

# HISTORIEFORTELLER MED BLIKK FOR ESTETIKK

En undersøkelse av Per Fronths fotobaserte kunst



**Kari Hellesøy:**

Avhandling til Mastergraden i Kunsthistorie  
Universitetet i Bergen  
Det historisk filosofiske fakultet  
september 2006



**Kari Hellesøy:**

- *Historieforteller med blikk for estetikk* -  
*En undersøkelse av Per Fronths fotobaserte kunst*

**Avhandling til Mastergraden i Kunsthistorie**

**Universitetet i Bergen. Det historisk filosofiske fakultet, september 2006**

## Innhold:

<b>Forord:</b> .....	3
<b>0 Innledning:</b> .....	4
<b>1.0 Utvalgt materiale:</b> .....	8
' <i>Xingu Chronicles</i> ' .....	8
1.1.1 "Spinning Cotton" .....	8
1.1.2 "Panasonic" .....	11
1.1.3 "Ripple" .....	13
1.2 <i>Tekst – Nærkontekst</i> .....	15
<b>2.0 Kunstnerens totale produksjon:</b> .....	21
2.1 <i>Innhold og form</i> .....	21
2.2 <i>Sammenfattende</i> .....	28
<b>3.0 Resepsjon:</b> .....	31
<b>4.0 Dokumentarfotografiet:</b> .....	37
4.1 <i>Tre prosjekter – tre tidsepoker – samme intensjon?</i> .....	39
4.1.1 Edward S. Curtis .....	39
4.1.2 Walker Evans .....	41
4.1.3 Pennie Smith & Anton Corbijn .....	46
4.2 <i>Neo-kolonialisme – estetisk kolonialisme?</i> .....	49
4.3 <i>Dokumentar- eller kunstfotografi?</i> .....	57
<b>5.0 Kunstfotografiet:</b> .....	61
5.1 <i>Piktoralismen</i> .....	61
5.2 <i>Modernismen</i> .....	63
5.3 ' <i>Kjernematerialet</i> ' – <i>Min vurdering</i> .....	65
5.3.1 <i>Kunstfotografisk kontekstualisering</i> .....	65
5.3.2 <i>Tolkning</i> .....	71
5.4 <i>Post-modernismens iscenesettere</i> .....	75
5.4.1 "PPVF" (the poet, the paper, his view and her future) .....	78
<b>6.0 Sammendrag og konklusjon</b> .....	84
<b>Referanser:</b> .....	89
<b>Annen referanse:</b> .....	91
* <i>Katalogmateriell:</i> .....	91
* <i>Intervju:</i> .....	91
* <i>Tidsskrift:</i> .....	92
* <i>Avisartikler:</i> .....	92
* <i>Internett:</i> .....	92
<b>Billedreferanser:</b> .....	93
<b>Vedlegg: CV</b>	

## **Forord:**

Gjennom arbeidet med denne oppgaven har jeg fått en unik mulighet til å kombinere flere av mine interesser; naturvern, kulturvitenskap og kunsthistorie, med særlig fordypning i fotografiet. Imidlertid ville jeg ikke ha kunnet gjennomføre hverken studiet eller oppgaven uten støtte og oppmuntring fra en rekke personer.

Først og fremst er jeg takknemlig for at hele familien har støttet meg i alle år og særlig i eksamensperioder vist stor forståelse, kanskje p.g.a. egen erfaring - de vet hva dette 'går i'. Stor takk også til Karianne Visnes som har vært en viktig medstudent og god venn i hele studieperioden, og til Helene Lazaridis for enestående støtte og uvurderlige diskusjoner de to siste årene under masterstudiet. Jeg er også svært takknemlig for at Per Fronth har vist interesse for prosjektet, velvillig delt mange av sine tanker, brukt mye av sin tid og sendt meg katalog- og billedmaterialet. Sist, men ikke minst skylder jeg min meget dyktige, konstruktive og utholdende veileder Sigrid Lien stor takk for all hjelp og velvillighet, og fordi hun utrolig nok aldri 'mistet tråden'!

Jeg er både ydmyk og takknemlig for møte med kunsten og for å ha fått mulighet til læring og utvikling - tusen takk til dere alle!

Bergen, august 2006

Kari Hellesøy

*“No matter what lens you use, no matter what the speed of the film is,  
no matter how you develop it, no matter how you print it,  
‘you cannot say more than you see’ ”.<sup>1</sup>*

## **0. Innledning**

I 1997 ble kunstneren Per Fronth tildelt førstepris for årets bilde av Norske Fotojournalisters Forening med bildet ”Xingu Chief” (fig. 1). Dette bildet er en del av serien *’Xingu Chronicles*, fra 1998.

To år tidligere, i 1996 dro Fronth til det som en gang var en utilgjengelig regnskog i det sentrale Brasil – til et sted langs den vakre Xingu elven hvor 16<sup>2</sup> ulike indianerstammer delte et felles område. Fronth var invitert av Regnskogfondet til å delta som kunstner i et prosjekt for å sette søkelys på regnskogproblematikken. Initiativtaker til dette prosjektet var antropologen Lars Løvold som på den tid reisen ble foretatt var direktør for Regnskogfondet. Fronth hadde møtt Løvold første gang i Brasil i 1992 under FN’s store miljøvernkonferanse – og senere igjen i New York i 1995. Da var Løvold direktør for den internasjonale regnskogorganisasjonen med hovedsete i NY. Innenfor 12.000 kvadrat mil av det som i dag er kjent som Xingu Parken, lever i dag ca. 5.000 mennesker. Arkeologer har kunnet spore noen av disse stammenes bosetting tilbake mer enn tusen år i det samme område, mens andre har søkt tilflukt langs Xingu elvens bredde i løpet av det forrige århundre og frem til i dag. Første gang Fronth reiste inn til Xingu var som nevnt i 1996, så dro han tilbake et år senere for å dokumentere temaer og motiver som han hadde fattet interesse for, og som han ønsket å arbeide videre med. Trekk som er typiske for denne serien er det narrative, serielle og faktaorienterte, men med en estetisert formbehandling. Vi skal se nærmere på Per Fronths produksjon med utgangspunkt i denne serien.

Generelt sett kan vi si at Per Fronth er en kunstner som utfordrer både maleriet og fotografiet med sine fotobaserte bilder. Svært forenklet kan man si at han frem til nå har arbeidet med kamerabaserte uttrykk, det være seg film, digital brikke eller video. Bildene som enten er basert på foto eller en kombinasjon av foto og maleri, er alle manuelt bearbeidet og er således unike. Når kunstneren arbeider med disse ’cross-over’ bildene bearbeides motivene i

---

<sup>1</sup> Dette skriver Paul Strand i 1916 og det siste utsagnet har han hentet fra den amerikanske naturfilosofen Henry David Thoreau, i: Hirsch, Robert, *Seizing the light. A history of photography*, USA, 2000, side 223.

<sup>2</sup> I nyere litteratur refereres det til 14 ulike stammer.

en computer ved at elementer tas ut eller legges til. F.eks. kan landskap dekonstrueres<sup>3</sup> og gjenoppbygges, personer klones og multipliseres slik at temaene dermed kan ta nye og uventede former. Motivene blir deretter overført til lerret via en printer, og til slutt arbeider Fronth videre med oljemalingen og fargene. Slik skapes 'sårene' og dybden i bildene – de formalistiske kjennetegn som forsterker meningsinnholdet.

