarkable photograph invites both critical engagement and a kind of metacritical reflection on the mass-mediated character of disaster, the fascination such spectacles tend to inspire, and the confidence they tend to invite in their reality – a confidence undermined by image's flagrant distortions. (Reinhardt 2007: 26-7)

¹ Dette kjenner vi også fra Susan Sontag når hun skriver om den estetiseringen man gjerne gjør når man tar bilder som det *fotografiske blikket*, eller det «å se fotografisk» (Sontag: 2004a: 116).

Man vil med andre ord få et økt engasjement rundt medieringen av katastrofebilder og rundt hendelsene som er avbildet gjennom slike estetiske strategier. Dette bildet er så gjenkjennelig og derfor lett å tolke at det ikke trenger tekst for å leses, forklarer Reinhardt. Det nesten bare silhuetten igjen av de berømte byggene og det kjente øyeblikket i Ruffs bearbeiding. Men det holder for å identifisere hva motivet er. Vi trenger med andre ord ingen oppklarende tekst til bilder fra 11. september. Spørsmålet er om Reinhardts antagelser her holder mål.

Jeg vil si: nei. Terroraksjonene 11. september ligger klart i vårt minne den dag i dag, men kommende generasjoner vil verken ha minner om tvillingtårnene eller øyeblikket da tårnene raste sammen på netthinnen. De vil trenge en tekst enten i form av en skrevet tekst eller en muntlig overlevering, på samme måte som min generasjon som vokste opp etter Vietnamkrigen trengte en forklaring på hva vi så på når vi betraktet fotografiet av den lille jenta som sprang skrikende mot kamera. Nick Uts *Napalm Girl* forteller lite uten konteksten med napalm og overgrep mot sivilbefolkningen.

Om vi så vender tilbake til det estetiserende ved bildet av tårnene: Etterhvert som 11. september kommer utenfor det kollektive minnet, må en læres opp til å skape forbindelsen mellom silhuetten av New York og katastrofen. For å sitere Susan Sontag: «Tiden gjør til slutt nesten alle fotografier til kunst, selv de mest amatørmessige.» (Sontag: 2004a: 34) Den estetiske strategien som Reinhardt legger frem som et gode åpner derfor, slik jeg ser det, for potensielt uetiske estetiske betrakningsmåter. Men han kan være inne på noe likevel. Personer som er opptatt av fotografier samler gjerne på fotobøker av flotte, dyktige fotografers portofolio. Slik sett kan det estetiserende ved bildene også bidra til at grufulle hendelser ikke forsvinner for godt når de er borte fra dagsorden, men at de blir plukket frem igjen og gransket lenge etterpå av fotointeresserte mennesker, og slik fortsetter å leve i bevisstheten til enkelte.

Sontag påpeker egenskapen fotografiet har til å endre sitt motiv. Selv en grusom hendelse kan fremstå vakker, eller kanskje er «tilgjort» et bedre ord, i fotografiets utsnitt. Fotografiet omgjør hendelsen til noe annet enn hva den egentlig var. Denne egenskapen hos fotografiet er bakgrunnen, ifølge Sontag, for kritikken mot estetiserende fotografiske fremstillinger av andres nød.

The dual powers of photography – to generate documents and to create works of visual art – have produced some remarkable exaggerations about what photographers ought or ought not to do. Lately, the most common exaggeration is one that regards these powers as opposites (Sontag: 2004b: 68).

Det vil med andre ord være en tankefeil å se på fotografiets dualitet som kunst og som dokument som motsetninger. Likevel vil ikke Sontag gå med på at denne dualiteten er helt uproblematisk. I denne tilgjortheten kan selv høyst reelle hendelser fremstå som fiktive, og ekstra problematisk blir dette når film «låner» fra dokumentarfotografi, eksempelvis når Steven Spielberg inkorporerer Robert Capas bilder fra Omaha Beach på D-dagen i filmen *Saving Private Ryan* (1998). Blandingen av det fiktive og det reelle kan medføre at det reelle fremstår som fiktivt (Sontag 2004b: 69).

Kunstfilosofen Arthur Dantos skiller mellom to typer bilder av andres lidelse innenfor kunsten: Den vakre representasjonen som elegi som kan hjelpe til med sorgbehandling og føre til økte refleksjoner, og representasjonen som protest, som skaper raseri og handling (Danto: 2005: 111-112). I *Regarding the Pain of Others* omtaler Sontag tradisjonen innenfor malerkunsten ved å forskjønne krigssituasjoner med all dets grusomhet. Hun påpeker at man sjelden setter like stor pris på samme forskjønning av fotografiske fremstillinger av krig: «[...] to find beauty in war photographs seems heartless.» (Sontag: 2004b: 67) Men hun påpeker at bilder av ruinlandskap fremdeles oppfattes som landskap, og dermed kan oppleves som vakre. Men som Danto påpeker også i et senere avsnitt om fotografiet, er ikke skjønnet som strategi alltid riktig:

Sabastao [sic] Salgado's photographs of suffering humanity are beautiful, as his work invariably is. But have we a right to show suffering of that order in beautiful ways? [...] If beauty is internally connected to the content of a work, it can be a criticism of a work that it is beautiful when it is inappropriate for it to be so. (Danto: 2005: 112-113)

Noen ganger kan skjønne fremstillinger av lidelse være et upassende grep. Hvilken rett har vi til å vise frem skjønnet i andres tap og lidelse? Det kan som vi har sett være en strategi, men det er fremdeles høyst problematisk etisk sett. Likevel er det et annet aspekt ved fremstillinger av stor nød som jeg vil fremheve: Reinhardt påpeker også selv, i likhet med Solomon-Godeau, at en del av fotografiene av menneskelige katastrofer dessverre bidrar til å generalisere og å omgjøre personlige katastrofer til en generell forståelse av hele folkegrupper som elendige og sårbare. Dette er etter min mening det største problemet ved fremstillinger av nød. Det er dessuten en kritikk som rammer Bendiksen's bilder i Fritt Ords utgave i særdeleshet. La oss se nærmere på dette i relasjon til publikasjonene av *Steder der vi bor*.

3.6. Tekst og blick

I Fritt Ords presentasjon av *Steder der vi bor*, har vi som nevnt få knagger å feste bildene til. De fremstår som «rene fotografier» som kan bli bedømt etter estetiske egenskaper heller enn som de historiene Bendiksen ville fortelle med sitt prosjekt. Det eneste vi klarer å lese ut av

disse situasjonene og hjemmene er at forholdene er dårlige, der er fattigdom. Dette er i og for seg et mål i seg selv, men Bendiksen ønsker som sagt å fortelle noe mer: Om de menneskene han møtte og hvordan det er å leve sine liv i slumområder. Likevel er det, som nevnt, de formelle egenskapene som ligger i fokus i en slik publikasjon.

Fotografiene truer med å gå inn på en annen arena enn dokumentet: kunsten. Men som vi har sett ligger bortimot alle fotografier i grenseland mellom kunst og dokument. Bendiksens nevnte «snikfotografering» gir ofte en følelse av autentisitet, man tror gjerne mer på uskarpe snap-shots der den avfotograferte kanskje ikke er bevisst akten. Det blir mer «naturlig» slik. Eksempelvis mannen ved betalingslatrinen i Kibera. I *Steder der vi bor* er flere av bildene uskarpe og har tidvis underlige utsnitt. Sistnevnte effekt gjør gjerne at fotografiet fremstår mer kunstaktig enn dokumentarisk. De får flere formelle egenskaper å spille på og kan lettere betraktes som bilder for sin egen del, snarere enn dokumenter på fattigdom.

Problemet med blandingen av å være både et dokument på noe og inneha estetiske kvaliteter forsterkes gjerne ved presentasjonen av fotografiet. Et fotografi kan ha én mening i én sammenheng, men den kan endres i en annen. Hvilken mening har fotografiene til Bendiksen i Fritt ords publikasjon, løsrevet på en gallerivegg sammen med kunstverk eller i en utgivelse som Bendiksens egen, fremstilt som en fortelling med vektlegging av de individuelle skjebnene? Det vil være de samme bildene, men man vil lese dem på forskjellige måter, ettersom situasjonen og presentasjonen vektlegger forskjellige aspekter. Sontag forklarer at mye av kritikken av estetiseringen handler om at fotografiene ofte blir reproduisert i et stort spekter av situasjoner, de sirkulerer uten at det nødvendigvis blir tatt hensyn til den opprinnelige intensjonen eller diskursen fotografiet var en del av (Sontag: 2004: 118a). Denne tilnærmingen til fotografi og vår billedkultur i det generelle er, som tidligere nevnt, Sontag ikke alene om å ha. Bevisstheten rundt at fotografiet er noe man kunne bruke som redskap for dominans eller selvhevdelse og at det gjør noe med de menneskene det dokumenterer og situasjonene de er en del av, er noe som er felles for de postmoderne fototeoretikerne.

I en presentasjonsform som i galleriet eller som i *Norsk dokumentarfotografi i dag* fremmes det en beskuelsesmåte som minner mer om et modernistisk formalbasert blikk med vekt på estetiske egenskaper. Jeg blir fristet til å trekke frem Szarkowski og hans punkter igjen. *Tingen i seg selv*; fattigdommen er fremtredende. Avprellet maling og annen slitasje fungerer både som tegn på fattigdom og nød, og som estetiserende detaljer i en flate som ellers ville ha blitt kjedelig. *Detaljen* skaper spenning i billedflaten, eksempelvis gjør mannen som lener seg ut av vinduet i nedre høyre hjørne i *Dharavis største industriområde* at et ellers

kjedelig utsiktsbilde blir preget av underfundighet. *Utsnittet* preger bortimot alle bildene til Bendiksen, men er eksempelvis fremtredende i *Bruboer*, der selve motivet er flyttet mot venstre kant av fotografiet og brofundamentet og elven tar opp mesteparten av billedflaten. Skarpe fargekontraster i hjemmet brubeboeren befinner seg i og billysene oppe på broen skaper spenning mot de grålige feltene av fundamentet og elven. *Tidspunkt*; både *Boksere som sparrer* og *Gatebråk* er eksempler på god timing. I førstnevnte er positurene og bevegelsene så karikerte at det er ingen tvil om hva som foregår. I *Gatebråk* er «sekundet før katastrofen» avbildet: Det første slaget er i startfasen.

Siste punkt er *synsvinkelen*; Både *Bryllupsllys* og *La Cota 905* fra Los Barrios er gode eksempler på denne egenskapen ved Bendiksens bilder. I *Bryllupsllys* er synsvinkelen fra skrått ovenfra og ned, og dette gjør at den lille jenta som leker virker mye mindre enn hva hun kanskje egentlig er. I *La Cota 905* er det det at bildet er tatt gjennom et gitter av et slag som gjør at jeg vil ta det med her, selv om det ikke er med i Fritt Ords utgivelse. Dette er et grep som går igjen i bildene fra Los Barrios. Den lille scenen som utspiller seg blant barna nede på gaten virker heller harmløs, det er heller det at «jeg» beskuer dette scenarioet som om jeg spionerer. Det er synsvinkelen bokstavelig talt som er i aksjon her og skaper en slags narrativ. Fra annen etasje i skjul bak et vindusgitter lurer noe faretruende på de små barna. Det er nesten filmatisk. Kanskje litt for filmatisk. For dette er ikke noe jeg leser fra bildet alene, det handler om min fantasi som med assosiasjoner til synsvinkler i film henter frem en historie som til syvende og sist ikke har noe med fotografiet fremfor meg å gjøre, men med min erfaring. Det er vanskelig å lese et fotografi uten å tillegge det mening ut over det en kan se.

Vi har, som Solomon-Godeau har påpekt, en stor tillit til fotografiet som kilde, og kanskje ikke alltid like lett for å være kritisk til hva det er en kilde til. Et «nakent» fotografi eller et fotografi uten en tilhørende tekst kan kanskje lettere sees på som noe objektivt. Teksten klargjør på mange måter at det er en subjektiv stemme som forteller dette «noe» som vi skal kunne se i fotografiet. Likevel er ikke et fotografi uten denne eksplisitte stemmen, et universalt språk; vi vil alltid lese det inn i en sammenheng. Presentasjonen av *Steder der vi bor* i Fritt Ords bokutgivelse frarøver disse avbildede individene deres kontekst. Vi leser gjerne slike bilder inn i gruppen av tilsvarende bilder av fattige langt borte. Slik sett blir det satt inn i en fastlåst diskurs om hvordan en forholder seg til slike menneskegrupper utenfra. De blir redusert til å utelukkende være en tilstand av fattigdom, og de opphører på en måte å eksistere utenom bildene. Det er for mange skjebner som vi ikke klarer å skille mellom, og det blir derfor lettest å se de som en homogen gruppe. Ut fra Bendiksens tekst ser det også ut til at

det var nettopp dette han ønsket å unngå i arbeidet sitt. Og etter min mening trækker han så vidt utenom denne fellen i sin egen publikasjon.

Vi har sett Dantos skille mellom de to typene fremstilling av lidelse i kunsten: elegi og protest. Hvilken av disse kategoriene en vil plassere Bendiksen i er heller uklart. Nå regnes kanskje ikke *Steder der vi bor* som kunst, men Bendiksen forventer en reaksjon, ellers hadde det ikke vært noe utgangspunkt for å publisere denne typen bilder. Antakeligvis bunner denne publiseringen om et ønske om å opplyse om de livsbetingelser mennesker i vår verden har. Prosjektet, slik jeg ser det, er rettet mot «den vestlige verden», og ut fra hans egenforståelse har han et ønske om å bevisstgjøre sitt publikum om at det er levende mennesker, som du og jeg, som lever i disse situasjonene han har avbildet. Hvorvidt han lykkes med dette er også etter min mening uklart. Det kreves en anerkjennelse av «den andre» for å oppnå en slik kontakt. Til det trengs det en identifiseringsprosess. Men dette skal jeg komme tilbake til i neste kapittel.

Bendiksens arbeid med å opplyse om slumproblematikken baserer seg derimot ikke ene og alene i bildene, noe som framkommer i hans egen publikasjon. Her ligger meningen et sted mellom teksten og bildene. Uten teksten står bildene i fare for å miste sitt intenderte meningsinnhold. Sekula og hans «skyggearkiv» av fotografier av de vi ser på som underlegne i vårt samfunn er høyst gjeldende for vår resepsjon av slumområder og fattige områder i verden som vi ikke vil sammenligne oss med. Bilder kan generalisere hva det vil si å komme fra enkelte deler av verden, og med en politisk agenda kan de også bidra til å forsterke og opprettholde fordomsfull tenkning om at «de andre ikke er slik som oss». Et av Bendiksens bilder fra Kibera kan imidlertid sees på som et motstykke til dette: En mann som sitter selvsikker og henslengt i en stol i sitt hjem med årgangwhiskyen på hyllen er ikke et typisk bilde av en slumbeboer i sitt hjem. Mannen bruker også sin stemme til å påpeke nettopp det at slumområdene er befolket av forskjellige typer mennesker med ulike livssituasjoner. Denne fremstillingen blir en underliggjøring som skaper kontrast mot de tristere skjebnene vi møter. Det tvinger oss også til å ikke bare få et ovenfra-og-ned-blikk på denne slumbeboeren. Han møter oss som betrakter med en mer selvstendig holdning, mer som en likemann, enn som noe stakkarslig som vi skal synes synd på. Bendiksens *Steder der vi bor* demonstrerer ikke bare forskjeller i livssituasjoner blant slumbeboerne, men også at slummene er annerledes fra hverandre.

I det foregående har jeg presentert og sammenlignet Bendiksens slumfotografier slik vi møter dem i to ulike publikasjoner. Jeg har på denne måten vist hvordan bilders meningspotensiale vil være avhengig av den konteksten de presenteres innenfor. Bendiksen

tilfører i sin egen publikasjon nye informasjonsbiter som skaper et mer differensiert og mangedimensjonalt bilde av livet i slummen. Likevel er det noe som synes å være fraværende i hans prosjekt, Bendiksen skildrer en mangefasettert verden og en tragisk virkelighet, men har fotografiene hans evnen til å gripe – eller prikke og såre, for å bruke Roland Barthes' begrep? Jeg ser i neste kapittel nærmere på et annet fotoprojekt som kombinerer tekst og bilder – men som slik jeg ser det, makter å gjøre dette på en sterkere måte: Andrea Gjestvangs fotoprojekt *En dag i historien – 22. juli*.

4. Å formidle det såre og det nære

AUF, Arbeidernes UngdomsFylking, har hvert år en sommerleir. Stedet for dette er Utøya i Tyrifjorden. I 2011 skulle sommerleiren strekke seg fra 19. til 24. juli, men ble brutalt avbrutt av Anders Behring Breiviks terrorangrep den 22. juli. Dette traumatiserte ikke bare de ungdommene som var på sommerleiren, men skaket også resten av landets befolkning. 69 ungdommer ble skutt og drept, ytterligere 60 skadet.

Andrea Gjestvangs fotobok, *En dag i historien – 22. juli* (Gjestvang: 2012), består av 39 portrettfotografier av til sammen 43 ungdommer som overlevde massakren på Utøya. Hvert fotografi har en tilhørende tekst som beskriver deres liv etter traumet. Disse tekstene er i «jeg-form» og er enten skrevet av personen selv eller Gjestvang. Hvert foto har også en billedtekst som angir navn, alder, hvordan de overlevde og eventuelle skader. Hvert fotografi er presentert over en til to sider. De fleste framstår som helt normale ungdommer, som en like gjerne kunne ha truffet på gaten eller i et kjøpesenter. Men noen stikker seg likevel kraftig ut med sine godt synlige skader som amputasjoner og store fysiske arr. Samtidig er den traumatiske historien noe som samtlige av dem har bak seg, og prosjektet står slik som en påminnelse om at selv en gruffull opplevelse som massakren på Utøya ikke nødvendigvis gir synlige spor. La oss derfor se nærmere på enkelthistoriene som Gjestvang formidler i bokprosjektet. Utvalget jeg har gjort her retter seg mot å vise bredden - i både den fotografiske fremstillingen og det vitnesbyrdet de forteller.



Figur 7 Iselin Rose Borch (15). Fra Gjestvang: En dag i historien – 22. juli.

4.1. En dag i historien – 22. juli

I et av fotografiene møter vi 15 år gamle Iselin Rose Borch som ble reddet av en båt etter å først ha gjemt seg ved pumpehuset og deretter i en fjellhylle. På bildet (se figur 7) ligger hun i fosterstilling på en skinnsofa, delvis oppå en stor hund, og med en mindre hund under armen. Hun ser rett inn i kamera med et litt sårt blick. Hun minner om et lite barn.

Borch forteller om at hun etter 22. juli, hadde problemer med å sove, hun var mørkeredd og hadde forferdelige mareritt. Hun fikk klare tilbakeblikk der hun var tilbake i vannet, gjenopplevde lukter og syner. Dette pågikk et halvt års tid før hun sank inn i depresjonen. Hun måtte sykemelde seg fra skolen og trakk seg tilbake. «Jeg taklet ikke være sosial.» (Gjestvang: 2012: 58) Men så våknet trassen, hun ville ikke la seg sluke av

depresjonen og kjempet imot. «Jeg kan jo ikke fortsette å leve i fortida. Jeg må heller bruke det som en byggekloss til å gjøre meg sterkere.» (Gjestvang: 2012: 58) Hun begynte å fungere igjen.



Figur 8 Aleksander Sandberg (16). Fra Gjestvang: En dag i historien – 22. juli.

16 år gamle Aleksander Sandberg overlevde ved å gjemme seg under en sofa i Skolestua. Fotografiet av ham (se figur 8) viser ham i en lenestol i noe som kan se ut som en stue. I bakgrunnen ser vi deler av en sofa og skjermen til en lampe i hjørnet bak lenestolen. Det står lykter i vinduet bak sofaen, og persiennene er nesten helt nede. Han virker distansert og blikket hviler tomt ut i luften. Fotografiet kan minne om et illustrasjonsfoto av en trist ungdom.

Sandberg forteller at det var viktig for ham å komme tilbake til det livet han levde forut for Utøya. Han projiserer erfaringen over på urettferdighet i verden generelt, og er fortsatt aktiv i AUF. Han har blitt mer bevisst på viktigheten av familien etter Utøya, og forteller at han har kommet mye nærmere søsteren sin. «Henne kan jeg snakke med om alt» (Gjestvang: 2012: 42) Han forteller videre at han første tiden etter sommeren sov med en machete under puten. «Ikke fordi jeg egentlig trodde noe kom til å skje, men på grunn av tryggheten den ga.» (Gjestvang: 2012: 42) Han avslutter med å erklære at han føler seg trygg nå.

17 år gamle Anzor Djoukaevs historie skiller seg litt ut. Han forteller noe distansert at «skjedd har skjedd» (Gjestvang: 2012: 12) og at den innstillingen har gjort det lettere for ham



Figur 9 Cecilie Herlovsen (17). Fra Gjestvang: En dag i historien – 22. juli.

å komme videre. Djoukaev ble arrestert av politiet da han kom frem fra gjemmestedet sitt, ettersom han virket «upåvirket». Det plager ham at han ikke fikk delta i felleskapet på Sundvollen blant de andre overlevende i etterkant av dramaet, da han tilbrakte natt til 23. juli i en sikkerhetscelle på politistasjonen på Hønefoss. Han fikk heller ikke ringe sine foreldre for å fortelle at han levde.

På fotografiet står han i en park, lent mot et tre. Han står i sentrum av billedflaten og er kuttet fra midt på lårene og opp. Han har på seg en hvit jakke og står med hendene i bukselommene. Ansiktet er så vidt vendt mot høyre i bildet, og blikket hans hviler mot noe utenfor høyre billedkant. Han ser sliten ut, men rolig og fattet.

Fotografiet av Cecilie Herlovsen (se figur 9), er blant de portrettene som eksplisitt framviser fysiske skader. Herlovsen ble skutt i høyre arm, skulder og i kjaken. En visdomstann reddet trolig livet hennes. Bestevenninnen Andrine døde på Utøya. De gjemte seg sammen ved Sydspissen. Den unge jenta er fotografert mot en nøytral bakgrunn – noe som konsentrerer oppmerksomheten mot portrettsubjektet, hennes blick og hennes kropp. Hun sitter trolig på en krakk. Utsnittet er hode-hofte, og Herlovsen sitter med blikket vendt

mot høyre – rett mot kamera. Slik settes også hennes høyre arm, som er amputert fra albuen og ned, i fokus. Ansiktsuttrykket er rolig og på et vis konfronterende.

Herlovsen forteller at hun får hjelp når hun trenger det, men klarer det meste selv. Hun forteller at Utøya har også hatt noen positive innvirkninger på livet hennes. Tidligere ble hun mobbet, og hun var bekymret for hva de andre sa om henne bak hennes rygg. Nå bryr hun seg ikke så mye om hva andre tenker, forteller hun, hun føler seg friere og akseptert. Hun tror at det at folk forstår at de kunne ha mistet henne har gjort at de har endret holdning til henne.

Bestevenninnene Victoria Frøyd (18) og Sofie Caroline Nilsen (17) er fotografert sammen over en dobbeltside. På fotografiet står de og holder rundt hverandre. De står på en landevei, og det eneste som er i fokus er de to jentene. De ser begge rett inn i kamera med en alvorlig mine. De ser ut som helt normale ungdommer, og lite i bildet forteller noe om deres felles bakgrunn.

Frøyd forteller at moren hennes var bestemt på at hun ikke skulle isolere seg etter Utøya. De dro på kino og campingtur. Frøyd fortsetter: «Jeg gråt så å si aldri. Jeg er en person som helst holder følelsene mine for meg selv» (Gjestvang: 2012: 54). Hun forteller at hun innser at hun er sterk, og takler tilværelsen og prøver å glede seg over livet. Vennskapet med Nilsen betyr alt.

Nilsen kommenterer på sin side sin livssituasjon etter Utøya på denne måten:

De største problemene i et tenåringsliv skal egentlig bare være: Herregud jeg har ikke penger. Jeg er ikke gammel nok til å gå på byen. Jeg er tom for maskara. Eller at den gutten du liker, ikke liker deg. Du skal ikke føle redsel for å bli skutt, eller være utrygg når du går på gata. (Gjestvang: 2012: 55)

Hun forteller også at tilværelsen hennes ble snudd på hodet etter Utøya, hun var lammet av redsel og sliter fremdeles. Hun er glad for bestevenninnen Frøyd, og vet ikke hva hun skulle ha gjort uten støtten fra henne.

Billedteksten til portrettet av Ylva Schwenke er typisk for billedtekstene i dette prosjektet: «Ylva Schwenke (15) fra Tromsø gjemte seg i skrenten nedenfor Kjærlighetsstien. Hun ble skutt fire ganger; i skulderen, magen og begge lårene.» (Gjestvang: 2012: 64) Fotografiet av den unge jenta (se figur 10) er et av de vakreste og mest kjente fotografiene i prosjektet. Det er også brukt på forsiden av boken. Bakgrunnen er nøytral. Ansiktet hennes er i fokus, bildet er nært innpå, fra skuldrene og opp. Det rødbrune håret er rammer lett inn ansiktet hennes som nesten er i helprofil, munnen hennes er halvåpen, men hun smiler ikke. Hun ser nesten litt skremt ut, der blikket hennes er satt mot venstre i billedflaten. Det er først ved nærmere øyensyn at man legger merke til det store arret som kryper opp halsen hennes fra



Figur 10 Ylva Schwenke (15). Fra Gjestvang: En dag i historien – 22.juli.

under den prikkete, blå overdelen hun har på. Kontrasten mellom det lyse, pene ansiktet og det kraftige rosa arret er slående.

Schwenke forteller: «Arrene mine bærer jeg med verdighet, for jeg fikk dem for noe som jeg tror på.» (Gjestvang: 2012: 64) Hun forteller at hun ikke vil synke inn i depresjonen, men prøver å fokusere på alt det gode hun har i livet sitt.

23 år gamle Eivind Rindal tok ansvaret for en gruppe på elleve ungdommer og fikk dem bort fra øya med båten Reiulf. Ingen i gruppen ble skadet. Portrettet av ham er i helfigur. Han sitter på huk i en skråning i skogen, og har på seg blå olabukser, mørkeblå jakke med en liten Arbeiderparti-pin i kraven og en blå lue med brem. Til tross for en selvsikker og klar beretning ser han litt usikkert ned i bakken. På bildet fremstår han ikke som den selvsikre unge mannen man kanskje kunne ha forventet å finne ut fra selvrepresentasjonen i teksten som følger portrettet:

Den fredagen i juli la jeg meg ikke ned for å dø, jeg kjempet for å leve. Sammen med en gruppe forskremte ungdommer greide jeg å komme unna kulene hans. Jeg kunne ikke se meg selv og de andre dø. Det reddet oss. Denne tanken fyller meg med kraft til å fortsette kampen for et bedre samfunn. (Gjestvang:2012: 88)



Figur 11 Cathrine Gjerdingen Larsen (17). Fra Gjestvang: En dag i historien – 22.juli.

Han forteller også at han allerede natt til 23. juli var klar over to ting: Viljen til at det igjen skal bli sommerleir på Utøya og at han ikke har en gyldig grunn til å se passivt på de høyretradikale fremme sin hatefulle og dystopiske visjoner for samfunnet vårt.

Fotografiet av 20 år gamle Hanne Hestø Ness er tatt på et bad, den unge kvinnen står i en svart singlet med senket blikk. Vi ser et dusjkabinett i bakgrunnen. Kroppen hennes er altså ute av fotografiets fokus. Det er speilbildet vi ser og tyder. Hun holder hendene samlet foran seg, men det er ikke før jeg leser hennes beretning at jeg legger merke til at hun mangler den ene lillefingeren. I hennes beretning får vi høre om rehabilitering. Ness ble skutt i halsen og måtte lære å gå på nytt. Men det hun var mest sint for, var at hun måtte amputere lillefingeren. «Hvordan ta på neglelakk nå?» spør hun (Gjestvang: 2012:84). Bestevenninnen døde, livet er forandret. «Det har jo kommet gode ting ut av det som hendte, men det er jo ikke verdt det», konstaterer hun, før hun spør: «Men hva kan en gjøre?»

En ung jente ligger på siden på isen. Hun ser inn i kamera med et varmt, litt sårt blikk. Hun har hendene samlet under hodet. Pelskanten på hetten til boblejakken stikker så vidt opp fra bak skulderen hennes. Det lange lyse håret ligger dandert rundt hodet hennes på den blanke isen. Det ser kaldt ut.

Portrettet av 17 år gamle Cathrine Gjerdingen Larsen (se figur 11) kan tolkes symbolsk. Teksten som forteller om livet hennes heller også i den retning. Hun forteller om at alt har forandret seg, hun får ikke sove og er blitt skvetten. «Jeg har det vondt.» (Gjestvang: 2012:10), forklarer hun. Hun ligger bokstavelig talt på is, og hun forteller at hun forsøker å holde rutinene, men det er ikke lett. Hun har vansker med å konsentrere seg og karakterene hennes har gått ned. Hun har lært seg å late som: «Jeg smiler og er glad. Jeg ler og tuller. Mange ganger er det rett fra hjertet. Men ofte, altfor ofte er det tvunget fram. I blant lurere jeg på om den nye klassen min noen gang har hørt min ekte latter.» (Gjestvang: 2012: 10)

Slik varierer Gjestvangs fremstillinger og fortellinger gjennom hele fotoboken. Noen vitnesbyrd ligner, men de er alle likevel svært forskjellige. Gjestvang fremhever på denne måten hvor individuelle opplevelsene og måten man håndterer det er. Boken har også et rikt mangfold av situasjoner. Men de fleste situasjonene er kjente for nordmenn flest. Stuen, pike-/gutterrommet, det flislagte badet, skogen, landeveien, isødet. Det minner oss på at de er en av oss. De fleste av dem framviser ingen synlige spor etter katastrofen. Dette gjør at vi innser at den unge jenta vi gikk forbi på gaten for litt siden kunne være berørt. Deres hjem ligner på naboens hjem, våre hjem. Det kunne ha vært vår niese/nevø, søster/bror – disse ungdommene i Gjestvangs fotografier. Det kunne ha vært oss. Det gjør vondt å se dem. La oss undersøke denne opplevelsen nærmere.

4.2. Det lyse rommet – om interessen og det som sårer

Roland Barthes publiserte i 1980 sin lille bok *Det lyse rommet – tanker om fotografiet* (Barthes: 2001). Det er i denne at han lanserer to sentrale begreper, «studium» og «punctum». Studium, forklarer han som en interesse som skapes innenfor et interessefelt en har generelt i livet. Det er en allmenn interesse; fotografier som går inn under begrepet studium innehar for Barthes en moralsk eller politisk kultur som nærmest virker innlært. Det innebærer å ha en interesse for noe, «[...] konsentrasjon om noe, sans for noen, [...]» (Barthes: 2001: 37), men er ikke et studie i direkte betydning. Barthes forklarer at det er gjennom studium han finner fotografier som vekker en interesse, enten gjennom at det har et politisk vitnesbyrd eller at det skildrer historiske scener (Barthes: 2001: 38). Det er noe man liker, ikke elsker: «[...] det vekker halvt begjær, en halvhjertet vilje [...]» (Barthes: 2001: 39).

Mens *studium* er kulturelt og interessebetinget, er *punctum* et element ved fotografiet som har en mer tilfeldig, personlig karakter. Han beskriver *punctum* som noe ved fotografiet som føles som «en pil som gjennomborer meg.» (Barthes: 2001: 38) Han kommenterer at dette svært ofte er en detalj i billedflaten, noe personlig som gjør at fotografiet blir mer

«ekte». Barthes (2001:72) trekker inn filmen for å illustrere effekten av *punctum*: «Kinolerretet rammer ikke inn, men skjuler; mannen eller kvinnen som trer ut av lerretet fortsetter å leve.» Han forklarer at det i filmen skapes et blindt felt der karakterene fremdeles eksisterer. Det samme ser han i de fotografiene der han kan lokalisere et *punctum*: «Takket være sitt runde halsbånd² fikk den søndagskledd negressen for meg et liv utenfor sitt portrett.» (Barthes: 2001: 72) Der skapes et blindt felt hvor karakteren eksisterer på grunn av *punctum*. Karakteren blir nær, vi klarer å identifisere oss med den eller det vi betrakter.

Som en motsetning til *punctum*, som altså er det Barthes også betegner som noe som kjennetegner et «nært fotografi», skriver han også om såkalte «unære fotografier». Svært ofte, forklarer han, er nyhetsfotografiene unære, og han understreker at et unært fotografi ikke nødvendigvis er fredelig. De kan være sjokkerende, men de har ingen *punctum*, det mangler uroen: «[...] for fotoet kan 'skrike' uten å såre.» (Barthes: 2001: 54) Du registrerer det, men ikke noe mer. Men i enkelte slike tilsynelatende unære fotografier kan man plutselig legge merke til noe som stjeler oppmerksomheten, et *punctum* man kanskje kan forklare tilstedeværelsen av, men som likevel gjør at man stopper opp og begynner å tenke. Barthes viser til et fotografi av soldater i Nicaragua der han plutselig la merke til noen nonner som passerer i bakgrunnen. Dette ble en kontrast til det unære krigsbildet for ham, og gjorde at han husket dette fotografiet, selv om det kanskje var naturlig med nonner i den situasjonen. Det er likevel ikke noe som en billedanalyse vil frembringe, det er bare noe en merker seg og får en til å stoppe opp. Han advarer fotografen mot å legge inn slike kontraster bevisst: «[...] når Bruce Gilden fotograferer en nonne side om side med transvestitter påvirker denne intenderte (for ikke å si retoriske) kontrasten meg ikke i det hele tatt, kanskje bortsett fra at den er irriterende» (Barthes: 2001:61). Det bør med andre ord være en tilfældighet for at Barthes skal oppleve det som et *punctum*.