Per Fronth er født i Kristiansand i 1963. Han debuterte på Høstutstillingen i Oslo i 1991 og har i årenes løp hatt en rekke separatutstillinger, deltatt ved kollektivutstillinger både i inn- og utland og vunnet en rekke nasjonale og internasjonale priser. Han begynte allerede som 15-åring å interessere seg for fotografiet. Da fikk han førstesiden i en lokalavis med et foto i forbindelse med nasjonaldagsfeiringen. Han ble ansatt som fotojournalist i Verdens Gang 19 år gammel. I mange år reiste han over hele verden i forbindelse med mediedekning av bl.a. kriger, konflikter og store politiske begivenheter, men oppdaget etterhvert at han stadig oftere ble stående i 'mørkerommet' om nettene og eksperimentere med egne ting. Han var teknisk nysgjerrig og opptatt av hva han kunne gjøre med foto. Han oppsøkte derfor et trykkeri i USA, viste dem sine egne bilder og fikk opplæring i å overføre dem til andre typer medier, trykk som han kunne stå og jobbe med for hånd. Gnisten, gleden og inspirasjonen i forhold til fotografiet var tent hos ham allerede som 15-åring, nå var den tent for andre gang til å velge et liv som kunstner med utgangspunkt i fotobasert kunst.

Fronth har vært inspirert av en rekke kunstnere og kunstretninger i arbeidet sitt. Som 'gammel' rockmusiker var han på 80-tallet opptatt av Pennie Smith og Anton Corbijns artistportretter fra det britiske musikkmiljøet. Men inspirasjonskildene må sies å representere en stor spredning, idet vi også kan nevne renessansemalerne, piktoralistene, kanskje i særlig grad Edward Steichen og ikke minst de store modernistene Paul Strand, Alfred Stieglitz og Edward Weston. Etter å ha vært bosatt i mer enn ti år som kunstner i New York og et par år i Frankrike, er Fronth nå etablert i Norge.

Det er slik jeg kan se det to hovedtendenser i produksjonen hans. På den ene side en dokumenterende fotojournalistisk linje og på den andre en estetiserende fotoeksperimentell tendens med slektskap til billedkunsten. I denne avhandlingen vil jeg se hans produksjon i lys av disse tendensene. Men oppgavens hovedfokus vil som nevnt være et utvalgt billedmateriale fra et dokumentarprosjekt i forbindelse med regnskogproblematikken i Brasil, 'Xingu Chronicles'. I tillegg vil jeg aktualisere andre bilder fra Per Fronths produksjon. For å gjøre dette har jeg valgt å organisere teksten i seks kapitler.

---

<sup>3</sup> Her bruker jeg begrepet dekonstruksjon om å bryte ned.

I det første presenteres og formalanalyseres de tre bildene som er det såkalte 'kjernematerialet'. I andre kapittel vil jeg redegjøre for kunstnerens totale produksjon slik jeg har fått kjennskap til den ved å gjennomgå utstillingsmateriell og kunstanmeldelser, samt gjennom utstillingsbesøk og møter med kunstneren. Hensikten med denne gjennomgangen vil være å søke etter formale eller innholdsmessige trekk, peke på hvordan disse eventuelt kommer til uttrykk og drøfte hvordan vi skal forstå dem. Eventuelle fellestrekk vil antagelig gi en utvidet forståelse og dypere innsikt i kunsten hans generelt, muligens tydeliggjøre spennvidden og de to tendensene i hans kunstnerskap og dermed også bidra til å kaste lys over Xingu serien.

Deretter skal vi se nærmere på hvordan Fronth er lest og mottatt av kunsthistorikere og andre kritikere i det tredje kapittel. Hensikten med denne gjennomgangen er å gi ytterligere forståelse av Fronths produksjon.

I det fjerde kapitlet skal vi kontekstualisere de tre kjernebildene fra Xingu serien ved å se dem i lys av den dokumentarfotografiske tradisjonen. Hovedspørsmålet er om Fronths bilder bærer preg av neo-kolonialisme eller estetisk-kolonialisme? Ser vi tendenser til den samme holdning som vi i historiens løp har vært vitne til at kolonimaktene inntok i forhold til koloniene og deres innbyggere?<sup>4</sup> Er det slik at det europeiske perspektiv er det beste og mest korrekte? Er dette blikket på 'de andre' - 'the noble savages' - 'de edle primitive', de som ikke er som 'oss'? Er det gjennom en vestlig oppfatning, med en kulturimperialistisk holdning Fronth her møter en fremmed kultur? Sagt på en annen måte, hvem sin virkelighet er det fotografen møter? Et annet viktig spørsmål er klassifisering. Hvor skal vi plassere bildene i forhold til de to hovedtendensene i Fronths produksjon? I den sammenheng blir det derfor viktig å spørre: Hva er et dokumentfotografi?

I det femte kapitlet skal vi ta tre stopp i kunstfotohistorien. Først skal vi se nærmere på piktoralismen og modernismen. Deretter vil jeg kontekstualisere kjernebildene i lys av de to kunstretningene og gi min egen tolkning av bildene. Det siste stoppet i fotohistorien blir hos post-modernismens iscenesettere. I forbindelse med dette punktet skal jeg aktivisere et av Per Fronths 'cross-over' bilder. Det er flere grunner til det, for det første for ytterligere å vise bredden i Fronths produksjon og se nærmere på om det skjer en utvikling i form av en sterkere grad av subjektivitet og ekspressivitet etter Xingu serien. Dernest for å spørre hvordan vi skal lese et slikt iscenesatt bilde, hvordan det kommuniserer med oss som betrakter. Ettersom problemstillingen kretser omkring en resepsjonsteoretisk tilnærming til

---

<sup>4</sup> Fra slutten av 1800-tallet og i nærmere 150 år var britene og franskmennene de dominerende kolonimakter.

materialet, vil jeg se nærmere på to av Mette Sandbys forskningsarbeider; mastergrads- og doktoravhandling. Avslutningsvis skal jeg gi et sammendrag og oppsummere funnene.

Vi skal altså ta med oss kjernematerialet og andre verk som blir aktualisert og gå noe grundigere inn på enkelte aspekter ved dokumentar- og kunstfotohistorien. Målet er med andre ord ikke å gi noen fullstendig oversikt over fotografiet og praksisen, men å se noen av Per Fronths bilder i lys av ulike kontekster. Jeg vil nærme meg de ulike problemstillingene ved å kontekstualisere og tolke bildene i lys av de ulike retningene innenfor den dokumentariske- og kunstfotografiske tradisjon som jeg anser å være sentrale innenfor min diskusjon.

Mange av historiene Fronth forteller er av svært personlig karakter, men i Xingu serien fra 1998 var det en brasiliansk indianerstammes historie han valgte å fokusere på. Mellom ham og indianerne står kameranlinsen, og spørsmålet blir hvordan han har valgt å nærme seg dem og deres liv, hva han er opptatt av å fremheve. La oss nå se på de tre utvalgte bildene.



## 1.0 Utvalgt materiale

### 1.1 Xingu Chronicles

Det utvalgte kjernematerialet består av tre fotogravyrer, ”Spinning Cotton”, ”Panasonic” og ”Ripple”.<sup>5</sup> Dette er såkalte rene fotografier, men har samtidig gjennomgått en fotomekanisk prosess som gjør at de fremstår som noe i grenselandet mellom fotografi og grafikk.

#### 1.1.1 “Spinning cotton” (fig. 2)



Dette fotografiet med tittelen ”Spinning cotton” er en fotogravyr på papir og størrelsen er 30 x 22 tommer, det er altså rektangulært. Bildet er utgitt i 35 eksemplarer og er som nevnt en del av regnskogprosjektet. Serien ble tatt i 1996 og 1997 og presentert ett år senere. Bildets tittel er deskriptiv på den måten at den refererer til det vi ser, nemlig en hverdagsscene hvor to kvinner av ulik alder er avbildet utenfor et hus idet de er konsentrert om sitt arbeid, de spinner bomull.

Kvinnene har løftet begge armene og mellom fingrene holder de tråden som de bruker til spinningen. De arbeider med tråd av ulike farger, den yngste med hvit bomull og den eldste med mørk. Foran den unge kvinnen står en håndflettet kurv som inneholder den hvite bomullen, og bak den eldste kvinnen står et blikkfat som inneholder noe av den ferdige

---

<sup>5</sup> For å tydeliggjøre, har jeg valgt å inkorporere disse bildene samt et som jeg drøfter i kapittel fem (”PPVF”) i teksten, men viser ellers til et større eksemplar av disse i illustrasjonsbilaget, hvor også samtlige bilder som er omtalt er presentert.

tråden. En spindel med hvit tråd er plassert mellom kvinnene og litt til venstre i bildet. Den eldste kvinnen har grått hår og den yngre svart med midtskill, og begge ser ut som om de har bundet opp håret. De er kledd i kjoler uten ermer, med ulikt mønster og farger, og den yngste kvinnens kjole har en mer åpen halsutringning enn den eldstes. De har moderne sandaler av den typen som festes mellom to av tærne, den eldste kvinnen har tatt sine av. Ute ved bildets høyre kant står en hvit og svart gås.

Kvinnene sitter på en tømmerstokk delvis ryggvendt fra hverandre, den yngste kvinnens ansikt er nærmest frontalt, mens kroppen har en vridning idet hun har plassert seg ytterst på tømmerstokken slik at den ene foten er utenfor og vender bakover. Den eldste kvinnen er avbildet i profil, hun sitter nokså skrått slik at begge beina kan strekkes ut, og bildet avsluttes i venstre kant ved hennes ankler. Kvinnene har ikke blikkontakt med fotografen eller med hverandre, de har nedsunket blikk og ser ut til å ha oppmerksomheten konsentrert om sine arbeidsoppgaver.

I bildets bakre kant ser vi husveggen som er bygget av vertikalstående tømmer på et fundament av en kraftig horisontal tømmerstokk, og vi skimter såvidt en del av stråtakets i bildets øvre kant. Døren inn til huset er laget av bredere materiale enn huset for øvrig, og forsvinner delvis ut av bildets høyre kant, gåsen er på vei foran denne døren og også ut av bildets høyre kant.

Fotografen har en lav synsvinkel, han er tett på motivet slik at bildet fremstår i såkalt 'froskeperspektiv'. Bildet har en liten forgrunn, figurkomposisjonen danner mellomgrunnen og husveggen bak dem danner en relativ nøytral bakgrunn. Tømmerstokken som de sitter på og husets fundamentstokk danner horisontale linjer, mens husveggenes panel danner vertikaler. Figurkomposisjonen tydeliggjør en rekke ulike linjer. Kvinnens armer danner en V-form, samtidig som hver av kvinnes sittestilling danner både konkave- og konvekse linjer samt diagonaler som krysser hverandre. Personene er aksentuert rundt den hvite spindelen som danner en vertikal linje. Slik som kvinnene sitter plassert og holder tråden, samt gåsens plassering, blir det symetri og balanse i billedfremstillingen.

Fargene er holdt i brunt/grått og hvitt, nokså neddempet i tonen, en fargetone som kan karakteriseres som sepia som gir et gyllent og varmt preg. Lyset faller inn ovenfra og litt til høyre, det er sannsynligvis midt på dagen. Den hvite bomullen, gåsen, den unge kvinnens kjole samt litt av stråtakets har fått kraftigere lyssetting enn de andre delene i bildet, mens den eldste kvinnen er kommet mer i skyggen, og rommet til høyre i bildet kompenserer for den relativt mørke delen til venstre der hun sitter.

Jeg skal ikke gi noen utfyllende tolkning her, bare kort skissere noen innledende betraktninger. Ved at fotografen har gått så tett på motivet, blir bildet monumentalisert samtidig som det gir scenen intimitet. Grunnen til at jeg antar at bildet må være tatt midt på dagen, kan tydeligst sees ved at profilene på den vertikale plankeveggen er lys mot høyre side og mørkere mot venstre. Kontrasten mellom de dynamiske bevegelsene idet de utfører arbeidet sitt i hver sin retning, og den roen og verdigheten som hviler over kvinnene er påfallende. Selv om de hverken har blikkontakt eller verbal kommunikasjon med hverandre eller med fotografen, er det tydelig at de har tillit til ham, samtidig som deres kroppsholdning signaliserer en gjensidig varme og forståelse for hverandre. Fargekontrastering mellom lyst og mørkt er et gjennomgangstema i bildet, i håret, kjolene, bomullen og gåsen, og bildets relativt nøytrale bakgrunn får mønsterrikdommen til å tre tydeligere frem. Resultatet av kvinnenens arbeid er kanskje å finne i kjolene deres, spesielt i den eldste kvinnens som har et meget vakkert geometrisk mønster. Det samme mønsteret kan vi gjenfinne i noen av indianernes ansiktstatovering. Xingu indianerne omgir seg med vakre mønstre, og kunsten synes å være en integrert del av dagliglivet deres og kan ikke skilles fra det.

Oppsummerende kan vi si at dette er en meget velkomponert, gjennomestetisert og harmonisk fremstilling både i forhold til motivet og komposisjonen, samtidig som det er noe tidløst over bildet. Har Fronth her ønsket å bringe kunsten og livet nærmere hverandre, og ved å dyrke og opphøye kvinnenens eksistens søkt å ukrenkeliggjøre dem? Vil vi finne tilsvarende estetikk i hans andre bilder?

Et påfallende trekk ved bildet er at fotografen har fanget inn kvinnene i det øyeblikket det kommer et vindpust og løfter tråden som den unge holder med en meget elegant håndbevegelse. Er dette et iscenesatt fotografi som aksentuerer øyeblikket? Et av spørsmålene vil være om man kan se bildet i lys av en øyeblikksetetikk, et forsøk på å fremvise virkeligheten i en detaljskarphet, i tråd med den sannhetssøken som er et karakteristisk trekk ved det modernistiske prosjekt.

### 1.1.2 "Panasonic" (fig. 3)



Også dette bildet er en fotogravyr på papir utgitt i 35 eksemplarer og har en størrelse på 30 x 22 tommer. I motsetning til "Spinning Cotton" som viser kvinnene i en hverdagsscene, er "Panasonic" et bilde som er tatt ved en spesiell anledning. Personen som er avbildet er ute og filmer for sin stamme med et 'Panasonic' kamera. Konteksten for dette bildet er at den brasilianske dokumentaristen Vincent Carelli holdt videokurs for indianerne i samarbeid med FUNAI, som er det brasilianske indianerdepartementet. Hovedformålet er å lære indianerne til selv å fortelle sine historier gjennom sitt eget visuelle filmspråk.