Et annet *punctum* han viser til er i et fotografi av Kertész fra 1921, som viser en guttunge som leder en blind sigøynerfiolinist bortetter veien. Det som blir *punctum* for Barthes i dette fotografiet er gaten av stampet jord. Det får ham til å mimre tilbake til sine reiser i Ungarn og Romania (Barthes: 2001: 58). *Punctum* kan med andre ord være en erfaring, noe som hører minnet til.

Det siste jeg vil nevne om *punctum* i denne sammenheng er et annet *punctum* enn detaljen: «Dette nye *punctum*, som ikke lenger har noe med formen å gjøre, men med intensiteten, det er tiden, den sønderrivende betoningen i noemaet («*dette har vært*»), dets

² Barthes viser til et familieportrett, hvor han finner sitt *punctum* i en av kvinnes halsbånd. Det minner ham om et halsbånd en kvinnelig slektning av ham hadde, som døde. (Barthes: 2001: 68)

rene representasjon.» (Barthes: 2001: 115-117) Han bruker et fotografi av Lewis Payne som eksempel. Det ble tatt av Alexander Gardner i fengselscellen, mens han ventet på å bli hengt. Barthes forklarer punctumet i dette bildet ved det at man ser denne – nå døde – rett før han skal dø. Han *vet* han skal dø, og vi vet, når vi ser dette fotografiet, at han er død. Punctum i dette bildet er ikke noe i selve bildet, det er i konteksten.

4.3. Utøya, slummen og punctum – Det som angår oss og ikke

Da jeg først begynte å bla i boken til Gjestvang, ble jeg engasjert, men det var likevel noe som gjorde vondt. Samtidig som bildene og historiene vekket en interesse, så var det smertefullt å forholde seg til dem. Jeg tar meg i at jeg ikke beskuer disse fotografiene på grunn av deres skjønnhet. Selv om enkelte av dem vitterlig er vakre, så har de stort sett ikke spennende komposisjoner eller slående dramatiske kontraster. De er heller rolige, kanskje til og med stille. Jeg ser på dem fordi det er noe vemodig og vondt over dem, jeg blir litt melankolsk. De sårer meg samtidig som de på en måte trøster meg. Så hva er det med disse tilsynelatende ordinære portrettfotografiene som sårer så hardt?

Barthes skriver om bildet av Lewis Payne at punctum ligger utenfor bildet, i konteksten: «Han skal dø». Barthes skriver at fotografiet henviser sin virkelighet til fortiden. «Dette har vært»,³ forklarer han, og legger til at fotografiet antyder at det avbildede er forbi: at det allerede er dødt (Barthes: 2001: 97). Et annet sted kommenterer han at fotografiet alltid bærer med seg tegnet på «min fremtidige død» (Barthes: 2001: 118). Her vil jeg påpeke at i Gjestvangs prosjekt er det motsatte tilfelle: De lever! De skulle dø, men de lever. Dette minner meg om et av verkene til Alfredo Jaar i Rwanda-prosjektet hans, *Signs of life*, der han sendte postkort til venner og kjente fra Rwanda med tekster som «Caritas Namazuru is still alive!». Midt oppe i denne katastrofen som rammet Rwanda i 1994 dokumenterte han dem han møtte som hadde overlevd dette bestialske folkemordet. Hvert av de over 200 postkortene han sendte hadde forskjellig navn på et levende menneske som kunne ha dødd, men som overlevde katastrofen (Strauss: 2005: 90). På egentlig samme måte vitner Gjestvangs bilder, fire år etter katastrofen hvor vi fokuserte så mye på de døde, at disse ungdommene overlevde og lever blant oss i dag. De er tegn på liv, ikke et minne over døden.

Tiltrekningen i disse bildene kan være, for å parafrasere Barthes: «Jeg har sett øynene som har sett morderen!» De var til stede i en nasjonalt traumatisk hendelse som gjør at de ikke bare representerer seg selv i denne situasjonen, men også nasjonen Norge. Camilla Loew skriver i artikkelen *Portraits of Presence: Excavating Traumatic Identity in Contemporary*

³ Jeg skal utdype Barthes teoretisering av *dette har vært* i kapittel 5.

Catalan Testimonies om portretter av vitner til store redsler⁴ at de symboliserer to forskjellige identiteter: «On one hand, they are individuals thanks to the fact that each can tell and recover his or her own story. On the other, they symbolise a collective trauma due to the formal repetition in each photograph.» (Loew: 2007: 28) Med andre ord har ungdommene én identitet som seg selv, med sine individuelle trekk og historie og én felles identitet som vitne til massakren på Utøya og som symbol på det traumet som nordmenn gikk gjennom i felleskap denne dagen i juli. Disse bildene kan derfor tenkes å ha en symbolverdi i Norge som de ikke har andre steder.

Et av de punctumene jeg finner i disse fotografiene er stedene der de er tatt. Det er natur jeg kan kjenne igjen, det er hjem jeg kan kjenne igjen. Det er noe norsk over interiørestetikken, naturen og terrenget. Lyset utendørs er noe jeg forbinder med det hjemlige. Bildene er tatt på steder jeg forbinder med mitt eget liv. Det er slik skog jeg går tur i, det er slike hjem jeg besøker, det er det samme lyset som treffer meg vinterstid nordpå. Det er der jeg lever mitt liv. Med andre ord minner disse portrettene mine meg om at ungdommene i fotografiene, de berørte, har sine liv på samme steder som meg. Det forsterker opplevelsen av at dette kunne ha vært meg.

Et annet punctum er det er det av og til litt keitete uttrykket i noen av ansiktene, som bringer meg tilbake til de dagene da jeg selv var tenåring og var på sommerleir. Det er dette tilgjorte som preger enkelte av fotografiene til Gjestvang. Det er noe man ofte gjør når man er bevisst fotografen: Man poserer. Barthes skriver om handlingen å posere: «[...] jeg skaper meg umiddelbart en annen kropp, jeg forvandler meg på forhånd til et bilde» (Barthes: 2001: 20). Når man er ung, har man gjerne ikke funnet den måten å posere på som er blitt representativ for en selv enda, og dette medfører ofte en litt klosset mine. Litt prøvende, litt usikker, slik som ungdom ofte er. De har enda ikke grodd fast. Det er noe i disse usikre, kanskje til og med litt flau ansiktsuttrykkene som minner meg om min egen ungdomstid og mine egne håpløse poseringer.

Punctum for meg er likevel sterkest i det at jeg umiddelbart identifiserer meg med ungdommene som er fotografert. Hadde dette skjedd for 10-15 år siden, kunne det ha vært mine venner og jeg som var portrettert i denne boken. Når jeg blar i denne boken er det nærmest som om ansiktene deres smelter om til ansiktene til mine venner den gang da. Jeg ser i disse fremmede ansiktene mine egne kjære i dette traumatiske. De blir ikke som de «unære» pressefotografiene, jeg skuer dem slik jeg ser på bilder av folk som står meg nær, som jeg har

⁴ Camilla Loew skriver om portretter av katalanske motstandere av Franco som ble sendt til konsentrasjonsleirene under 2. verdenskrig og overlevde.

minner til felles med. Disse fremmede virker så kjent. Gjestvangs portretter får slik en personlig brodd for meg.

Jeg vil trekke frem portrettet av Eivind Rindal for å understreke. Han er en av heltene fra Utøya. Takket være ham kom elleve ungdommer seg i sikkerhet. Han fremstår, som tidligere påpekt, ikke som noe ekstraordinært menneske, men kanskje heller litt usikker, der han sitter og viker med blikket. Hans fremtoning og identitet utad er ikke «helten», han er en fullstendig ordinær 23-åring. Loew gjør i sin artikkel følgende observasjon:

This process of identity formation is performed through the portraits by making them seem as natural as possible. In opposition to the testimonial narratives, which their extremity undermine the correspondence to present reality, the images stress precisely that correspondance: the faces of these people are not those of exceptional heroes, but rather, of ordinary citizens. (Loew: 2007: 30)

Portrettene fremstår som bilder av ordinære ungdommer. Den ekstraordinære tragedien som danner bakteppet for bildene er ikke synlig i selve portrettene. Disse ordinære ungdommene var vitne til og en del av noe meget ekstraordinært i norsk historie. Dette ligger som en urovekkende aura over bildene i boken i sin helhet. Bildene av ungdommer med store arr og amputasjoner blir som små tegn på at alt er ikke som det burde være. Syv av ungdommene er fotografert liggende. Pasifiserte. Nitten av dem utfordrer oss ved å møte blikket vårt. Mange har snudd ryggen til, eller viker med blikket. Ingen av dem fremstår som helter. Det virker som det hviler en uro over disse fotografiene; alt dette kjente bærer med seg noe som ikke er kjent – en skygge, et fravær. Kraften i prosjektet ligger slik i det visuelle fraværet av den overordnede konteksten: Massakren på Utøya.

Dette fraværet kan virke forsterkende. For å belyse dette vil jeg her vise til Geoffrey Batchens artikkel *Looking Askance* (Batchen: 2012), der han diskuterer et prosjekt av fotokunstneren Anne Ferran. Den australske kunstneren har her fotografert tilsynelatende intetsigende bilder av bakken. Men denne bakken er et åsted for hvor kvinnefengsler, såkalte «women factories», fra 1800-tallet på sydspissen av Australia en gang stod oppført. Bakken i fotografiene er det eneste sporet som er igjen: denne historien er visuelt usynlig. Selv historikerne vet svært lite om disse kvinnene som var idømt hardt arbeid under dårlige kår. Arkeologene har funnet fragmenter som kan minne om selve eksistensen til disse kvinnene og rester etter barna de har født, som døde av diverse sykdommer det var vanskelig å holde unna i deres situasjon. Ferran gir oss ingen saftige detaljer. Ingen tekst som forteller, ingen ledende tittel, men likevel insisterer hun på at nærværet av denne historien skal vises. Vi skal til stadighet bli påmint denne glemte historien. Vi skal vite at vi mangler kunnskap om vår egen nære historie, selv om det er en ubehagelig del av den. I Ferrans bilder ser vi ingen lidelse, og

det gjør vi heller ikke i Gjestvangs prosjekt. Fraværet av det eksplisitte blir til nærværet av det implisitte.⁵ Ferran insisterer på at vi skal forholde oss til denne ukjente historien, og på samme måte insisterer Gjestvang på at vi skal forholde oss til den ikke-uttalte situasjonen som de overlevende befinner seg i, i vårt samfunn. De lever med det traumet som er utgått på dato i den norske offentligheten.

Vi har allerede sett Mark Reinhardts påpeking av det estetiske som strategi gjennom Thomas Ruffs *jpeg_ny01*. Reinhardt forklarer at det er linjene i røyken fra det brennende tårnet som bringer frem det smertelige i dette bildet fra 11. september. Han påpeker at selv om det ikke synes i bildet, kjemper mennesker for livet og dør inne i bygget, og det er nettopp det som gjør at bildet fremstår som mektig. Jeg påpekte at på et tidspunkt vil en trenge en forklarende tekst til disse ikoniske bildene fra 11. september, og det tror jeg om en tid at vi vil trenge for å forstå hva Gjestvangs fotografier dreier seg om også. Men der Reinhardt gir all ære til det vakre ved *jpeg_ny01*, tror jeg det som skjer er litt det samme som ved Gjestvangs fotografier. Det eksplisitte er fraværende. Det er den kunnskapen og vitnesbyrdene vi bringer inn i betraktningen som gjør at dette bildet føles sterkt: kontrasten mellom det stille og rolige bildet og de beretningene vi har i minnet om hva som foregår i det skjulte.

Katastrofen i Gjestvangs fotografier er så vidt nevnt i et par setninger per fotografi. – I beskrivelsen av hvordan de fotograferte overlevde den. Og det er her Gjestvangs prosjekt skiller seg fra all dekning fra media ellers. Media fokuserte på morderens beretning om hva og hvorfor dette skjedde. De fokuserte i stor grad på morderens selvforståelse, og i ettertid på hvordan morderen har det i fengselet. Dette kommer selvsagt av at man vil skåne ofrene for mediehysteriet, men det er noe betenkelig ved dette fokuset likevel. Gjestvang derimot fokuserer på ofrene, hun gir dem en stemme, litt på samme måte som Bendiksen. Men ved nærmere ettersyn er det ikke selve katastrofen som står i fokus i dette prosjektet, det til tross for dens tilstedeværelse, det er tiden etter det grusomme. Det er hvordan leve med det traumatiske. Men selv dette er stort sett fraværende i selve portrettene, for de fleste ofrene har ikke synlige spor. Bildene etablerer det hjemlige og private, de etablerer at dette er ordinære mennesker som ble utsatt for en katastrofe og et drama de ikke selv forårsaket. Men de må leve med konsekvensene av denne handlingen. Portrettene i seg selv er nedstrippet for all drama og patos. Det er ingen drama i skygger og lys og det er lite lek med skarpe fargekontraster. De minner litt om portrettene Walker Evans tok av fattige amerikanere på

⁵ Denne strategien finner vi igjen også hos flere samtidsfotografer, blant annet i Alfredo Jaars verker. Fotografiene han tok av opprydningene etter folkemordet i Rwanda i 1994, skjuler han blant annet i sorte bokser som han stabler i forskjellige konfigurasjoner. I denne installasjonen, *Real Pictures*, lar han en beskrivende tekst danne bilder i hodet vårt, heller enn å vise de faktiske eksplisitte fotografiene som befinner seg skjult i eskene.

1930-tallet. Det er «ærlige» portretter, noen mer slående vakre enn andre, men de fremstår generelt sett ikke som tilgjort eller planlagte.

Tekstene, ansiktene og kroppene er sammen bærer av meningen. Det er teksten som forklarer hva som foregår bak disse alvorlige ansiktene. Det er ofrenes stemme, og de får fortelle det de vil. Teksten beskriver forholdet til det smertelige, livet i skyggen av det traumatiske og de posttraumatiske symptomene som stress og panikkangst. Men noen av vitnesbyrdene bærer som vi har sett, preg av en økt forståelse for viktigheten av å engasjere seg: hvorfor delta i samfunnsdebatten. På denne måten utfyller tekst og bilde hverandre og smelter sammen med vår erfaring som betrakter til det hele. Katastrofen er unødvendig å formidle, da vi tar den med oss inn i betraktningen av disse fotografiene. Gjennom dette grepet, fraværet av det grusomme, får Gjestvang mulighet til å formidle om livet etter i fred. Det spektakulære stjeler ikke oppmerksomheten. Slik gir hun også oss som betraktere mulighet til å se ofrene ikke bare som ofre, men som helhetlige mennesker, ungdommer som skal ta eksamen og følge skoleundervisningen. De vet at de er skadet, at de har fått nye perspektiver på hva som er viktig og at de har vokst på å gjennomleve mordforsøkene.

Men er min opplevelse av disse bildene allmenngyldig? – Antakeligvis ikke alle mine opplevelser. Jeg har et unikt sett erfaringer og opplevelser som vil bringe frem et unikt sett punctumer og assosiasjoner når jeg beskuer fotografier. Men i Anne Hege Simonsens doktoravhandling om medierepresentasjonen av 22. juli 2011, *Tragediens bilder, et prosessuelt perspektiv på nyhetsfotografier fra 22. juli*, poengterer hun innledningsvis at dette var et traume selv for de som ikke var direkte berørt:

Jeg husker 22. juli som om dagen utspant seg i langsom kino, slik traumatiske hendelser ofte gjør. Små detaljer, som sushi, såpebobler og lyden av roterende helikoptervervinger, er blitt viktige mentale bilder for meg. De er knagger for hukommelsen, symboler på at jo, dette opplevde jeg faktisk, det var ingen drøm og det var ingen fortelling. (Simonsen: 2014: 13)

Hun gjør også et poeng av at siden AuFerne som var på Utøya denne fatale dagen var fra hele landet, ble omtrent hele landet berørt (Simonsen: 2014: 131).

Hvorfor rammer ikke Bendiksens bilder meg i samme grad? For det første så er alt litt fremmed for meg. Avispapir på veggene for å få øye på farlige insekter er ikke noe jeg har sett i mitt eget eller mine venners hjem. Det er ikke nødvendig her i Norge, det er, med andre ord, fjernt fra min virkelighet. For det andre så er mye av det jeg ser eksotisk, og jeg får et kanskje litt orientalistisk blikk på innholdet i bildene. Klesdraktene, gjenstandene, estetikken, fargene. Det å leve sine liv kan jeg kjenne meg igjen i. Lage middag, gjøre lekser, få besøk.