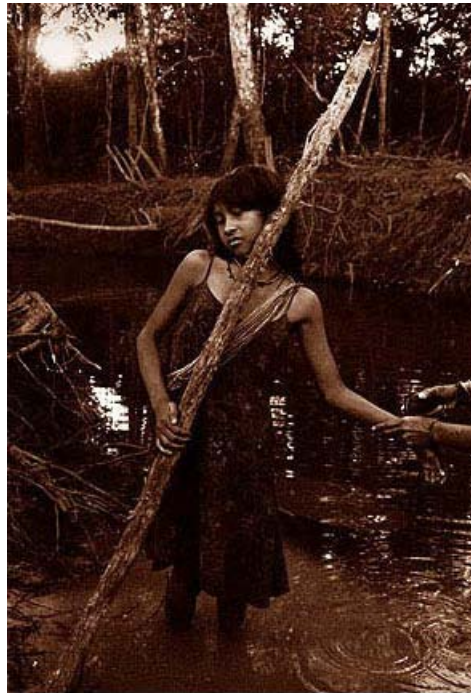
Vi ser en mann, muligens er han i 50-60-års alderen, med et kamera stående foran en innsjø eller en elv. Personen er avbildet i et såkalt 'hode-hofte' utsnitt idet han står foran to håndlagde trebåter som ligger i ro på vannet. Han har løftet videokameraet med sin høyre arm og holder det tett inntil øyet samtidig som han lar apparatets tyngde hvile på skulderen. Ansiktsuttrykket er alvorlig men avslappet idet han synes å være konsentrert om oppgaven; han er tydeligvis igang med å filme og ser ut som om han har god kontroll og er tilsynelatende fortrolig med situasjonen. Han er kledd i et lendeklede, har bar overkropp og vi aner en liten pondus i den ellers velbygde skikkelsen. På sin venstre arm som han holder i en liten bøy bærer han en klokke. Kameraremmen går fra høyre skulder til venstre hofte, og over denne remmen har han knyttet et bånd som har omtrent samme bredde som kameraremmen, den danner et kryss med kameraremmen over brystet. Det kan synes som om han i tillegg til dette båndet, som er stammeidentiteten hans, også bærer et belte med kniv rundt livet og i det mørke håret har han antagelig festet en form for hodepynt.

Båten som ligger nærmest ham er en relativt lang båt med rett avskåret akterende og man skimter en sittetofte. Litt lenger ute på elven ligger en tilsvarende båt, bare akterenden er synlig idet den forsvinner ut av bildets høyre kant, og begge båtene kaster lange skygger i vannet. Lyset kommer inn rett ovenfra og reflekteres i mannens panne, men lite tyder på at dette er sollys. I bakgrunnen kan skimtes en skogkledd landtunge og bak den horisonten.

Fotografen har brukt samme grep her som i det foregående bildet. Han har plassert seg i lav synsvinkel og går tett på motivet i forgrunnen som er mannen og de to båtene. Mannen står ikke sentralt plassert i bildet, men litt til venstre. Han står som en akse, omringet av vann og horisonten. Den lave åsryggen splitter bildets for- og bakgrunn, noe som gjør komposisjonen meget stram, og alle elementene i bildet er med på å understreke linjeføringen. Den vertikale linjen understrekes ved personen, de diagonale linjene ved de to båndene som krysses over brystet hans samt båtene som danner ulike diagonaler. Det horisontale preget forsterkes ved vannet, åsryggen og horisonten. Fargetonen i bildet er gradienter av rød/brunt og vannet utgjør den mest opplyste delen av bildet.

Når jeg betrakter bildet, kan jeg ikke tidfeste når det er tatt, bare anta at det er om kvelden. At båtene ligger i ro og ikke er i bruk, forsterker inntrykket av at dette kan være et aftenbilde i skarpt månelys. Bildet er meget gjennomkomponert og har noe monumentalt og stillestående over seg samtidig som det gir inntrykk av at form og innhold er likeverdige elementer i billedfremstillingen. Dette er et samtidsfoto, men det kan ha trekk fra et tidlig modernistisk formspråk. Men hva er det Fronth egentlig viser oss – hva er det som tematiseres her? Ser vi her en representant for urbefolkningen som blir innviet i den vestlige verdens teknologi? Er dette et møte mellom to ulike kulturer? Har fotografen satt søkelyset på temaet teknologi kontra det tradisjonelle samfunn hvor de det industriproduserte 'Panasonic' kameraet og de håndlagde båtene blir det synlige bevis på motsetningene? Indianeren filmer fotografen som i sin tur fotograferer ham, det er gjennom Fronths blick vi ser ham. Kan vi si at bildet har neo-kolonialistiske trekk i form av en holdning av at indianeren 'får lov til å leke seg' med kameraet?

### 1.1.3 “Ripple” (fig. 4)



Dette fotografiet som har tittelen **”Ripple”** er også en fotogravyr med de samme tekniske identifikasjoner som det foregående bildet. Hovedmotivet er en vakker ung pike som står ute i elven med vann til midt på leggen. Med sin høyre hånd holder hun seg fast til en skråstilt stokk idet hun lener seg mot stokken og berører den med overkroppen og sitt venstre kinn. Den venstre armen strekker hun lett bøyet ut mot personen utenfor bildets høyre kant. Det eneste vi ser av denne personen er hendene som er konsentrert om pikens venstre arm og piken har vendt ansiktet bort fra personen utenfor bildet. Hun er kledd i en mønstret mørk kjole med tynne stropper over skuldrene som rekker henne til knærne, og hun har smykket seg med flere kjeder rundt halsen. Fra sin venstre skulder til høyre hofte bærer hun samme stammeidentitet som ’kameramannen’ i ”Panasonic”.

Piken står sentralt plassert i bildet og der ligger noen tørre trerøtter ved siden av henne og på den trekledde elvebredden i bakgrunnen. Gjennom løvverket på trærne kommer himmelen til syne i bildets øvre kant. Elven dekker 2/3 deler av bildet og like under håndleddet hennes ser vi tydelig noen ringer i vannet.

Fotografen har igjen valgt et lavt ståsted og kommer tett inn på motivet. Bildet har tre skikt; for- mellom- og bakgrunn. Pikens positur danner en vertikal form, stokken som hun

lener seg til danner en kraftig diagonal over hele bildet og over hodet hennes møter denne stokken et tre i bakgrunnen slik at kombinasjonen lager en V-form. Ringene i vannet danner sirkler, mens elvebredden gir horisontale linjer i bildet.

Deler av bildets forgrunn ligger i mørke. Lyset kommer inn rett ovenfra gjennom den tette skogen og lyssetter spesielle deler av vannet, øverste del av den diagonale trestokken, himmelen og noen av trærne i bakgrunnen. Skuldrene og deler av pikens ansikt er også spesielt opplyst. På samme måte som i "Panasonic" har Fronth brukt den rød/brune varme fargetone som gir en chiaroscuro atmosfære, men i dette tilfellet har han valgt en litt mørkere fargetone. Den relativt tunge stemning i bildet er visualisert gjennom pikens alvorlige og tilsynelatende lidende ansiktsuttrykk, og dialogen mellom det tette løvet og lyset er også med på å forsterke handlingen i bildet.

Dynamikken i bildet er understreket ved pikens positur og den utstrakte armen som fører betrakterens blikk mot bildets høyre ytterkant, til ringene i vannet og videre ut av bildet. Det er her handlingen foregår, men hva er det som skjer, hvordan skal vi lese dette bildet? Allerede med bildets tittel vil kunstneren fortelle oss noe om hva dette bildet handler om. "Ripple" betyr ringer i vann, det evige kretsløp, tradisjon.

Piken er antakelig rundt 12-13 år og er ganske sikkert klar over at hun må forberede seg på arbeidsoppgaver og utfordringer i fremtiden som innebærer at hun må bevege seg bort fra hjemmet og lengre inn i den tette skogen. Ved at hun skrapes med et skjell så hardt på armen at hun blør, vil hun lære seg å kjenne og tåle den smerten som hun vil bli utsatt for i krattet i jungelen. Dette er et rituale, og det er moren som må forberede henne på dette slik hun selv i sin tid fikk overført denne kunnskapen<sup>6</sup> – blodet drypper og lager ringer i vannet – metaforen er tydelig. I hennes ansiktsuttrykk ser vi en form for stille lidelse som vi kjenner fra noen av kunsthistoriens kvinneportretter. Hun bærer smerten med nedsunket blikk og verdighet, men med bortvendt hode i forhold til moren som er helt ute av bildet. Piken synes å være klar over at dette ritualet er noe uunngåelig. Hva er det Fronth viser oss i dette bildet? Er dette et politisk prosjekt med en harmoniserende tilnærming til indianernes liv og ritualer, representert ved pikens sosialisering? Er det et uttrykk for kulturel relativisme, et naturlig forhold til enhver form for kulturritualer? Eller er det gjennom idealisering og estetikk han vil bevisstgjøre betrakteren og stimulere til refleksjon omkring denne historien?

Fronths fotoprojekt er utvidet med tekstlige innslag av Donald Kuspit, professor i kunsthistorie og filosofi ved 'New York State University' og antropologen Lars Løvold fra

---

<sup>6</sup> Kilde: Informasjon fra Per Fronth i intervju juni 2005.

Regnskogfondet i forordet til den lille boken som ble utgitt i forbindelse med 'Xingu Chronicles'. I det neste avsnittet skal vi se nærmere på Løvolds og Kuspits tekstinnslag fra denne publikasjonen. Er det slik at Fronth styrer vår lesning av bildene gjennom disse tekstene?

## 1.2 Tekst – Nærkontekst

I "Billedets retorik" viser Roland Barthes (1915-1980) hvordan tekst og bilde kan virke sammen og styre lesningen av bl.a. reklamemateriell.<sup>7</sup> Det han her demonstrerer er bl.a. hvordan lingvistiske meddelelser kan gi bilder en forankring både på det denotative og konnotative meddelelsesplan. Det er rimelig å anta at Fronth ønsker at tekstene til Kuspit og Løvold skal virke sammen med bildene og styre lesningen. De fungerer med andre ord i samspill med bildene og gir dem en forankrende nærkontekst.

Både Kuspit og Løvold må sies å ha inntatt en ensidig positiv og aksepterende holdning til Fronths bilder fra denne serien. En slik holdning kan i utgangspunkt være problematisk, men den aktualiserer samtidig spørsmålet om det utelukkende er slik man kan lese dette prosjektet. Er dette en realistisk eller idealistisk holdning? Kanskje vil vi se at en så entydig positiv lesning av bildene nettopp bidrar til å forsterke andre sider ved urbefolkningens liv og dermed kaste lys over problemstillinger som ikke er tematisert.

Vi skal nå se nærmere på hvilke synspunkter som indikeres her, og starter med Løvold. I teksten gir han uttrykk for at gjensidige besøk, storslåtte fester og utveksling av varer har bidratt til å skape bemerkelsesverdige trekk i forhold til en Xingu kultur, og danner en felles forståelses-horisont over de ulike stammene. Det faktum at disse 4.000<sup>8</sup> indianerne fortsatt snakker 16 ulike språk og opprettholder klare ulike tradisjoner og sosiale strukturer vitner om styrke, kraft og energi i forhold til egen stamme-identitet ifølge Løvold.<sup>9</sup>

Videre skriver han at Xingu Parken har vært hovedfokus for den internasjonale regnskogorganisasjon og ulike nasjonale organisasjoner siden 1990. De har hatt fordel av en rekke prosjekter som spenner fra helse og utdanning til grensekontroll og opprettelse av

---

<sup>7</sup> Barthes, Roland, Billedets retorikk, i: Bent Fausing og Peter Larsen (red), *Visuel kommunikation*, København, 1980

<sup>8</sup> Innbyggertallet var 4.000 i 1998, i dag bor der ca. 5.000

<sup>9</sup> Løvold, Lars, *Xingu Chronicles*, 1998, utdrag fra forordet. Alle sitater fra Xingu Chronicles er mine oversettelser fra engelsk.



økologisk bærekraftige inntektsmuligheter. Flere prosjekter pågår fremdeles og har blitt realisert i tett samarbeid med indianerne i Xingu Parken.<sup>10</sup>

Men det er ikke bare regnskogaspektet som, slik Løvold ser det, er fascinerende ved Xingu indianernes verden. Med den kvaliteten og verdigheten de utfører sine daglige aktiviteter, enten de spinner bomull, utøver en rituell dans eller tenner et bål, gjør de et uutslettelig inntrykk på enhver besøkende som får tilbringe dager og netter i landsbyene, noe som for øvrig ikke er alle forunt. Fronth er en av disse utvalgte og det er først og fremst disse hverdagslige sidene ved livet han, ifølge Løvold, ønsker å visualisere.<sup>11</sup>

Det er altså slik Løvold forstår indianernes liv. Han har inntatt en positiv tilnærming i sin lesning av folkets hverdagsliv, som vi ser har han valgt å legge vekt på det harmoniserende aspekt. Ser vi den samme tendensen i professor Kuspits tekst?

Kuspit på sin side, fremhever at estetikken er det viktigste i forhold til Fronths kunst; 'den utsøkte skjønnhet' og 'de gamle mestres gjenklang'. Det er disse aspektene som er mest fremtredende ved hans bilder av Xingu folket i Brasil, selv om det idealiserer dem. Og han spør videre om dette er neo-kolonialisme eller estetisk kolonialisme? Ser vi tendenser i Fronths bilder til forestillingen om det motsatte, det andre, det som ikke er oss? Sagt på en annen måte, er det slik at vårt vestlige perspektiv er det beste og mest korrekte? Skjer det samme i forhold til indianerne som den palestinsk-britiske forfatteren og professor i engelsk og litteratur Edward E. Said peker på i forhold til orientalismen, den tilsidesatte 'orienten'.