Tekstene, eller vitnesbyrdene, er med andre ord, det som griper meg mest, mens bildene fremstår stort sett som noe fremmed.

Enkelte glimt er derimot kjente, som flasken med 10 år gammel Laphroaig i hyllen hos Andrew Dirango. Den bringer for meg frem det jeg liker med skotsk, røyket whisky: Jeg kjenner for meg den skarpe lukten og smaken som omringer tungen. Det er kjent for meg, og jeg kan danne meg bilder av at han sitter i huset sitt, som på en måte kan minne om en studenthybel med en liten TV og improviserte løsninger med forheng, og tar et glass med den gode smaken. Whiskyflasken fungerer på denne måten som et punctum og gjør ham levende for meg.

På bildet fra hjemmet til familien Arori står det en halvfull Coca Cola-glassflaske på bordet. Denne fikk meg til å tenke på en historie som en god venn fra Sør-Afrika fortalte meg om første gangen han og hans nåværende norske kone kom på besøk til familien i landsbyen han vokste opp i. Barna ble sendt rett ut for å kjøpe brus, men ikke den billige brusen: De måtte kjøpe Coca Cola til den vestlige kvinnen som var på besøk. Det er riktignok langt fra Sør-Afrika til Kenya, både i fysisk avstand og kultur, men jeg begynte å fundere på hva som er bakgrunnen til denne Coca Cola-flasken. Med ett ble hendelsen med fotograferingen av denne familien litt mer levende. Selv om noen av detaljene er gjenkjennbare er det enkelte ting som måten en pynter på, som for eksempel plakatene og klokken hos Dirango, som fremstår for meg som «unorsk». For meg vitner det om en fremmed estetikk.

Jeg tror det er ordet «unorsk» som er stikkordet. Selv om Bendiksen lar beboerne av disse slummene fortelle om sitt daglige liv, og der er ting som en kan kjenne seg igjen i, så er det noe fremmed over disse landskapene, det er en estetikk som ikke er «vår», og identifiseringen uteblir. Det er bilder som faller inn under studium. Jeg lærer noe om den gjeldende estetikken, jeg ser klesdrakter, noe politisk materiale som HIV/AIDS-problematikken, behandlingen av fattige, religion, men også noe om tankesett i andre kulturer. Til dette bidrar teksten til å gjøre fotografiene langt mer levende og interessante. Men det er få av fotografiene som griper meg.

Det at det gjerne er kjente ting i billedflaten som medfører at betrakter identifiserer seg og finner et punctum, vil nødvendigvis medføre at nordmenn generelt, og nordmenn som var politisk aktiv som ung spesielt, vil oppleve Gjestvangs fotoprojekt som mer følelsesmessig rammende enn Bendiksens representasjoner av verdens om slummer. Utøya-massakren i seg selv rammet trolig kraftigere den jevne nordmann enn hva for eksempel Terrorangrepet mot Charlie Hebdos lokaler i 2015 eller mot tvillingtårnene i 2001 gjorde. Dette rett og slett for at det var nærmere, ikke bare i avstand, men også i kultur – i identitet. Slik sett er det langt, på

flere måter, fra Norge til slummen Kibera utenfor Nairobi, Kenya. Jeg ser det derfor nødvendig å se nærmere på hva identitet og identifisering egentlig er og hvordan det fungerer.

4.4. Identitet og identifisering

Før jeg tar fatt på denne lille innføringen, vil jeg påpeke at identitet og identifisering er et veldig stort tema. Jeg vil på ingen måte gå i dybden på dette her, men jeg ser nytten i å understreke forbindelsen mellom vår resepsjon av bilder og identifiseringsmekanikker, da identifisering er et klart krav for å anerkjenne de avbildede som reelle mennesker.

Richard Jenkins skriver i boken *Social Identity* (Jenkins: 2008) at det er nødvendig å se helt grunnleggende på hva identitet er:

[...] identity is the human capacity – rooted in language – to know ‘who’s who’ (and hence ‘what’ what’). This involves knowing who we are, knowing who others are, them knowing who we are, us knowing who they think we are and so on: a multi-dimensional classification or mapping of the human world and our places in it, as individuals and as members of collectivities. (Jenkins: 2008: 5)

Med andre ord er identitet teknisk sett et system for å plassere oss og andre i verden. Det bør være unødvendig å påpeke at dette systemet er komplisert. Selv om vi innenfor kategori A og B er forskjellige, kan vi finne felles grunn i kategori C. Hvordan du identifiserer meg er ikke nødvendigvis hvordan jeg identifiserer meg selv. Jeg skiller mellom min identitet som individ og flere identiteter som gruppe. Det er med andre ord sammensatt. Jenkins forklarer at identitet ikke er en «ting» man har, det er en konstruksjon vi skaper av våre egne grunner. Derfor er det mer nyttig å snakke om identifisering (Jenkins: 2008: 9).

Vi identifiserer oss i grupper. Dette kan være familie, etnisitet, interessegrupper eller vennekretser. De kan være mer eller mindre organisert. Små grupper kan tilhøre større grupper. Disse grupperingene er grunnleggende for den eksistensen vi har og det livet vi lever og oppleves som «ekte». Det er hele den verden vi hører til (Jenkins: 2008:11). Identifisering er, ifølge Jenkins (2008:18), et systematisk etablert verdisyn som omhandler likhet og ulikhet mellom individer, mellom grupper og mellom individer og grupper. Likheter og ulikheter er de dynamiske prinsippene som identifisering bygger på, og som ligger til grunn for hvordan vi konstruerer verden. Vi differensierer oss fra noen for å identifisere oss med andre. De to handlingene er uadskillige, det blir to sider av samme handling. Jenkins refererer også til antropologen Erving Goffmans påvisning av at identifisering i hverdagen handler om å bevisst følge spesifikke mål og interesser. Man søker «å være» - og «bli sett som» - «noe» eller «noen». Slik inntar vi våre identiteter (Jenkins: 2008: 42). Identitet er altså en toveiskommunikasjon. Men hvordan fungerer dette når det angår andre, hvordan identifiserer vi «den andre» gjennom et fotografi?

I *Moral Philosophy Meets Social Psychology: Virtue Ethic and the Fundamental Attribution Error* (Harman: 1999) ser Gilbert Harman på hvordan teorien om *The Fundamental Attribution Error* påvirker vårt syn på egen og andres moral. Denne teorien går ut på at vi tillegger andres dårlige handlinger deres moral og karakter, mens våre egne handlinger ser vi heller på i lyset av situasjonen vi var i da vi utførte denne handlingen. Slik kan vi hele tiden identifisere oss selv som «den gode»: «det var i utgangspunktet godt ment».

Harman viser til et av Milgrams eksperimenter fra 1963, der en deltaker fikk i oppgave å gi stadig kraftigere elektrosjokk til en «elev» (også fremstilt som deltaker i eksperimentet) hver gang «eleven» svarte feil eller unnlot å svare på en rekke spørsmål. Elektrosjokkene varierte i styrke fra 15 volt og opp til 450 volt i 15 volts intervaller. Når de nådde 300 volt, begynte eleven å slå i veggen for å signalisere at det var ille, uten å svare. På stort høyere volt sluttet eleven å gi noen respons. Om deltakeren spurte lederen om råd, ville lederen gi ett av fire svar: 1. «Vennligst fortsett.», 2. «Eksperimentet krever at du fortsetter.», 3. «Det er essensielt at du fortsetter.» og 4. «Du har ikke noe annet valg, du må fortsette.» Om deltakeren fremdeles protesterte etter alle disse fire svarene, fikk han/hun avslutte. De som ledet eksperimentet hadde ventet at få ville fortsette etter 150 volt, som var merket med «Veldig kraftig sjokk». Men samtlige av deltakerne gikk forbi det punktet. 26 av 40 deltagere gikk videre helt til 450 volt uten å slutte (Harman: 1999: 321-322).

Dette eksperimentet viser sammenhengen mellom lydighet til en autoritet og vonde handlinger: Det er mer sannsynlig å utføre en vond handling når man får beskjed om det, eller en ordre om det. Man vil med andre ord tilgi seg selv lettere for etisk suspekerte handlinger om man blir beordret til det. Det handler om muligheter for ansvarsfraskrivelse. Harman skriver videre at de fleste som hører om dette eksperimentet mener de selv ville ha stoppet på et langt tidligere tidspunkt, men som han påpeker er det vanskelig å tro at det skal være noe galt med det moralske kompasset til så mange av deltakerne (Harman: 1999: 322). Helt vanlige mennesker er med andre ord ganske sannsynlig i stand til å utføre tortur, bare de tenker at det er for en god sak - i dette tilfellet forskning. Men vi liker å tro at vi selv ville ha gjennomskuet situasjonen denne dårlige moralske handlingen ble utført i og handlet annerledes enn «alle de andre». Vi identifiserer oss selv bort fra denne «dårlige andre».

Så hva har dette med beskuelse av fotografier å gjøre? Det handler om identifisering, det å gjenkjenne andre mennesker som faktiske individer med mer eller mindre intakte moralske kompass. Det å anerkjenne at det er tilfeldigheter som gjør at vi er privilegerte her i Norden, og at det ikke er feil i menneskers karakter som gjør at de er fattige i Kibera. Når man finner et punctum i bildene fra slummen vil man gjenkjenne dette mennesket som er avbildet

som et likeverdig menneske med en selv. Denne fremmede blir levende, ifølge Barthes, og det medfører at der skjer en slags identifisering gjennom aksept av den andre. Men for å oppnå denne gjenkjennelsen er man avhengig av kunnskap, eller kjennskap til det som er avbildet. Punctum er å se bort ifra denne tankefeilen som the fundamental attribution error består i. Det å gi «den andre» anerkjennelse for å være et fullverdig menneske.

Det at jeg har engasjert meg i enkelte deler av afrikansk politikk og kultur, selv om det er generelle kunnskaper om et enormt område med stor diversitet innen kultur, gjør at jeg finner noe som treffer meg i bildene til Bendiksen. Man må kjenne noe for å begynne å bry seg, og når man bryr seg, så kan det såre. Dette medfører at en, for å skape oppmerksomhet rundt et problem et annet sted i verden, må man skape kunnskap for å oppnå en identifisering med dem det angår. Som Sontag har påpekt er det å skape en narrativ et grep som gjør denne identifiseringen mer tilgjengelig, siden det fordrer at en bruker tid på temaet/problematikken. Dette grepet finner man igjen i fotobøker som *Steder der vi bor* og består av et samspill mellom fotografier og tekst. Teksten gjør her at man lettere stopper opp og dweler ved de enkelte bildene. Dette samspillet kjennetegner også et annet medium der tekst og bilde jobber sammen for å skape en narrativ og å formidle: tegneserien. Også dette mediet har vært tatt i bruk for å si noe om mennesker i kritiske og vanskelige livssituasjoner. I neste kapittel ser jeg nærmere på dette.

5. Historien og historiene – å formidle det reelle gjennom skapt fortelling

5.1. Et tegnet dokument

Dokumentaren som sjanger blir gjerne forbundet med fotografi eller film. En kan til og med strekke det til å angå journalistiske arbeid som artikler og reportasjer. Tegneserien er likevel på full anmarsj innen denne sjangeren, og det synes jeg er verdt videre undersøkelser. Det er her nærmere bestemt to tegneserier jeg vil undersøke i denne sammenheng: Art Spiegelmans *Maus* og Joe Saccos *Footnotes in Gaza*. Begge forholder seg til virkelige hendelser, og dokumenterer slik sett de menneskelige katastrofene historiene omtaler, og begge har forfatterens egne erfaringer med kildesankingsarbeidet som rammefortelling. Men der slutter likhetene. Stilmessig kjører Spiegelman en ekspresjonistisk tegnestil delvis basert på kjente fotografier. Sacco tegner derimot sirlig og realistisk og i hovedsak ut fra fantasien.

5.1.1. Art Spiegelmans *Maus*

Maus er basert på en rekke intervjuer som Art Spiegelman har gjort med sin far, Vladek, fra livet hans før 2. verdenskrig og videre gjennom holocaust og oppholdet i konsentrasjonsleiren Auschwitz. Med denne tegneserien gjorde Spiegelman tegneseriemediet «stuerent» for en mer seriøs behandling: Tegneserien er ikke bare et medium for lett underholdning, det kan også brukes for å skildre alvorlige emner som holocaust. Han viste for et allment publikum at tegneserien like gjerne kan ha litterære kvaliteter så vel som kunstneriske og symbolske, - og ikke minst at mediet har helt egne premisser å spille på. Kombinasjonen bilde og tekst i ett gir en særegen fortellerevne der mediet fungerer som et beskyttende filter for hva man faktisk kan beskue, men samtidig skaper en nærhet og deltakelse i begivenhetene som skildres.

Ved å ta med farens liv før katastrofen i denne fortellingen, klarer Art Spiegelman å skape en annen type skildring av de grusomme begivenhetene, der Vladek ikke bare blir redusert til et hjelpeløst offer for en farlig tankegang i tiden. Han blir først og fremst et helt vanlig menneske vi kan kjenne oss igjen i. Han er ung og fri, flørter med damene og ordner seg jobb, før han forelsker seg og gifter seg med Anja, Arts mor. Et helt vanlig menneske som havner i en ekstraordinær situasjon, og som deretter må kjempe for å overleve.

Tegneserien problematiserer i like stor grad identitet og tilhørighet som erindringen av holocaust. Ikke minst er det å leve med eller i minnene et sentralt tema i tegneserien. Spiegelman viser til tendenser i tiden forut for, under og etter holocaust, og vektlegger spesielt kategorier som nasjonal bevissthet, identitet og tilhørighet. Ved å fremstille jødene som mus, tyskerne som katter, polakkene som griser og amerikanerne som hunder skaper han et univers der han til en viss umenneskeliggjør alle partene. Samtidig løser han med dette grepet problemet ved å illustrere at noen er jøder i skjul, mens andre er frie polakker og lignende. Når Vladek går omkring i Polen med grisemaske, så er det klart at han gir seg ut for å være, og andre oppfatter ham som, «polakk» og ikke «jøde» (Spiegelman: 1986: 136).

Spiegelmans selvframstilling derimot bærer kanskje mer preg av en mer moderne identitetsforståelse, der han til å begynne med sitter og tegner som et menneske med musemaske (Spiegelman: 1991: 41). Etter hvert som han arbeider med farens fortelling forsvinner denne masken for godt, og han fremstår som mus. Den innledende diskusjonen mellom Art og hans kone i bok II problematiserer hvordan gamle definisjoner blir vanskelige i møte med den moderne identitetstenkning. Skal hun for eksempel fremstilles som frosk (hun er fransk) eller mus, siden hun konverterte til jødedommen før de giftet seg (Spiegelman: 1991: 11-12)? Gjennom slike grep sier Spiegelman dermed noe om hvor skjøre de identitetene vi skaper oss kan være - og ikke minst de rollene vi spiller i det daglige; som

sønn, tegner, jøde, amerikaner, far eller ektemann. *Maus* blir på denne måten ikke bare Vladeks erindring om tiden før og under holocaust. Den inneholder også en erindring fra Art om det å vokse opp i en familie med den spesifikke bakgrunnen, kulturforskjeller, tidsforskjeller og de problemene det medfører. *Maus* handler med andre ord like mye om Spiegelmans eget liv og om hva som har formet ham, som holocaust og formingen av hans far.

Spiegelman slipper unna med noe som Joe Sacco ikke gjør: Få mennesker vil i dag benekte holocaust. Til det har produksjonen av erindringshistorier, litteratur, fotografier og filmer vært for stor. Spiegelman trenger ikke å bevise at konsentrasjonsleirene eksisterte, at noen av vaktene var grusomme og at folk i leirene levde under umenneskelige forhold. Alle vet dette. Massakrene i Khan Younis og i Rafah i 1956 virker derimot fjerne. Ingen av disse massakrene ble dokumentert på noe vis, det mangler fotografisk dokumentasjon, og ingen dramatisering har skapt noe felles minne om hva som hendte. Denne historien trenger med andre ord belegg for sin troverdighet. Muntlige vitnesbyrd 50 år etter er heller ikke spesielt tillitsvekkende. Hvordan løser så Joe Sacco dette i sin tegneserie? La oss nå se nærmere på *Footnotes in Gaza*.