I "Orientalisme: Vestlige oppfatninger om Orienten" som første gang utkom i 1978, uttrykker Said sin bekymring over at det fremdeles hersker en tendensiøs holdning til overherredømme fra europeisk side i forhold til orienten. Det refereres i ulike sammenhenger til "vi" og "de andre" og til en annerledeshet uten å foreta en sammenligning. Said skriver følgende: "*Hva er betydningen til "annerledes" når "enn" helt og holdent er utelatt.*"<sup>12</sup> Underforstått, hevder Said, gir orientalismen uttrykk for at det 'vanlige mennesket' er det europeiske mennesket i den historiske perioden, det vil si fra antikken.<sup>13</sup> Han peker videre på at det er en fellesmenneskelig svakhet å ikke møte mennesker direkte, men gjennom hva vi har lest om dem. Vårt kjennskap til orienten, mener han, er hovedsakelig basert på litterære tekster, ofte reisebeskrivelser, siden erobringer, så studier som tilsidesatte orientaleren ved at

---

<sup>10</sup> Løvold, Lars, *Xingu Chronicles*, 1998, utdrag fra forordet basert på egen oversettelse.

<sup>11</sup> Løvold, Lars, *Xingu Chronicles*, 1998, utdrag fra forordet basert på egen oversettelse

<sup>12</sup> Said, Edward W., *Krise i: Said, Edward W., Orientalisme: vestlige oppfatninger av Orienten*, Cappelen, 1994, side 121

<sup>13</sup> *ibid*, side 111

vi anvendte vårt vestlige syn; . . . ”iakttagelse, men aldri involvert, alltid utenfor klar for nye eksempler”<sup>14</sup>, skriver han.

Front kunne ha inntatt en tilsvarende imperialistisk holdning som Said her refererer til, og dermed gått i det som Kuspit omtaler som en ’felle’, men professoren synes ikke at fremstillingen bærer preg av det. Derimot tolker han Fronths historiefortelling som et uttrykk for en beundring for Xingu folkets integritet og åndelighet. Han gir uttrykk for at Fronth visualiserer at de i sitt daglige liv opprettholder en form for verdighet som ser ut til å være i ferd med å svekkes i vår verdslige verden. Han tilføyer at Fronth synes å respektere Xingu indianerne fordi de legemliggjør en holdning som er blitt fremmed for oss.

Kuspit mener også at Fronth har lyktes med å gi en fremstilling som har en mytisk guddommelig poetisk kvalitet, en nedarvet sublimitet selv når det er hverdagslivet som fremstilles. Hans estetikk forlenger tiden og skaper med det en evighetsfølelse uten at det går på bekostning av den presise observasjon av den dagligdagse virkelighet. Videre skriver Kuspit at kompleksiteten i Fronths arbeider har å gjøre med kompleksiteten i hans reaksjon på Xingu folket som han har levd blant i flere perioder og over ulike tidsrom, første gang i 1992. Disse indianerstammene er holdt kunstig i live kan man si, i en park på størrelse med New Jersey, eller kanskje Hedmark fylke. Paradokset er at de bor i et slags beskyttet varetekt på et reservat opprettet og vedlikeholdt av det samme samfunn som de trengte beskyttelse fra. Kontrasten mellom det kalde nord kontra tropene, industri kontra det eksotiske, mellom kalde og varme mennesker, forklarer noe av Fronths interesse for Xingu indianerne, men det er mye mer udefinert enn det.<sup>15</sup>

I omtalen av ”Panasonic” (indianeren med kamera på skulderen), skriver Kuspit videre at på grunn av at indianerne er stilt overfor angivelige motsetninger og fiender, må de forene sine styrker for å opprettholde åndelig kraft i en verden som er fremmed. Hele inntrykket er en modig demonstrasjon av konkurrerende ideer som videreføres hver for seg, men fungerer unisont. Kuspit skriver dessuten at Fronth ved en brilliant økonomisering av midler får frem budskapet, den ironiske blanding av kulturer – av det primitive og det sofistiskerte som Xingu figuren er: Det brede båndet som går fra venstre skulder til høyre hofte viser hans tilknytning til Xingu samfunnet, mens kameraremmen som går fra høyre skulder til venstre hofte viser hans tilpasning til den moderne teknologi.

Motsetningene mellom den primitive selvbygde langbåten bak ham og det kompakte masseproduserte kamera som hviler på hans høyre skulder forsterker paradokset i hans

---

<sup>14</sup> Ibid, side 118

<sup>15</sup> Kuspit, Donald, *Xingu Chronicles*, 1998, utdrag fra forordet basert på egen oversettelse.

tilværelse. Båten er en måte å reise på, men det er også kameraet. Det kreves stor kraft å ro båten, men liten innsats for å bruke kameraet. På en måte, et plan, reiser kameraet lengre og fortere enn båten. I virkeligheten kan kameraet fange inn hele verden, på en måte en større verden enn elven. Det ser ut til å være viktig at Xingu mannen står med ryggen mot elven og bruker kameraet for å filme land. Han synes å mene at det bevegelige kameraet gir en bedre utsikt til hans omgivelser enn båten som beveger seg.<sup>16</sup>

Dessuten mener Kuspit at det ser også ut som om han er klar over at dette er en måte å skaffe seg innsikt på. For ved å bli bevisst verden omkring ham blir han bevisst seg selv. Uten kameraet blir det direkte syn naivt og forblindet. Slik blir det nye mediet en bro mellom den indre og ytre verden – en måte å ”ta inn verden på”, og å bli klar over at man gjør dette fra et bestemt ståsted. Kameraet er således refleksivt, til og med et frembrudd av selvinnsikt for Xingumannen.<sup>17</sup> Slik tolker Kuspit dette bildet, og tilføyer at selvsagt er ”Panasonic” ingen tilfeldighet. Kameraet er ”a self object” for å bruke Heinz Kohut’s term ”*an extention of himself, a declaration of identity*”<sup>18</sup>, og Xingumannen bruker kameraet for å fotografere Fronth som i sin tur fotografierer ham. Ifølge Kuspit fullfører dette identifikasjonssirkelen mellom Fronth og indianeren. Det kan være vanskelig å vite hva Kuspit mener med dette utsagnet. Er det kanskje slik å forstå at teknologien vil hjelpe urbefolkningen til større selvinnsikt, og at kameraet og båtene er en metafor på den nye og den gamle verden?

Ifølge Kuspit ville Paul Gaugin, som i sin tid dro til flere sydhavsøyer angivelig for å puste fritt og finne sitt paradys, antakelig ha funnet en primitiv mann med et moderne kamera uanstendig, men for Fronth blir dette en fortrolig scene.<sup>19</sup> Kuspit spør om Fronth har hatt samme målsetting med sitt prosjekt som Paul Gaugin i sin tid angivelig hadde? Har også han dradd ut for å puste fritt og finne sitt paradys?

Gaugin (1848-1903) som var født i Peru, men vokste opp i Paris, dro til det som han trodde skulle være et primitivt paradys, langt bort fra det moderne liv. Han ble imidlertid desillusjonert fordi det som han trodde var paradys hadde blitt sivilisert på sin måte og innbyggerne hadde mistet sin uskyld, selv om de fremdeles forble naive. Under sine mange

---

<sup>16</sup> Kuspit, Donald, *Xingu Chronicles*, 1998, fra forordet basert på egen oversettelse.

<sup>17</sup> Kuspit, Donald, *Xingu Chronicles*, 1998, fra forordet basert på egen oversettelse.