5.1.2. Joe Sacco og *Footnotes in Gaza*

Jeg ser det nødvendig å oppklare litt om hvilken tradisjon arbeidet til Joe Sacco kan settes inn i. Sacco selv setter gjerne sin tegneseriejournalistikk innenfor den nyjournalistiske tradisjonen. Øyvind Vågnes forteller at «Den såkalla nyjournalistikken vaks fram på same tid som undergrunnsteikneserien, på slutten av seksti- og byrjinga av syttitalet, som ein reaksjon på dei rådande verdiane og framstillingsformene i medielandskapet.» (Vågnes: 2014: 49) Nyjournalistikken minner om fiksjonslitteraturen, med sine narrative virkemidler. Den plasserer den erfarende journalisten inn som en sentral del av historien som fortelles. Målsetningen er å komme nærmere selve hendelsen(e) og skape et fortolkende og levende uttrykk heller enn et refererende og saklig. Skal vi tro Vågnes, er objektivitetskravet som journalistisk ideal, for Sacco, kunstig, fordi en eller annen form for fortolkning er iboende den journalistiske praksisen:

Etter hans syn (Sacco) er det betre å stå fram som analytisk, sjølvstendig og kritisk, utan å dekkje til at eit enkeltståande individ, eller fleire i ei gruppe, filtrerer og arbeider vidare med stoffet i sjølve framstillinga og tilpassar det ulike utanforståande krav (Vågnes 2014: 49).

Med andre ord, er Sacco bevisst de mekanismene i samfunnet han undersøker som styrer fremstillingen. Man vil gjerne fremstilles på den «rette siden». Alle har en eller annen form for agenda med å stille opp til intervju, eller å hjelpe journalisten å finne frem.

Saccos *Footnotes in Gaza* er et ambisiøst journalistisk prosjekt. Det hele startet med en liten undersøkelse av en hendelse der 275 mennesker fra sivilbefolkningen ble massakrert i Khan Younis i 1956. Sacco støtte bort i denne opplysningen i et sitat fra et FN-dokument i Noam Chomskys bok *The fateful triangle* (Sacco: 2009: xi). I denne massakren var det få av dem som var involvert som faktisk overlevde. Kildene ble derfor ikke mange, og derfor vanskelig å kryssjekke med hverandre. Det han fant underlig var at hendelsen har fått så lite oppmerksomhet, i hvert fall i den engelskspråklige verden. Det samme gjaldt en annen hendelse i Rafah omtrent på samme tid. Over 100 mennesker ble drept under en screening-operasjon på jakt etter palestinske soldater og geriljamedlemmer. I dette tilfellet var ikke massakren så systematisk. Vitnesbyrdene var mange og har derfor fått brorparten av sidene i tegneserieboken.

Footnotes in Gaza er basert på intervjuer som Sacco gjennomførte under et opphold i Gaza (november 02- mars 03), samt de hendelsene som oppstod i tiden han tilbrakte der. Han skifter mellom nåtidsfortelling og historiene han samlet. Slik skaper han tidlig en kontinuitet i forhold til massakrene som fantes sted den gang og at det for beboerne i Gaza fremdeles ikke er over. Han gjenforteller noen tilfeller av aggresjon fra de yngre når han spør om hendelser så langt tilbake i tid. En mann drar ham vekk fra sin bestefar og bort til sønnen, hvor han utbryter: «'56 is dead. '56 is for my grandfather and grandmother. But this one – He is alive! And I am alive!» (Sacco: 2009: 253) Denne kontinuiteten av begivenhetene er et gjennomgående tema og kan skape forvirring. Dette kan tenkes er et bevisst trekk fra Sacco sin side. Tidvis så er det, bortsett fra klesdraktene og kjøretøy, vanskelig å orientere seg som leser om hvor man er tidsmessig i fortellingen. Dette understrekes også av et av vitnesbyrdene. Den eldre kvinnen begynner å fortelle, før barnebarnet og svigerdatteren om hverandre retter på henne: «She's talking about 1967.» «We're talking about '56.» «But she's referring to one of her sons, killed during an Israeli raid in 1954» (Sacco: 2009: 200-201). Det er med andre ord ikke bare leseren som har problemer med denne orienteringen i tid. Sacco påpeker i denne sammenheng at et problem er at vitnene sjeldent er «profesjonelle», og det gjør øyenvitnet sin status desto mer usikkert, men dette skal jeg komme tilbake til senere. At et muntlig vitnesbyrd er en usikker kilde er én ting, men blir det mer sikkert om man har et fotografi av det?

5.2. Å dokumentere uten fotografi

Sacco og Spiegelman har enkelte fellestrekk i fremstillingsmåten, dette til tross for at de har



Figur 12 Fra Joe Sacco: *Footnotes in Gaza*

gammel gutt, til tross for at en annen soldat oppfordrer ham til det; han fremstår, alene blant de andre soldatene, som et individ tegnet med individuelle trekk. Med denne effekten fremhever han det at dette er forskjellige mennesker som reagerer på forskjellig vis. De har individuelle historier og personlige bakgrunner og redsler. En gruppe som ofte omtales som én, blir et sett individer.

Sacco bruker også et annet visuelt virkemiddel som er effektivt i forhold til det å skape en mer deltakende rolle i øyenvitnefortellingen. Synsvinkelen er ofte slik at vi ser Sacco over skulderen, som om vi sitter rett bak ham, eller går ved siden av ham (Se figur 12). Slik konstitueres vi som hans, historiefortellerens, øyenvitne til rekonstruksjonen av historien. Dette er en effekt som vi ofte finner igjen i dokumentarfilmen som sjanger. Vi stoler gjerne mer på det som har et litt personlig preg, det som er oss fortalt av de som var der. Susannah Ketchum Glass som har kommentert Spiegelmans arbeid forklarer at kompleksiteten i *Maus* består i at der er tre narrativer, fortellinger, som foregår: Vladeks opplevelser fra holocaust, hans gjenfortelling av dette til sin sønn Art og Arts refleksjoner rundt det å gjenskape denne historien i en tegneserie (Glass: 2006: 6). Dette kan man også si om Saccos arbeid, der selve opplevelsen av hendelsen, rekonstruksjonen i gjenfortellingen, også har pågått over tid, og slik selvfølgelig også Saccos egen visuelle tolkning av hendelsen. Ved å plassere oss som lesere ved hans side unngår han dette siste filteret, og vi er til stede når vitnene forteller.



Figur 13 Fra Joe Sacco: Footnotes in Gaza

over. Spiegelman bruker et lignende grep, men der Sacco bruker portrettet for å vise hvem som forteller, skaper Spiegelman forbindelsen mellom vitnet og fortellingen gjennom sin fars gebrokkne engelsk.

Bortimot alle vitnene møter blikket ditt,⁸ og man blir gjerne underveis i fortellingen minnet på hvem som forteller. Eksempelvis kan man inne i en stor rute der handlingen foregår dukke opp en liten rute med et nærbilde av ansiktet som forteller (Se figur 13). Slik skapes det en stadig påminnelse om hvem som er historiens opphav (Sacco: 2009: 350). Blikket er et ofte brukt og omdiskutert virkemiddel i flere sammenhenger. Innenfor fotografiet har diskusjonen blant annet gått inn på det å verdiggjøre den avbildede: Å la den få møte blikket til betrakter⁹. Vinkelen på bildet i denne sammenheng kan også ha en del å si. Ser en ned på deg, opp til deg eller rett på? På denne måten kan man demonstrere for betrakter hva slags menneske man står ovenfor. Hvilket blikk vi skal ha på vedkommende? Det kan virke som om Sacco er vel bevisst denne effekten.

⁶ Det er vanskelig å vite hvordan vitnene egentlig ser ut, men igjen så er det i likhet med et fotografi av en person et spørsmål om tillit. Vi stoler på at journalisten snakker sant.

⁷ Med tanke på at denne konflikten enda ikke er over, så er det enkelte som har valgt å forholde seg anonyme, men like fullt med en klart portrettaktig tegning.

⁸ Et unntak i denne sammenheng er de rutene hvor du ser over skulderen til Sacco, da ser de gjerne på ham.

⁹ For en diskusjon rundt blikket i dokumentarfotografiet (Walker Evans) se: Margaret Olin: *"It's not going to be easy to look into their eyes": Privilege of perception in Let us now praise famous men.*

For ved å å fjerne sin egen fortellerstemme lar Sacco stort sett historien bli skildret av øyenvitnet direkte. Vitnet, tegnet sett rett forfra med (antakeligvis) portrettlikhet⁶ og i de fleste av tilfellene med fullt navn⁷, forteller enten ved hjelp av snakkebobler eller med historiefragmenter satt i sitatform, i gåseøyne i tekstbokser. Igjen ser man slektskapet til dokumentarfilmen, med iscenesettelsen av det som blir fortalt vist med fortellende tegninger og de «muntlige» tekstboksene som en slags voice-

I *Footnotes in Gaza* har Sacco økt antall portretter i forhold til sine tidligere tegneseriebøker - angivelig på bakgrunn av at navn, og i hvert fall arabiske navn, for en vestlig person høres nokså like ut, mens det visuelle og ansiktstrekk er noe man lettere husker (Vågnes: 2010: 198-9). Samtidig gir det store antallet forskjellige og uavhengige vitnesbyrd hele historien økt troverdighet. Dette blir eksplisitt problematisert i tegneserien der Sacco og hans venn/tolk diskuterer det forskjellige materialet de har samlet og setter de ulike



Figur 14 Fra Art Spiegelman: *Maus*

komponentene i det opp mot hverandre. Dette kan også sees på som et grep for å gi fremstillingen tyngde og seriøsitet. Men Sacco støter likevel på problemer når det gjelder vitnesbyrd og erindring. For 1956 er langt tilbake i tid, og hvor klart og hva husker man fra så langt tilbake?

Barthes leter i *Det lyse rommet*, tanker om fotografiet etter hva det er med fotografiet som kan gripe ham og hvilke egenskaper som fører til dets dokumentariske egenskaper. Han påpeker som nevnt at det er noe dødt over fotografiet: «Det som fotografiet reproducerer i det uendelige, har kun funnet sted én gang: Fotografiet gjentar mekanisk noe som aldri mer vil kunne la seg gjenta eksistensielt.» (Barthes: 2001: 12-13) Det avbildede vil aldri gjentas, det kan ikke bli det samme på nytt. Dette har vært erklærer han som fotografiets noema, der fotografiet fjerner seg fra de andre representasjonsformene ved at man i forbindelse med fotografiet aldri kan benekte at «tingen har vært der. Det som skjer er at virkeligheten og fortiden knyttes sammen» (Barthes: 2001:95). Han merker seg at vi i grunn ikke ser fotografiet; vi ser dets referent: «referenten kleber» forklarer Barthes (2001: 15). Vi ser referenten og vet at den nødvendigvis må ha vært der. Det er virkelig. Dette er grep som også tas i bruk av Spiegelman, som i sitt arbeid støtter seg til og spiller på at det finnes det en stor andel dokumentasjon og gjengitte vitnesbyrd om hendelsene i Auschwitz. Dette gjør at han paradoksalt nok kan fri seg litt i forhold til hvordan han fremstiller disse begivenhetene. Ved å tegne inn referanser til kjente fotografier som «vi alle» kjenner til, eksempelvis porten inn til Auschwitz med teksten *Arbeit Macht Frei* og butikkvinduene med påmalt davidstjerne og ordet «jude», gir han en økt troverdighet (Se figur 14). Dette grepet kalles ifølge Øyvind Vågnes for «ikonisk solidaritet», et begrep lansert av Thierry Groensteen (Vågnes: 2014:20). Det spiller ingen rolle at karakterene er basert på dyrefigurer, vi kjenner hans historie, vi har sett fotografiene.

Saccos skildrede hendelser mangler som nevnt denne forankrende styrken i vår felles hukommelse. Det kan tidvis virke som om bevisstheten rundt dette har ført til at han fyller de realistiske tegningene med så mange detaljer at de nesten får et fotografisk preg. Dette styrkes av at enkelte av tegningene har et «øyeblikkspreg» der de går bort fra det tidsperspektivet en ofte finner i tegneserier: Det at flere handlinger og dialog, som betyr at tiden går i handlingsforløpet, gjerne er tegnet inn i én rute.¹⁰ På denne måten søker Sacco å styrke det dokumentariske ved fremstillingen (se figur 15). Mye av forarbeidet hans til tegneserien gikk også ut på å lete fram fotografier fra flyktingleirene og byene på den tiden. – i tillegg til gjenstander som våpen, klesdrakter og uniformer. Sacco (2009: xii) skriver:

In essence, I am the set designer and the director of every scene that takes place in the 1940s and the 1950s. In reconstructing what the towns and refugee camps of Gaza looked like, I relied heavily on photographs available at the United Nations Relief and Works Agency (UNRWA) archives in Gaza City.

Med andre ord minner han betrakteren eksplisitt om at han til tross for de grepene han har gjort for å skape en autentisk atmosfære og øke troverdigheten, likevel har regissert disse visuelle skildringene. De er ikke basert på annen form for dokumentasjon av hendelsesforløpet enn de øyenvitneskildringene som han er blitt fortalt.



Figur 15 Fra Joe Sacco: *Footnotes in Gaza*

Det at man slik har lettere for å akseptere en historie hvis man har et fotografi av den, betyr likevel ikke at den er mer virkelig enn andre historier.

Peter Larsen

kommenterer i *Album, Fotografiske motiver* at fotografiet er både et sikkert og et usikkert tegn. Han sikter til Charles Sander Peirces syn på den indeksikale forbindelsen mellom fotografiet og dets referent¹¹. (Larsen: 2004: 66-67) Det er også dette Barthes sikter til når han sier at referenten kleber. Vi kan være helt sikker på at referenten har vært til stede når bildet ble tatt. Larsen fortsetter med at selv om fotografiet er et sikkert tegn, er teksten som forklarer kontekst og innhold *ikke* et sikkert tegn. Umberto Eco stilte seg selv spørsmålet: «hva er et

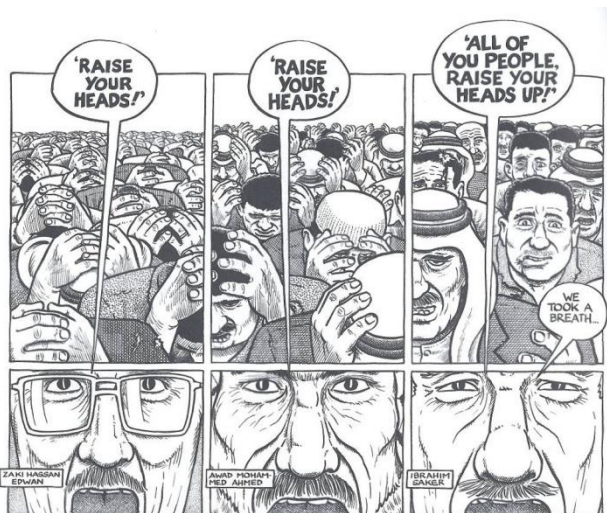
¹⁰ For mer lesning om dette grepet i tegneserien, se Scott McClouds *Understanding Comics* (1994: 94-97).

¹¹ Her vil jeg legge til at Peirce sier at fotografiet er både et ikon og et indeks for sin referent. Det er et ikon som viser oss hvordan tingen ser ut og et indeks som dokumenterer tingens eksistens. (Larsen: 2004: 67)

tegn?» og kom opp med svaret: «det er 'alt som kan brukes til å lyve med'» (Larsen: 2004: 67). Til syvende og sist er den dokumentariske egenskapen hos fotografiet et spørsmål om tillit. Larsen forklarer: «I teorien er tegn alt som kan brukes til å lyve med. I praksis er all kommunikasjon basert på forventningen om at tegnene blir brukt til å snakke sant med.» (Larsen: 2004: 67)

5.3. Erindringen, øyenvitnet og troverdigheten

Sacco behandler, som nevnt, eksplisitt problemet med troverdighet når det gjelder muntlige vitnesbyrd. Han skildrer begivenheter der flere forteller de samme tingene, ved å eksempelvis la flere vitner tegnet i ruter på rekke uttale en setning hver om den samme begivenheten, eventuelt beskrive det samme med forskjellig ordlegging (se figur 16). Han tar likevel med et tilfelle som problematiserer denne kvantitetsstrategien. Sacco lar Khamis skildre sin brors, Subhi, langsomme og smertefulle død. Khamis forteller hva han gjorde for broren, demonstrerer hvordan Subhi lå på gulvet, alle bevegelser og hva han siste ord var. «And then he died,» forteller Khamis «every time it comes to my head, I see it like a video.» Hele vitnesbyrdet stemmer overens med to andre vitners fortellinger. Rent bortsett fra at Khamis, ifølge de andre, rømte og slapp unna massakren tidligere på dagen, og kom ikke tilbake før måneder senere. Han var med andre ord ikke til stede når broren døde (Sacco: 2009: 114-5).



Figur 16 Fra Joe Sacco: *Footnotes in Gaza*

fallible», og kommenterer at dette vet alle som har forsøkt å gi detaljer til politi eller forsikringsselskap etter en ulykke, før han fortsetter:

Paul John Eakin diskuterer i sin artikkel *Eye and I: Negotiating distance in eyewitness narrative* hvordan øyenvitnet sin rolle ofte forveksles med fakta, eller en sannhet om du vil.¹² Det å vise til et øyenvitne skaper ofte en umiddelbar nærhet til hendelser. Dette fører ofte til at man skjuler noe om hvordan minnet ofte konstrueres. Han forklarer at hukommelsen ikke bare er selektiv, «but notoriously

¹² Eakin diskuterer denne problematikken ut i fra to autobiografier, Art Spiegelmans *Maus* og Michael J. Arlens *Passage to Ararat*, samt Ruth Klugers holocaust-memoirer *Still alive: A Holocaust girlhood remembered*.