<sup>18</sup> Kohut, Heinz, i: Kuspit, Donalds tekst, *Xingu Chronicles*, 1998, basert på egen oversettelse

<sup>19</sup> Nyere forskning i forbindelse Gaugin tilbakeviser imidlertid dette. I *A fine disregard. What makes modern art modern*, fra 1990 skriver Kirk Varnedoe følgende om Gaugin i forbindelse med primitivismeforskning: ”*In his view, new gains in science need not continue to divide societies, and alienate us still further from the deepest human traditions, but may instead hold out the promise of recovering the grounds of communality between cultures.*” I sine tekster uttrykker Gaugin forventninger for fremtiden både i forhold til vitenskapelige og teknologiske fremskritt. Varnedoe eksemplifiserer poenget med at de innfødte låner elementer fra vesten, bl.a. ved å vise til at kvinnene på Tahiti er kledd i tekstiler som er fabrikkert i Manchester eller Frankfurt.

og lange opphold på sydhavsøyene Martinique, Tahiti og Hiro Oa-øyen startet han alltid på oppgaven full av entusiasme i søken etter det opprinnelige. Til tross for at han trolig aldri fant det som han var på søken etter blant dem, ga han likevel aldri opp å realisere sine ønsker gjennom kunsten, men fortsatte å dyrke sin følelsesmessige investering i deres innbilte naturlighet og det ”mystiske” i det som fremsto som fremmed for ham.<sup>20</sup>

Det vil kanskje være irrelevant å sammenligne Gaugins angivelige intensjoner og ambisjoner med sitt prosjekt med Fronths, fordi det er tydelig at han tvert i mot ikke ønsker å fjerne seg fra modernismen og teknologiens fremskritt, men mener at dette er både viktig og nødvendig for indianernes fremtid. I motsetning til Gaugin ekskluderer ikke Fronth den moderne verden for Xingulivet, men velger heller å vise hvordan indianerne anvender deler av den for sitt åndelige liv, hvordan de tilegner seg det som er mystisk for dem, forsoner seg med det i forhold til sin egen oppfatning av det eksistensielle mysterium, mener Kuspit.<sup>21</sup>

Vi går tilbake til Fronth, for ved hjelp av kameraet etablerer han et indre samhold med en person som ellers ville ha vært fremmed for ham, hevder Kuspit. Dessuten føyer han noe til fotografiet, han inngraverer det og gjør det dermed til kunst. Dette gjør ham til den åndelige likeverdige med Xingu, for hvem kunsten er en del av dagliglivet, en naturlig del av ’selfhood’ som fjærene i ørene, hodepynten eller klærne til kvinnene i ”Spinning Cotton”.<sup>22</sup>

Ovennevnte er Kuspits oppfatning av serien, og som vi ser er også dette en utpreget positiv lesning av Fronths arbeider. Men kan vi si at det er en interessant og fornuftig tolkning? Eller vil en slik ensidig tilnærming være uheldig, vil det være mer fruktbart å lese prosjektet med et objektivt syn; å supplere med et kritisk blikk? Kan vi innvende samme type kritikk mot dette prosjektet som har vært rettet mot andre fotoprosjekter tidligere i historien? Dette kommer vi nærmere tilbake til i kapittel fire.

Fronth har vunnet en rekke priser for indianerserien. I urbefolkningsserien viser han oss en fremmed kultur, og han er på ingen måte den første som dokumenterer indianernes liv. Men spørsmålet er om indianernes hverdagsliv representerer en fremmed kultur for ham? I flere perioder av sitt liv har han bodd sammen med indianerne, og hans tilnærming til dem synes å være en annen enn den vi f.eks. ser i Edward Curtis’ prosjekt ”The North American Indian”. Riktignok har Fronths prosjekt flere likhetstrekk med Curtis’, men også trekk som skiller. På samme måte som Curtis, har Fronth valgt å fremstille urbefolkningen ved estetiserte fotogravyrer, men Fronth har ikke retusjert alle synlige spor etter den moderne

---

<sup>20</sup> Danbolt, Gunnar, *Billedspor*, 2001, side 145

<sup>21</sup> Kuspit, Donald, *Xingu Chronicles*, 1998, fra forordet basert på egen oversettelse.

<sup>22</sup> Kuspit, Donald, *Xingu Chronicles*, 1998, fra forordet basert på egen oversettelse.

verden i sine bilder<sup>23</sup>, som Curtis i sin tid ble sterkt kritisert for. Vi skal vende tilbake til Curtis i kapitlet om dokumentarfotografiet.

Dokumentar- og reportasjetradisjonen innenfor fotografiet var et verktøy til å oppdage verden, men i Fronths bilder er det noe mer. Bildene har en stillestående skjønnhet over seg, og ved å presentere dem som fotogravyrer presenteres de også som kunstbilder. Vi ser på den ene side en grunnleggende interesse for den eksotiske kulturen, men samtidig hans private interesse for den eksperimenterende formbehandling.

Er det da slik at både antropologen, professoren og fotografen deler en oppfatning av indianerkulturen som et mytisk fellesskap? Er det slik at de tekstlige innslagene underbygger bildenes skjønnhet og harmoni og på den måten styrer vår lesning av bildene? I alle fall ser vi her et høyst estetisert inntrykk av hverdagslivet, særlig i ”Spinning Cotton” hvor kvinnene utnytter råvarene, lever i pakt med dyrene og i harmoni med hverandre uten generasjonsmotsetninger.

Kuspits oppfatning gir grobunn for en rekke spørsmål som vi skal drøfte i kapittel fire om dokumentarfotografiet. Hvem er det som ser her? Kan vi si at fremstillingen er dekkende for urbefolkningens hverdagsliv? Er lesningen fullstendig fri for neo-kolonialistiske trekk? Er dette en fremstilling som Said ville ha kritisert? Er det virkelig slik at indianernes syn blir ’naivt og forblendet’, som Kuspit hevder, uten den innsikt man får gjennom vår moderne teknologi? Hva sier denne uttalelsen oss i forhold til respekt for kulturforskjeller? Er dette et fotojournalistisk dokumentarprosjekt, eller skal vi betrakte det som et rent kunstprosjekt og er det eventuelt noen motsetninger mellom de to retningene?

Jeg har nå presentert mitt kjernemateriale og gjennom en formalanalyse samt en presentasjon av bildenes tekstlige forankring reist noen problemstillinger. Ser vi noen formale eller innholdsmessige fellestrekk ved produksjonen som kan kaste lys over Xingu? Er denne spenningen mellom det estetiske og dokumenterende bare å finne i Xingu, eller er det noe som preger de øvrige deler av hans kunstnerskap? I det neste kapittel skal vi se nærmere på Per Fronths produksjon for å undersøke dette.

---

<sup>23</sup> Ref. for eksempel plastsandalene til kvinnene i ”Spinning Cotton”.

## 2.0 Kunstnerens totale produksjon

Men hva har skjedd etter Xingu serien? I dette kapitlet skal vi søke svar ved å sette Xingu inn i et større perspektiv, nemlig kunstnerens totale produksjon. Kan denne gjennomgangen kaste lys over noen av de trekkene vi allerede har sett i formalanalysene av kjernebildene? Med et så omfattende materiale som ca. 20 separatutstillinger har det vært nødvendig å foreta en avgrensning. Ved de fleste utstillingene har det vært presentert flere verk enn katalogmaterialet inneholder, men jeg har valgt å konsentrere meg om dette materialet.