Neurobiological research into the nature of memory, moreover, demonstrates that the memory of what we may think of as the "same" event is constructed anew and inevitable revised each time we recall it. The notion of invariant memory is a wishful fiction. (Eakin: 2009: 202)

Vi endrer med andre ord minnet for hver gang vi gjenforteller det. Det å skulle erindre noe som skjedde for over 50 år tilbake i tid er med andre ord problematisk på flere plan. Konstruerte minner er også en måte å behandle minnene for å lettere huske og leve med dem. Khamis husker nok godt hendelsen uten at han var der, siden han trolig har hørt historien bli gjenfortalt så mange ganger og siden det følelsesmessig må ha vært sterkt. Ikke minst, som Sacco selv poengterer i denne sammenheng: Å være den eneste som slapp unna kan også gi en skyldfølelse over at man ikke var der. I følge Khamis ble tre av hans brødre ble drept denne dagen, samt 36 mennesker fra det nærmeste nabolaget (Sacco: 2009: 116). Dette kan tenkes har skjedd med flere vitnesbyrd fra traumatiske begivenheter, og ikke bare i dette tilfellet.

Susannah Ketchum Glass påpeker i sin artikkel et viktig poeng når det gjelder denne type erindringslitteratur: Erfaringen til Vladek som en overlevende fra holocaust er historisk korrekt, men Art kan kun nå denne informasjonen gjennom minnet til Vladek, og Vladek vil forme fremstillingen av begivenhetene etter sin egen forståelse (Glass: 2006: 12). I erindringen ligger det identiteter, både personlige og i dette tilfelle for hele gruppen av mennesker som ønsker tilhørighet under merkelappen «jøde». Vi konstruerer gjerne vår personlige identitet gjennom våre erfaringer og vår tilhørighet gjennom hendelser som binder oss sammen. I erindringslitteraturen fra holocaust er det mange slike såre historier som skaper tilhørighet og en felles lidelseshistorie.

Fotografier har slik sett også en annen rolle i *Maus*. De blir gjenferd som hjemsoker familien Spiegelman. Bildene av slektninger og venner som døde under holocaust er et tema som stadig dukker opp. Arts far har ifølge sin nye kone omgjort skrivebordet til et alter for Arts mor som tok sitt eget liv etter krigen. Bildet av Richieu, Arts bror, som ble forgiftet for å bli skånet for lidelsene i konsentrasjonsleiren, blir omtalt som «spøkelsesbroren» som Art forklarer at han hadde en håpløs konkurranse mot hele livet. «They didn't need photos of me in their room. – I was *alive!* The photo never threw tantrums or got into any kind of trouble... It was the ideal kid and *I* was a pain in the ass. I couldn't compete.» (Spiegelman: 1991: 15) Han trekker med dette frem noe vesentlig ved vår bruk av fotografier. I det private kan de bidra til at vi klamrer oss fast til noe som er over og borte. En sentimentalitet over noe kjært en har mistet. Fotografiene hjelper oss å huske det vi selv har opplevd, men også de historiske begivenhetene på godt og vondt.

Et tilfelle i *Footnotes in Gaza* viser egentlig en tilsvarende erindring, likevel er det andre elementer som blir vektlagt. Faris Barbakh forteller om da han som 14-åring ble sendt for å hente vann, til tross for portforbud, en halvtime-tre kvarter etter at israelske soldater hadde jaget alle menn ut fra hjemmet hans i Khan Younis. To helsides tegninger, pluss påfølgende ruter, er viet til det han så og hvordan Barbakh formidler dette. Den ene helsiden skildrer den gang da, i 1956: Likene ligger tett på rekke bortetter ene veggen på en slottsruin i Khan Younis. Den andre helsiden viser samme veggen i dag, fra samme vinkel og utsnitt, med parkerte biler, fotgjengere og tett bebyggelse rundt. Barbakh som gammel mann leder Sacco mot murveggen. Neste panel viser Barbakh nå og den gang stående nærme veggen (Sacco: 2009: 98-100). I et intervju forklarer Sacco at denne historien viser hvor mektig erindringen kan være, spesielt det følelsesmessige ved det, før han legger til at dette ikke var et enestående øyeblikk under arbeidet. Barbakh tok Sacco med seg til denne veggen, gikk langs med den og kikket langs bakken og husket tydeligvis det han så som 14-åring, mens han pekte på og navnga likene (Vågnes: 2010: 203-4). Mektig er det, og Saccos skildring minner oss som betraktere/lesere om at fortiden noen ganger kan være sterkt tilstedeværende. Det er slik noe elegisk over Saccos tegninger i tillegg til det grusomme, litt på samme måte som Shimon Atties projiserte 1920-og 30-talls-fotografier rundt om i det gamle jødiske kvartalet i Berlin. Det blir en påminnelse om at tilsynelatende harmløse og ordinære steder også har en historie. Massakren ved Khan Younis er en sterk hendelse som må ha preget denne byen på et vis. Sacco minner oss på at det er fremdeles vitner som ikke kan se på den gamle ruinen uten å huske likene langs veggen. Denne massakren av sivile, om enn «glemt av verden», er en del av denne byens kollektive minne.

Marianne Hirsch lanserer i *Family Frames. Photography, narrative and postmemory* (Hirsch: 2012) begrepet «postmemory». Slik Hirsch ser det, skiller postmemory seg fra minnet generelt ved at det gjelder generasjonen som vokser opp i minnet om en traumatisk hendelse som rammet deres foreldre. Slik sett lever de med etterdønningene i foreldrenes erfaring uten å ha disse erfaringene selv. Det er for de som erfarer postmemory ikke bare historie, men en sterk personlig tilknytning:

Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated. (Hirsch: 2012: 22)

Hirsch bruker dette begrepet om etterkommere av folk som overlevde holocaust, men som hun skriver, så kan det overføres til andre situasjoner. Art Spiegelmans fortelling om livet i

skyggen av Richieu, broren som ble drept for å slippe lidelsene i konsentrasjonsleirene, og de generelle erfaringene til hans foreldre er et typisk eksempel på postmemory. Men jeg vil også påstå at en del av menneskene Sacco møter i Gaza også har denne erfaringen. Forskjellen er at overgrepene ikke er over. Gjennom begrepet postmemory kan vi kanskje begynne å ane konturene av frustrasjonen Sacco møter når han fokuserer på overgrep som ens besteforeldre overlevde: Overgrepene er i personlig fortid, i personlig nåtid og antakeligvis i personlig fremtid. Man lever i denne fortellingen av hendelser fra forut ens egen fødsel som preger livet ens i tillegg til at hendelsene fortsetter og påvirker ens liv videre.

Sacco fremhever på mange måter vanskelighetene med å finne frem til vitnene og få høre den spesifikke historien han er ute etter. I ett tilfelle forteller han og viser frem begynnelsen på et intervju med en eldre herre: «Can you tell us what happened?» spør Sacco. Tegningen viser en familie som sitter i ring på gulvet, sammen med Sacco og tolken. «It's very hard to talk about.» Svarer den gamle mannen. De neste fem rutene viser et nærbilde av mannen der han med et smertelig uttrykk først nøler, neste rute kniper han sammen øynene mens tårene renner, han tørker seg i ansiktet med hendene og snyter seg, før han sier: «Okay, I'll tell you.» I neste rute, den siste på siden, ser vi Sacco og tolken gå bort fra hjemmet de nettopp besøkte, smilende. Den gamle mannen og et lite barn står i døråpningen og ser etter dem. «He tells us, and we come away smiling.» sier fortellerteksten (Sacco: 2009: 202).

Denne lille snutten har flere funksjoner i *Footnotes in Gaza*. På den ene siden illustrerer den en del av det journalistiske arbeidet Sacco gjorde, og fremstiller ham ikke nødvendigvis i et sympatisk lys: - Den påkjennelsen de utsatte den gamle mannen for er en del av en produktiv og god dag for dem. På den andre siden kan det uvillige vitnet og det gråtende ansiktet virkeliggjøre og forsterke effekten av vitnesbyrdet. Jacques Ranci re skriver i *Den emansiperte tilskuer*: «Det er ikke innholdet i hans vitnesbyrd som teller, men det at hans tale tilhører en som det utålelige i begivenhetene han skildrer, fratar taleevnen: han snakker bare fordi en annens stemme tvinger ham til å gjøre det.» (Ranci re: 2012: 142)¹³ Det mektige i dette vitnesbyrdet ligger med andre ord ikke i vitnesbyrdet i seg selv, det ligger i det «uvillige vitnet», det vitnesbyrdet som må tvinges frem. – Vitnesbyrdet om det ubeskrivelige. Stumheten og t rene vitner om det grufulle kanskje bedre enn noen fotografi eller tale. Underveis i det siste intervjuet vi får delta i i *Footnotes in Gaza*, intervjuer Sacco nok en eldre herre som bryter sammen og begynner å gråte. Sacco, som på dette tidspunktet fremstår som

¹³ Ranci re skriver her om en scene fra Claude Lanzmanns *Shoa*, der Lanzmann intervjuer frisøren, Abraham Bomba fra Treblinka, som forteller om ankomsten til dem som skulle i gasskamrene og den siste h rklippen. Bomba mister målet og begynner å gråte, og i likhet med Sacco fungerer Lanzmann som en pådriver for å fortelle historien.

dreven på slike situasjoner, griper strategisk til med å forsikre ham om at han ikke trenger å fortsette intervjuet. Denne gang blir han avbrutt av mannens barnebarn, som ber bestefaren om å være sterk, og oppfordrer ham til å fortelle det verste han kan huske fra denne dagen. Bestefaren ser ned i gulvet og gjentar bare ordet «fear» et par ganger. (Sacco: 2009: 384)

Fra denne scenen avslutter Sacco tegneserieboken med en redegjøring av ny innsikt: Frustrasjonen over intervjuobjektene manglende evne til å huske eller villighet til å tale har fjernet ham fra det faktum av at levd erfaring er noe annet enn å høre vitnesbyrd. Han føler derfor skam: “How often I sighed and mentally rolled my eyes, because I knew more about that day than they did” (Sacco: 2009: 385). Deretter følger siste delen av boken: tre og en halv side med tegninger uten tekst (seks ruter per side) som gjengir hele historien fra Rafah. Alt er i førsteperson, og vi opplever historien gjennom øynene til en i mengden: Fra beskjeden om at alle menn fra 15-60 år skal møte opp i skolegården, redselen i øynene til ens kjære, til geværer som løsner skudd inn i mengden foran. Fra å trække på livløse skikkelser, til den kaotiske mengden der en ikke ser hva som venter der fremme, til hvordan en snubler i mistede sandaler; før et balltre er på vei rett i ens synsfelt og alt blir svart (Sacco: 2009: 385-8). På denne måten tvinger han leseren til å gå inn i offerets rolle for å se dets perspektiv i denne ekstraordinære situasjonen.

Sacco demonstrerer her sin evne som dramaturg, og fortellerteknikken er gjerne mer forbundet med film enn med stillbilder. På samme måte som Alfredo Jaar løser Sacco representasjonsproblemet, det å skildre de andres nød, ved å levendegjøre sine referenter. De gir dem menneskelige trekk og et liv utenom bildet ved å fortelle deres historie.

5.4 Fotografiets begrensning

Tegneserien er som medium iboende subjektiv. Selv «sanne» historier som bygger på minner og levd liv blir, når det skal overføres til papiret, tolket og tegnet av en annen instans. Selvbiografiske tegneserier forholder seg likevel til det skjøre minnet, som vi har sett er dømt til å endre seg i tid. Dette i motsetning til fotografiet, som er det indeksikale sporet etter noe som må ha befunnet seg foran kameranlinsen. Dette har vært, sier Barthes, det er noe virkelig over fotografiet, noe troverdig. Det er med andre ord beviset på at dette har hendt, og øker troverdigheten til historien som fortelles. Når det er sagt, har vi også sett at fotografiets mening styres av den informasjonen som følger med det spesifikke fotografiet. Lewis Hine har påpekt dette i et foredrag han holdt for sosialarbeidere i 1909, der han først bemerker forbindelsen mellom bilde og motiv og deretter kommenterer:

Av den grunn tror gjennomsnittsmennesket implisitt at fotografiet ikke kan forfalske. Du og jeg vet naturligvis at denne grenseløse tillit til fotografiet ofte blir kraftig rystet, for mens fotografier ikke kan lyve, kan løgnere sakens fotografer. (Larsen: 2004: 126)

Det at folk stoler mer på et fotografi enn en tegning, betyr ikke at de har grunn til å gjøre det. Tegneseriens svakhet som dokument er også det som gjør den sterk som dokumentarisk medium. Det at den i motsetning til fotografiet kan bevege seg i tid gjør at de begivenhetene som ikke ble dokumentert den gang da, kan dokumenteres nå. Og fordi mediet ikke er avhengig av å komme til når det skjer, så kan ikke overgriper nekte adgang i samme grad. Historien kan fortelles og visualiseres selv om overgriper nektet fotografene adgang.

En annen styrke ved tegneserien er muligheten til å skape en narrativ i større grad enn fotografier med tekst. Selv om jeg har påvist at der er en slags fortelling i Bendiksens *Steder der vi bor*, så overlates mindre til fantasien i tegneserien. – Der er færre «blanke felt» som vi må fylle ut selv med den erfaringen og kunnskapen vi bærer med oss. Det er også lettere i en tegneserie å vise frem handlinger, også kulturelle. Sacco bruker ni sider i mellomspillet mellom fortellingene om massakrene i Khan Younis og i Rafah til å dokumentere slaktingen av en okse under feiringen av Eid. Syv familier har gått sammen om å kjøpe en okse. Sacco viser og forklarer hvordan oxen blir bundet, hvordan slakteren dreper dyret og begynner å partere det. Deretter forklarer Sacco at maten blir fordelt likt til de syv husholdningene. Deretter deler hver husholdning opp sin del i tre like deler. Den første delen beholdes av husholdningen selv, den andre gis til slektninger og den tredje blir gitt bort til fattige (Sacco: 2009: 137-145). Slik får Sacco frem ikke bare erindringer av grusomme enkelthendelser og overgrep i dagliglivet i Gaza, men også skikker og tradisjoner rundt høytid, glimt fra det ordinære livet. Skulle man gjort en lignende formidling i et fotoprojekt, måtte man ha brukt rikelig med tekst for å forklare. Fotografier alene hadde ikke gjort nytten.

Fotografiet bidrar som vi har sett til å autentifisere historien som blir fortalt. Det gir store mengder informasjon, samtidig som det er stumt. Det forteller ingenting om bakgrunn eller hva som egentlig foregår. Det er en sikker kilde til informasjon som blir styrt av en svært usikker form for tegn: teksten. I journalistiske reportasjer får gjerne fotografi rollen som bevisførsel. «Dette så vi.» «Dette skjedde.» Men som Sekula har påpekt: Ett og samme fotografi kan få andre betydning alt ettersom den konteksten det blir fremsatt i.

Kan man si at dokumentariske tegneserier og dokumentarfoto forholder seg forskjellig til den virkelige verden? *Footnotes in Gaza* og *Maus* forholder seg til virkelige begivenheter, men er helt klart og tydelig subjektivt fortolkede vitnesbyrd. Det er ikke illustrasjoner til en historie, det er tegneseriehistorier. De formidler kanskje ting som er utenfor fotografiets evne

til å fortelle. Bendiksen er avhengig av skriftlig vitnesbyrd for å kontekstualisere sine bilder fra livet i slummene. Der han er avhengig av en tilføydd kontekst for at fotografiene skal overkomme sin stumhet, skaper Spiegelman og Sacco en rammefortelling som formidler det vi trenger å vite om alt rundt selve overgrepene. Svaret på spørsmålet er nok ja, men det virkelige spørsmålet må være: hva betyr det? Har det noe å si for kvaliteten til representasjonen?

Fotografier er ikke statiske størrelser. Enkelte fotografier har sitt utspring i overgripers dokumentasjon. De blir deretter frarøvet sin opprinnelige mening og tilført en ny. Et eksempel på dette er nazistenes dokumentasjon av sine egne overgrep for eksempel bildet av gutten med hendene i været fra Warsawa. Ment for å vise effektivitet og dominans, blir de i våre dager vist frem som bevis for umenneskelige overgrep og som dokument på jødernes lidelser under annen verdenskrig. De har med andre ord endret betydning etter hvert. Dette er ofte skjebnen til ikoniske fotografier. De blir appropriert av kunsten eller tatt ut av sammenhengen på andre måter og tilføydd en ny betydning. Slik sett er fotografier som ikke er bunden til tekst fritt vilt for tolkninger og lesninger. Uten en tilføydd kontekst av overgripers blick blir de fleste holocaust-fotografiene løsrevet fra sin opprinnelige mening. Historien blir fortalt fra den andre siden. Mange dokumentarfotografier lever i dag sitt eget liv som «symbol for», snarere enn et «indeks på» noe slik det opprinnelig var. De har endret karakter. De er fremdeles dokumenter, men bortimot alle sammenhenger de blir presentert i i dag, har de en annen betydning enn det opprinnelige.

Når Spiegelman tegner inn kjente fotografier i sin tegneserie om holocaust, approprierer han disse bildenes kraft som vitnesbyrd. Han overfører deres troverdighet til sin tegneserie. «Min fars historie har virkelig skjedd.» Slik sett setter han sin fars personlige historie inn i den offentlige europeiske historien. Dette grepet menneskeliggjør historien og skaper nærhet til emnet. Men som vi har sett, så er de fleste vitnesbyrd usikre kilder. Til tross for dette er mye av det vi vet om holocaust og andre folkemord basert på vitnesbyrd. Tyskerne var gode på å dokumentere egne overgrep, og mange av vitnesbyrdene er blitt bekreftet av fotodokumentasjon eller film, andre fremstår som plausible ettersom vi har fått bekreftet lignende. Vi vet at overgrepene fant sted. Det sies at ett dødsfall er en tragedie og at en million døde er statistikk. Det er nettopp her de enkeltstående vitnesbyrdene fremstår som viktige, de personifiserer overgrepene. Uretten blir begått mot reelle mennesker, ikke abstrakte størrelser.

Hos Bendiksen har vi sett at vi kan lese inn en tolkning av serien fra Kibera ved å sette sammen fotografier og tekst. Det som blir fortalt gjennom teksten fortsetter gjennom de

følgende fotografiene. Om dette er intensjonelt eller ikke, kan jeg ikke svare på. Men en slags narrativ er mulig slik jeg ser det og har demonstrert i begynnelsen av denne avhandlingen.

Denne måten å lese tekst og bilder sammen på kan minne om måten en leser tegneserier på. Men tegneserien har helt egne premisser å fortelle historier på. Og den dokumentariske tegneserien får mange ben å stå på, i tillegg til bruk av det bevisførende fotografi. Dette kommer selvfølgelig an på hvilken tematikk tegneserien har. I Spiegelmanns *Maus* er det tegnet inn ikoniske fotografier som forsterker autentisiteten ved historien som fortelles, i tillegg til faktiske familiebilder som bildet av moren og av broren. Joe Sacco henter, som vi har sett, mange grep fra andre dokumentariske medier, for eksempel dokumentarfilmen. Mange av tegningene er så realistiske og øyeblikksorienterte at de ligner fotografier. Men han benytter seg også av grep som hører til tegneseriemediet i seg selv, for eksempel hopping i tid. På to ruter satt side om side viser han Faris Barbakh sitt ytre (nåtid) og hans indre tilstand (fortid). Likene langs muren i Khan Younis er der ikke lenger. Men muren består, og minnet er klart og tydelig i Barbakhs hode og erindring. Men tid kan være et virkemiddel i seg selv i tegneserien, en kan styre den tiden en bruker på å lese seg gjennom bildene: Mange små ruter gjør at en får følelsen av at tid går i hendelsesforløpet, én stor rute som skifter handlingen betyr at ting skjer raskt. Ruter med mye tekst senker lesehastigheten, mens bilder med lite tekst eller uten øker den igjen. Slik kan en tegneserieskaper skape en temporal virkning for leseren.

Bendiksens *Steder der vi bor* baserer seg på det som er tradisjonelt innenfor fotojournalismens estetikk. Det er vakre bilder og han vil fortelle om livsvilkår i slummen innenifra. Til dette bruker han vitnesbyrd. Folk får plass til å definere sine egne liv i slummen. Igjen blir vitnesbyrdet brukt for å fremheve det individuelle, det personlige. Vi kan si at Bendiksen forsterker inntrykket av slummene med å la slumbeboerne få en stemme. Dette virkemidlet skaper en rød tråd gjennom prosjektet og gjør at vi bruker mer tid «sammen med» disse beboerne. Men igjen så er dette subjektive stemmer. Og Bendiksen har trolig redigert prosjektet for at det skal henge sammen, noe som for øvrig ligner grepet som Sacco gjør med sine vitner og samtalepartnere. Fotografiene kan være objektive, men meningsinnholdet i fotografiene er styrt av subjektiv fortolkning og formidling.

Den dokumentariske tegneserien har sin største utfordring med troverdigheten som dokument. Mediet unngår krisen som fotografiet er i stort sett fordi vi bruker tid på å lese oss gjennom historien og at vi dermed knytter oss til karakterene, eller vitnene som i mine eksempler. Generalisering av folkegrupper er lettere å unngå, når man kan vise frem deres liv, som det mest naturlige i verden slik Sacco gjør, eller deres kreativitet gjennom

problemløsning under umenneskelige vilkår som Spiegelman gjør. Det er mediet som muliggjør og legger opp til denne formidlingen. Det er likevel en annen type kunnskap enn den mer direkte fotograferingen. Den dokumentariske tegneserien slekter kanskje mer på dokumentarfilmen, med sin klare narrativ. Spesielt i *Footnotes in Gaza* er dette gjeldende, men også *Maus*. Vi ser handlingen i bilder, med en slags skriftlig voice-over, eller en slags fortelling som utdyper hva vi ser på over. Samtidig krysses dette dokumentariske med en rammefortelling av selve kildesankningsarbeidet og måten Sacco og Spiegelman har gått frem på og problemer de møtte på i arbeidet. Denne rammefortellingen gir tegneseriene et slags metanivå, der vi tar del i tilblivelsen av de bøkene vi holder i hendene og diskusjonen rundt hvordan tegneserieskaperne skal formidle disse historiene vi leser. Tegneseriene er dokumenter, men de er også metadokumenter som diskuterer seg selv og sin egen troverdighet.

Der Gjestvang skaper en tilstedeværelse gjennom fraværet av det eksplisitte, utnytter Bendiksen, Spiegelman og Sacco tiden vi bruker på å lese til å danne et nærvær. Alle disse fortellingene forholder seg til det virkelige og levd liv, men tradisjonelt sett behandles kun fotografiet som et dokumentarisk medium. Det underlige med dette er at selv reportasjer i avisene handler i stor grad om tillit til at journalisten forteller sannheten: At denne sannheten ikke er manipulert for å fremme subjektive meninger. I en nyhetsreportasjene er det gjerne fotografiet som skal fremme troverdigheten. Det blir tradisjonelt sett på som et objektivt utsnitt av virkeligheten, men som vi har sett så rokkes denne objektiviteten av at tilhørende tekst eller kontekst styrer meningsinnholdet. Dette i tillegg til at en kan styre tolkningen ved utsnitt og utvalg, som igjen er subjektive valg. I en reportasje har man gjerne ett eller flere vitnesbyrd, som er subjektive i utgangspunktet og som deretter er fortolket av journalisten som formulerer det om til en fortelling i en tekst. Denne teksten er ofte akkompagnert av fotografier som blir brukt for å understreke og bekrefte innholdet i teksten. I stor grad velger vi å stole på journalistens virke, og få av oss reflekterer over hvor usikre disse tegnene egentlig er. Og stort sett har vi grunn til å stole på våre journalister, de gjør en viktig jobb med å formidle til oss tilegnet kunnskap vi selv ikke har tilgjengelig. Fotografiet er også viktig i denne sammenheng, men etter min mening så kan også film og tegneserier være gode kilder til formidling av hendelser og kultur.

For hvor mye mer subjektiv er egentlig en journalistisk fremstilling i tegneserieform? Den største utfordringen er at hendelser og vitnesbyrd blir satt inn i en narrativ som er et preg som kjennetegner nyjournalistikken. Man utelater det som ikke er vesentlig og tar med det som passer inn. Med andre ord, man gjør et utvalg. Vi vinkler all historie med vekt på det vi

synes er viktig. Slik sett er all historie subjektiv fortolkning på ett eller annet nivå, så lenge en ikke tar seg friheter med å legge til noe man ikke har belegg for å hevde. Tradisjonelt sett så begrenser man det narrative i den offisielle historieskrivningen. I formidlingen av hendelser, derimot, kan ofte det narrative fungere som forsterkende egenskap. Som vi har sett løser Bendiksen og Gjestvang problemet med bildets stumhet, med å tilføye tekst som gir oss den nødvendige informasjonen til å kunne fortolke det vi ser. Det er ikke alt som fotografiet i seg selv makter å formidle. Da kan det være effektivt å formulere en fortelling som drar oss inn i historiske begivenheter og gjør det mulig å begripe at det var og er levende mennesker som har/hadde sine livsvilkår i disse situasjonene. Tegneserien kan være et supplement til dette.

Jeg har nå analysert noen av de virkemidlene tegneserien har til rådighet for å formidle i representasjon av nød og traumer. Jeg har vist hvordan tegneserien kan brukes til å skape nærhet til traumer som ikke rammer oss selv og jeg har sett på fotografiets begrensning. Mange av samtidens fototeoretikere har påpekt at dokumentarfotografiet kommer for kort i evnen til å formidle. Det heter seg at et bilde sier mer enn tusen ord, men i svært mange tilfeller gjør det ikke det. Fotografiet sier egentlig rent lite om det vi trenger å vite om komplekse situasjoner. Det kan romme mye kunnskap for den innvidde, og forsterke det som teksten formidler. Dokumentarfotografiet er i krise, blir det sagt. I det avsluttende kapitlet skal jeg se nærmere på hva denne krisen kan innebære og hvordan mine prosjekter løser problemet.

6. Narrative bilder i krise

Tidligere i oppgaven har jeg skrevet om hvordan postmoderne fototeoretikere allerede på 1970- og 1980-tallet problematiserte den dokumentarfotografiske sjangeren, og nærmere bestemt fotografiets rolle som sannhetsvitne. Det er i dag også en utbredt oppfatning at dette er en sjanger som er i krise. Et nylig eksempel på dette er antologien *Picturing Atrocity – Photography in crisis* (Batchen: 2012) redigert av Geoffrey Batchen. Bidragsyterne til denne antologien ble i utgangspunktet bedt om å problematisere sjangeren som en respons et selvvalgt fotografi knyttet opp mot tematikken «atrocities» – på norsk «grusomheter». De fleste av de utvalgte fotografiene knyttet seg til overgrep mot menneskekroppen: Død, massakrer, tortur, amputasjoner, brenning eller likskjending. Spørsmålene og problemstillingene som på denne måten tas opp i antologien er mange, og case-fotografiene har gjerne ulike tilnærminger til krisen som åpenbarer seg gjennom problematiseringene. Jay Prosser, som har skrevet introduksjonen, viser for eksempel til at fotografier av grusomheter som er en veldig stor gruppe fotografier innenfor dokumentarsjangeren, blant annet omfatter

såkalte «troféer», fotografier som er en del av ydmykelsen, eller et slags minne om overgrepet. Hans eksempler på dette er blant annet Abu Ghraib-fotografiene og lynsje-fotografier fra overgrepene mot den svarte befolkningen i USA. Andre problematikker som tas opp i antologien er salgsappellen til slike bilder – at de faktisk selger. Prosser hevder i forlengelse av dette at slike bilder har en tosidig effekt: Vi vil på samme tid snu oss bort og se mer (Batchen: 2012: 9).

Antologien er slik tydelig på at fotografier av grusomheter stiller store krav til etisk ansvar. For det første må fotografen dokumentere det forferdelige på en verdig måte. For det andre må ta ansvar for å kontekstualisere og fange opp bakgrunn og rett og slett forklare hva det er som skjer. For det tredje har også betrakteren et ansvar for å være kritisk til det en ser. Det vises på denne måten til at den enkelte bør tenke over at fotografier kan være en forlengelse av selve overgrepet. Et eksempel på dette er fotografiene fra Abu Ghraib, hvor ydmykelsen, som var en del av torturen, fortsatte i det at den ble dokumentert i fotografier og slik sett videreføres i vår beskuelse av disse fotografiene.

I sitt bidrag til antologien viser Rebecca Solnit til den kontekstuelle forankringen via overskrifter og undertekster til fotodokumentasjonen fra jordskjelvet i Haiti i 2010. Hun påpeker at avisene viste til de desperate handlingene som de overlevende gjorde ble omskrevet som «plyndring». Med andre ord, fremstilte media den kreativiteten ofrene viste i ekstreme situasjoner som noe negativt og at eiendom er mer viktig enn menneskeliv. I dette eksempelet sviktet media etisk sett i representasjonen av en gruppe mennesker i en ekstrem situasjon hvor all infrastruktur var brutt ned. Ansvarer med å fremstille ofrene som faktiske mennesker ble ikke opprettholdt.

Noen av essayene i antologien framstår som nærmere undersøker av fotografens arbeid og opplevelser som vitne. Et eksempel er Susan Meiselas som reflekterer over erfaringen med å fotografere restene av et lik i en fjellside i Nicaragua. Hun forteller at det er mye ved denne erfaringen som rett og slett ikke lar seg formidle gjennom det resulterende bilde: «What I remember from this image is the silence and the smell – neither of which you can see in the photograph. And the sight of circling vultures – which was really what led me to make the picture.» (Batchen: 2012: 117) For opplevelsen av grusomheter kan være noe som involverer et sammensatt sanseinntrykk – ikke bare synet, men også lyd og lukt. Meiselas brukte 71 andre fotografier for å kontekstualisere dette ene. Alfredo Jaar valgte en annen strategi på samme problemstilling: å skjule bildene.

Her er det mulig å trekke en linje til noen av mine «caser». For i det foregående har jeg vist hvordan Joe Sacco og Art Spiegelman har nærmet seg det ubeskrivelige ved å skape

en narrativ rundt dette. Slik makter de å kontekstualisere og å skape en nærhet til lidelsen som blir aktualisert. Tegneseriemediet viser seg altså gjennom disse eksemplene som noe som kan fungere som et supplement til fotografiet i representasjonen av overgrep. Tegneserien kan spille på flere strenger enn det visuelle og slik gi den nødvendige kontekstuelle forankringen som må til for å få en økt forståelse for hendelsene den omhandler. I tillegg får den betrakteren til å bruke tid på historien, og skaper på denne måten også en slags nærhet til emnet det fortelles om. Den fungerer med andre ord i overensstemmelse med Susan Sontags påpeking om at narrasjonen, fortellingen, kan fungere som forsterkende virkemiddel: «Partly it is the question of the length of time one is obliged to look, to feel.» (Sontag: 2004b: 110) Selv om hun refererte til film, så vil jeg også påstå at det gjelder for tegneseriemediet også.

En annen diskusjon antologien tar opp er hvordan fotografier av nød blir ikoniske, eller rettere sagt hva som skal til for at fotografier oppnår en slik status. David Campbell diskuterer i sitt bidrag representasjonen av sultkatastrofer. Han påpeker at det som regel er fotografier av kvinner og barn som blir til ikoniske bilder (Batchen: 2012: 80) – kanskje fordi kvinner og barn anses som mer «uskyldige» i kriser enn menn. De ikoniske bildene ligner også på hverandre, forklarer han, noe som kan føre til en uheldig generalisering av folkegrupper, for eksempel afrikanere. Dette er som nevnt en utfordring som Bendiksen i sin representasjon av Kibera også må forholde seg til.

Noen av de problemstillingene som tas opp i antologien framstår som varianter eller videreføring av problemstillingene som de postmoderne fotografiteoretikerne tok opp. Solomon-Godeau diskuterer som vi har sett, hvem som «snakker» gjennom fotografiet, hvem sitt blikk er det vi ser gjennom. Sontag har i stor grad drøftet det moralske rundt det å betrakte slike bilder og Sekula påpeker avhengigheten vi er av å ha en tilføyd kontekst som vi ser bildene i (et anliggende han for øvrig deler med Solomon-Godeau og Sontag). Men der postmodernistene stort sett var generelle i sine diskusjoner om representasjon av grusomheter, er bidragsyterne til denne antologien mer spesifikke. De viser til spesifikke prosjekter, noe som gjør at leserne tydeligere opplever deres «cases», med andre ord ulike fotografers strategier som en slags løsninger på de problemstillingene vi blir presentert for. Dette gir også et interessant bakteppe for de valgene «mine» fotografer og tegnere, Bendiksen, Gjestvang, Spiegelman og Sacco, har gjort i sine respektive arbeider. Det blir tydelig hvordan kan faktisk også kan forstås i relasjon til representasjonskrisen jeg har tegnet opp her– og som ulike responser på denne. I mitt materiale har jeg diskutert denne krisen og de strategiene den kan resultere i, med utgangspunkt både i dokumentarfotografi og dokumentartegneserier. Jeg vil nå avslutningsvis oppsummere erfaringene mine fra denne undersøkelsen.

Hovedgrepet til Bendiksen er å fokusere på individer som representanter for en global krise. I sammensetningen mellom forskjellige type tekster; henholdsvis ren data og vitnesbyrd, og to typer fotografier; portretter i interiør og eksteriør, framviser han forskjeller, ikke bare mellom slummene, men også mellom beboerne. Ingen fortelling er lik og ettersom alle er forskjellig, påvirker ikke de samme problemene de samme personene. Noen har barn, noen har familie og noen er alene. Slik får han fremhevet disse menneskene som individer.

Det er noe meget personlig ved å få portretter av mennesker i sine hjem. Bendiksen går her helt bort fra det «objektive» og generelle til det dypt subjektive og personlige. Dette grepet gjør at vi kommer litt nærmere hva det vil si å ha sitt liv i et slumområde. Men som nevnt har denne tilnærmingen også svakheter. En av svakhetene er at valget Bendiksen har gjort ved å vektlegge kvantitet. Han vil formidle mange historier – fra hele verdens slummer - i stedet for å formidle én historie godt. Et bilde holder ikke for å bli kjent med menneskets livsbetingelser. Det blir på mange vis estetiserende innblikk han presenterer, en strategi som i seg selv ikke framstår som et svar godt nok i forhold til de etiske problemstillinger sjangeren reiser.

I en verden med bilder og overskrifter som «skriker og roper», «hvviser» Gjestvangs prosjekt om noe som er grusomt, sårt og personlig. Hennes fremste virkemiddel er fraværet av det traumatiske. Dette fungerer godt her i Norge, da det traumatiske hun formidler ligger godt og levende i minnet vårt. Bortimot alle fotografiene til Gjestvang har kun teksten som forankring til det grusomme som ligger latent og lader bildene med uro. Unntaket er fotografiene av ofre med amputasjoner og store kraftige arr, de er selvsagt mer eksplisitte. Men generelt sett står det posttraumatiske i fokus i hennes verk: - Det å leve med erindringen av et traume så kraftig som er følt direkte på kroppen. Det er Gjestvangs egen innledning som forteller om Utøya, vi får ta del i hennes personlige erfaring rundt terroranslaget, i de øvrige tekstene som ledsager portrettene er det i all hovedsak tiden etter som omtales. Nerven ligger stort sett i det usagte, i det ikke-fotograferte.

Gjestvang har i sitt arbeid – slik hun selv også understreker¹⁴, gått veldig forsiktig til verks og opptrådt med langt større hensynsfullhet enn hva hun vanligvis gjør på oppdrag. Fotografen gir også selv uttrykk for at hennes agenda med dette prosjektet ikke var annet enn et ærlig ønske om å formidle om hvordan livet utartet seg i etterkant av traumet for de overlevende. Derfor valgte hun å ikke virke styrende i forhold til den samtalen som utfoldet seg i møte med dem. Hun var også på forhånd klar over at for enkelte var det ikke bare

¹⁴ Opplysninger framkommet i telefonsamtale med Gjestvang 29.04.2015

psykologiske skader etter traumet, og hun ville vise frem at Breiviks massakre fikk også fysiske konsekvenser for en del av ungdommene. Derfor oppfordret hun dem også forsiktig til å vise frem sine arr og amputasjoner. Hun kommuniserte dessuten med ungdommene på forhånd og fikk dem til å tenke over steder som var viktig for dem i rekonvaliseringsperioden. Det er på disse stedene at fotografiene er tatt. Til en viss grad hadde ungdommene altså selv kontroll på hvordan de skulle fremstilles.

Gjestvangs strategi er som nevnt å la det grusomme ligge som et usynlig bakteppe for bildene sine. Dette befinner seg snarere i konteksten og i leserens hukommelse. Dette fører igjen til at når vi betrakter disse bildene, er det sårheten knyttet til denne kunnskapen eller erfaringen som vi konfronteres med. Bildene og de ledsagende tekstene framstår en elegi, for å bruke Arthur Dantos ord: «The conjunction of beauty with the occasion of moral pain somehow transforms the pain from grief into sorrow, and with that into a form of release. And since the occasion of the elegy is public, the sorrow is shared» (Danto: 2006: 111). Gjestvangs vakre representasjoner av livet med traumet, kan slik hjelpe betrakterne i arbeidet med å bearbeide det smertelige. Vi anerkjenner smerten de fotograferte bærer på og vi sørger sammen med dem. Gjestvang bruker slik ikke fotografiet til å dokumentere det traumatiske, men som en påminner. Der Bendiksen eksplisitt viser frem nøden han vil representere, noe som er en tradisjonell tilnærming innenfor den dokumentarfotografiske tradisjon, viser Gjestvang kun de som overlevde. Alle de døde ligger i konteksten, all nøden og det traumatiske ligger stort sett implisitt i vår forståelse av Gjestvangs prosjekt. De er vi, leserne, som framkaller det grusomme.

Art Spiegelmans prosjekt skiller seg litt ut i mitt materiale, ettersom han er den eneste av prosjektskaperne som ikke har en journalistisk tilnærming til sitt stoff. Tegneserien hans er memoarer fra eget liv og biografisk materiale fra hans fars liv. Han er med andre ord personlig involvert og berørt av de fortellingene han formidler. Både gjennom eget minne og gjennom såkalte postmemory-relasjoner. Det er med andre ord selverklært subjektivt innhold, som ligger til grunn for arbeidet. Slik sett unndrar han på en måte eventuelle kritikker om manglende objektivitet. Han insisterer faktisk selv på at *Maus* er ikke-fiksjon (Hirsch: 2012: 24). I likhet med andre verk i memoarsjangeren, så er dette en dypt personlig beretning som har røtter i egen erfaring fra den virkelige historien.

Han bruker også faktiske fotografier for å understreke det reelle i denne beretningen, men der han tegner inn kjente fotografier i selve tegneserien, er de faktiske fotografiene hentet fra et sted man sjelden forbinder med dokumentaren: Det private fotoalbumet. Slik sett er selv det redskapet for en objektivierende virkning av prosjektet merket av det private, med andre

ord, det personlige og subjektive. Fotografiene har også egne funksjoner utover det åpenbare ved å avbilde ofrene og gjøre dem til reelle mennesker. Fotografiet av Richieu peker for eksempel mot den delen av historien som Art selv aldri var en del av, men som preger livet hans likevel. Han forteller som nevnt at han lever i skyggen av dette fotografiet. Det representerer hans tilstand innenfor postmemory.

I og med at prosjektet omhandler en hendelse i fortiden og at målsetningen heller er å gi økt kjennskap til historien enn å forsøke å endre noe i dagens samfunn, unngår Spiegelman en del problemer som vanligvis knytter seg til dokumentarsjangeren. En fotografisk fremstilling av grusomhetene serien tar opp ville blitt for eksplisitt og uutholdelig, men gjennom filtrene som dyrefigurene og den ellers abstraherte tegnestilen til Spiegelman blir en representasjon likevel mulig

I likhet med Spiegelman, erklærer Sacco at hans tegneserier er subjektive. Gjennom sitt arbeid problematiserer han også den journalistiske arbeidsmetoden og kildesankingsprosessen som sådan. Kildekritikk, er et viktig stikkord, der han graver i 50 år gamle minner og leter etter troverdige vitnesbyrd som han kan basere historien sin på. Saccos tydelige journalistiske bakgrunn og hans kritikk til eget fagfelt er noe av det som skaper troverdighet for Saccos *Footnotes in Gaza*. I tillegg låner han estetikken fra fotografiet og dokumentarfilmen slik at tegneserieboken faktisk framstår som et dokument, snarere enn en fiksjon. Han hever tegningene fra det subjektive og inn i et slags indeksikalt nivå. De insisterer på en måte: «dette har skjedd, du må tro meg!». Sacco gir oss slik på en måte en guidet tur gjennom Gaza og områdets politisk ladete historie.

Det er vanskelig å diskutere fotografi og tegneserier på samme premiss. Det er som jeg har påpekt, to vidt forskjellige medier og har forskjellige utfordringer. Begge sjangrene forholder seg imidlertid til samme problem – hvordan dokumentere andre menneskers lidelse på en måte er etisk og estetisk sett forsvarlig. I denne avhandlingen har jeg vist at det er mange måter å forholde seg på med henhold til dette spørsmålet. Slik sett skriver også mine eksempler seg inn i en større internasjonal og pågående diskusjon. Gjennom sine styrker og svakheter framstår de som ulike måter å respondere på dokumentarsjangerens krise. Ingen av dem representerer noe fasitsvar – men kan forstås på bakgrunn av de respektive kontekstene og situasjonene de er sprunget ut av.

Litteraturliste

- AVERT.org. 2011. HIV and AIDS in Kenya. <http://www.avert.org/hiv-aids-kenya.htm>.
[Hentet: 15.02.2012]
- Barthes, Roland. 2001. *Det lyse rommet, tanker om fotografiet*. Oversatt av K. Stene-Johansen. Artes. Oslo: Pax forlag. (Første utgave: 1980)
- Barthes, Roland. 2002. Fotosjokk. I *Mytologier*. 152-155. Oversatt av E. Eggen. Oslo: De norske bokklubbene. (Første utgave: 1957)
- Batchen, Geoffrey. 1997. *Burning with Desire, The Conception of Photography*. Cambridge, London: The MIT Press.
- Batchen, Geoffrey; Gidley, Mick; Miller, Nancy K.; Prosser, Jay. (Red). 2012. *Picturing Atrocity, Photography in Crisis*. London: Reaktion Books Ltd.
- Bendiksen, Jonas. 2008. *Steder der vi bor*. Oslo: Forlaget Press.
- Danto, Arthur. 2006. Beauty and Politics. *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*. Chicago: Carus publishing company: 103-124.
- Eakin, Paul John. 2009. Eye and I: Negotiating Distance in Eyewitness Narrative. I *Journal of Literature and the History of Ideas* 7(2): 201-212.
- Eraker, Rune. (Red). 2009. *Norsk dokumentarfotografi i dag*. Oslo: Forlaget Press (I samarbeid med Institusjonen Fritt ord).
- Fritt Ord. 2011. Dokumentarfotografi.
www.frittord.no/prosjekter/category/dokumentarfotografi/. [Hentet: 08.11.2011]
- Gjestvang, Andrea. 2012. *En dag i historien – 22. Juli*. Oslo: Pax forlag AS
- Gjestvang, Andrea. 2015. Telefonsamtale. 29.04.15
- Glass, Susannah Ketchum. 2006. Witnessing the Witness: Narrative Slippage in Art Spiegelman's Maus. I *Life Writing* 3(2): 3-24.
- Harman, Gilbert. 1999. Moral Philosophy Meets Social Psychology: Virtue Ethics and the Fundamental Attribution Error. I *Proceedings of the Aristotelian Society*. Vol 99 (1999):315-331
- Hirsch, Marianne. 2012. Mourning and Postmemory. I *Family frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press: 17-40.
- Hirsch, Marianne. 2003. Nazi Photographs in Post-Holocaust Art: Gender as an Idiom of Memorialization. I *Phototextualities, Intersections of Photography and Narrative*. A. Hughes; A. Noble (red.). Albuquerque: University of New Mexico Press: 19-40.

- Jangås, Lasse. 2015. Menn som hater mennesker. I *Nordlys*. 22.04.2015:
<http://nordnorskdebatt.no/article/menn-hater-mennesker> [Hentet: 23.04.2015]
- Jenkins, Richard. 2008. *Social Identity*. London, New York: Routledge
- Larsen, Peter. 2004. *Album, fotografiske motiver*. Oslo: Spartacus forlag
- Lien, Sigrid. 2010. Bilder som sier om seg selv at de snakker sant. Norsk dokumentarfotografi i bokform. I *Prosa* **10**(5).
- Linfield, Susie. 2010. *The Cruel Radiance. Photography and Political Violence*. Chicago London: The University of Chicago Press.
- Loew, Camilla. 2007. Portraits of Presence: Excavating Traumatic Identity in Contemporary Catalan Testimonies. I *The Image and the Witness; Trauma, Memory and Visual Culture*. F. Guerin, R. Hallas. London og New York: Wallflower Press: 23-36.
- McCloud, Scott. 1994. *Understanding Comics*. New York: HarperCollins Publisher. Inc.
- Mitchell, W.J.T. 1995. *Picture Theory*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Olin, Margaret. 1991. "It's not going to be easy to look into their eyes": Privilege of Perception in *Let Us Now Praise Famous Men*. I *Art History* 14 (1):92-115.
- Phillips, Patricia. 2005. The Aesthetics of Witnessing: A Conversation with Alfredo Jaar. I *Art Journal* **64**(3): 6-27.
- Ranciére, Jacques. 2012. *Den emansiperte tilskuer*. Oslo: Pax forlag A/S
- Reinhardt, Mark. 2007. Picturing Violence: Aesthetics and the Anxiety of Critique. I *Beautiful suffering. Photography and the traffic in pain*. M. Reinhardt, H. Edwards and E. Duganne. Chicago: The University of Chicago Press: 13-36.
- Sacco, Joe. 2009. *Footnotes in Gaza*. London: Jonathan Cape
- Sacco, Joe. 2011. Recreating Place and Time in Comics: *Hollow Land: Landscape, Memory, Politics*. The Fourth Nomadikon Meeting: Bergen 20.09.11.
- Sekula, Alan. 1978. Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation). I *The Massachusetts Review, Inc.* **19**(4): 859-883.
- Sekula, Alan. 1986. The Body and the Archive. I *October*. **39**: 3-64
- Simonsen, Anne Hege. 2014. *Tragediens bilder. Et prosessuelt perspektiv på nyhetsfotografier fra 22. juli*. Doktoravhandling: Universitetet i Bergen
- Solomon-Godeau, Abigail. 1995. *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Solomon-Godeau, Abigail. 2005. Lament of the Images: Alfredo Jaar and the Ethics of Representation. I *Aperture winter*(181): 36-47.
- Sontag, Susan. 2004a. *Om fotografi*. Oslo: Pax Forlag A/S.

- Sontag, Susan. 2004b. *Regarding the Pain of Others*. London: Penguin Group.
- Spiegelman, Art. 1986. *Maus. A Survivors Tale I*. New York: Pantheon books. Originalt publisert i *Raw*, 1973-85.
- Spiegelman, Art. 1991. *Maus. A Survivors Tale II*. New York: Pantheon books. Originalt publisert i *Raw*, 1986-91.
- Strauss, David Levi. 2005. A Sea of Grief is Not a Proscenium. I *Between the Eyes, Essays on Photography and Politics*. New York: Aperture: 79-105.
- Vågnes, Øyvind. 2010. Inside the Story: a Conversation with Joe Sacco. I *Journal of Graphic Novels & Comics*. 1(2): 193-216.
- Vågnes, Øyvind. 2014. *Den dokumentariske teikneserien*. Oslo: Universitetsforlaget.

Billedliste:

- Figur 1: Bendiksen, Jonas. 2008. *Steder der vi bor*. Oslo: Forlaget Press.
- Figur 2: Bendiksen, Jonas. 2008. *Steder der vi bor*. Oslo: Forlaget Press.
- Figur 3: Blindheim, Anne. Tegning.
- Figur 4: Bendiksen, Jonas. 2008. *Steder der vi bor*. Oslo: Forlaget Press.
- Figur 5: Bendiksen, Jonas. 2008. *Steder der vi bor*. Oslo: Forlaget Press.
- Figur 6: Bendiksen, Jonas. 2008. *Steder der vi bor*. Oslo: Forlaget Press.
- Figur 7: Gjestvang, Andrea. 2012. *En dag i historien – 22. Juli*. Oslo: Pax forlag AS. (59)
- Figur 8: Gjestvang, Andrea. 2012. *En dag i historien – 22. Juli*. Oslo: Pax forlag AS (43)
- Figur 9: Gjestvang, Andrea. 2012. *En dag i historien – 22. Juli*. Oslo: Pax forlag AS (15)
- Figur 10: Gjestvang, Andrea. 2012. *En dag i historien – 22. Juli*. Oslo: Pax forlag AS (65)
- Figur 11: Gjestvang, Andrea. 2012. *En dag i historien – 22. Juli*. Oslo: Pax forlag AS (11)
- Figur 12: Sacco, Joe. 2009. *Footnotes in Gaza*. London: Jonathan Cape. (220)
- Figur 13: Sacco, Joe. 2009. *Footnotes in Gaza*. London: Jonathan Cape. (350)
- Figur 14: Spiegelman, Art. 1986. *Maus. A survivors tale I*. New York: Pantheon books. (33)
- Figur 15: Sacco, Joe. 2009. *Footnotes in Gaza*. London: Jonathan Cape. (111)
- Figur 16: Sacco, Joe. 2009. *Footnotes in Gaza*. London: Jonathan Cape. (302)