Siden jeg allerede har introdusert Xingu serien, som inneholder 11 bilder i blandingsmedia og 12 fotografvyrer, som ble presentert både i Norge og USA i 1998, skal jeg begynne gjennomgangen med 'Lifedreams' som fulgte året etter. Ved å velge en kronologisk ramme og en avgrensning til kunstnerens separatutstillinger fra 1998 og frem til i dag, vil jeg vise utviklingstrekkene i Fronths produksjon. Ser vi noen generelle formale- eller innholdsmessige fellestrekk ved produksjonen, og hvordan skal vi eventuelt forstå dette?

### 2.1 Innhold og form

Det er vanskelig å sette en tematisk fellesnevner på separatutstillingen '*Lifedreams*' som ble presentert ved Dillon Gallery i New York i 1999. Katalogmaterialet består av 21 bilder av svært sammensatt og ulik karakter både når det gjelder tema og uttrykk. Samtlige bilder er basert på fotooverføring, de fleste er olje på lerret, tre av dem olje på papir og ett er shellac på kinesisk silke. Mye tyder imidlertid på at hovedtemaet i denne serien kretser rundt eksistensielle forhold og livssyklusen – fødsel, liv og død. Noen av bildene har religiøse referanser som kommer til uttrykk både i komposisjon, motiv og billedtitler, som "Waiting for Johannes" (fig. 5) som viser en naken, gravid kvinne og "Daughters of Maria" (fig. 6) og "Hymn for Aia" (fig. 7), begge bilder av nyfødte barn.

Serien handler imidlertid også om emigrasjon og kulturell påvirkning. "Emigration" (fig. 8) er et selvportrett – Fronth flyttet som nevnt til USA og bodde der i flere år. Kunstneren står vektløs over et skydekke med utstrakte armer og ikledd setesdalsbunad. På begge sider av personen ser vi vingene på et fly og et stort rundt flyvindu. Her har Fronth valgt en triptyk komposisjon, fotooverført/olje på lerret og bildet er 82 x 192". Det karakteristiske i dette bildet er de klare sterke fargene. Bakgrunnen til den bunadskledde personen er rød/brun, mens flyvingene og vinduene har bakgrunn av ulike grader av blåtoner.

Vi beveger oss fra en person som tilsynelatende er klar for nye utfordringer og over til døden. ”Fallen Horse” (fig. 9) er fotooverført/olje på lerret, 62 x 48 ” og motivet er en hest som ligger på bakken, plassert nede i bildets venstre kant. 2/3 deler av bildet består av en relativt mørk bakgrunn, bare deler av hesten er lyssatt i en gylden fargetone.

Av andre tema som bringes opp, kan nevnes menneskenes destruktive krefter som f.eks. ødeleggelsestrang og grådighet. Som mangeårige fotojournalist i utallige krigssoner, har Fronth valgt et motiv fra dyreverdenen som bilde på den politiske uroen i Europa. ”The Argument” (fig. 10) viser to fugler i voldsom kamp. I ”The Razor and the Rose” (fig. 11) har kunstneren satt fokus på skjult vold i hjemmet. Bildet viser en ryggvendt kvinne med tydelige blodige merker på ryggen etter vold. Vann har som kjent en rensende og helende effekt, og Fronth bruker ofte undervannsbilder som tema i bildene sine. ”One” (fig. 12) er et diptyk av en fullt påkledd mann og kvinne i kraftfull nedadstigende bevegelse under vann. Jeg tolker dette som symbol på frigjøring og renselse.

Den tredje serien i denne gjennomgangen er et tids- og stedsspesifikt prosjekt hvor temaet er revejakten i England. Separatutstillingen ’*Bloodlines*’ ble vist både i London og Oslo i 2000. Katalogmaterialet består av 23 manipulerte fotografier som er overført til lerret og bemalt. Dette er bilder fra Hertugen av Beauforts jaktlag - et av de mest eksklusive i Storbritania. Revejakten, som har vært en tradisjon helt tilbake til 1600-tallet, har som kjent vært et omdiskutert tema i flere år, og Labour-regjeringen har gjort flere forgjeves forsøk på å forby den.

”Dragging the Head” (fig. 13) er kanskje ett av de sterkeste bildene fra utstillingen. Det viser tre menn som med stor kraftanstrengelse drar et oksehode bortover gulvet for å kutte det opp til revemat. Bildet er et godt eksempel på en utpreget formalestetisk sofistikasjon parallelt med noe motivmessig urovekkende som vi ofte ser i Fronths produksjon. Andre bilder fra utstillingen viser sider ved jakten som kanskje er relativt ukjente og bidrar til å skape en konstruktiv debatt både omkring jakten og kunsten. Det er vanskelig å se en direkte sammenheng mellom ’Lifedreams’ og ’Bloodlines’, imidlertid kan der være en fellesnevner, nemlig skaperverket.

Men det var flere utstillinger i løpet av år 2000. ’*Cargo*’ ble presentert ved Schneider Gallery i Chicago. Denne besto av 13 bilder hvorav hovedtyngden er fotooverført/olje på treplate, de andre er foto overført til lerret eller silke. Etersom Chicago ligger ved de store sjøene og er et viktig handelsknutepunkt, kan det være aktuelt å spørre om det gjennomgående temaet i denne utstillingen er last (handel av varer) eller ballast (’dødvann’) som stabiliserer skipet? Dette kan assosieres med den ’bagasjen’ av opplevelser og erfaringer som ethvert

menneske preges av og bærer med seg gjennom livet. For på samme måte som i 'Lifedreams' er temaet her eksistensielle problemstillinger, "things of this world"<sup>24</sup>, som poeten Richard Wilbur uttrykker det, nemlig det som fyller livet med mening fra vugge til grav. Spørsmål som gjelder ulike sider ved det å være menneske er uttrykt på forskjellige måter; fra bildet av det nyfødte barn. Kanskje er det Jesusbarnet vi ser? Bildet gir nemlig assosiasjoner i retning av en urformfremstilling av et spedbarn. Vi bringes her inn i en sirkel som starter med fødsel, gjennom flere bilder som viser kjærlighet og lidenskap mellom mann og kvinne, til erkjennelse av den uungåelige døden som Fronth skildrer ved "Selfportrait – 9 Desbrosses st." (fig. 14).

Dette selvportrettet som er et bemalt fotografi som er overført til treplate, er ikke større enn 10 x 8". Bildet viser en person med udefinerte ansiktstrekk, kledd i en mørk frakk og han har trukket kragen opp rundt halsen. Byen kan skimtes i bakgrunnen og noen høye hus med en åpen dør sees bak personen. I bildets høyre kant ser vi en hodeskalle, et vanitassymbol med referanse til 'memento mori'-tradisjonen (husk at du skal dø), en påminnelse om livets forgjengelighet. Bak hodeskallen står en flaske av unormalt stort format plassert. Det er lite som skiller mellom fremstillingen av hans eget portrett og hodeskallen. Bildet er holdt i en mørk brun fargetone. Det eneste som er lyssatt er litt av personenes panne og nese, døråpningen samt lysene fra byen som lyser opp himmelen i bakgrunnen. I forhold til selvportrettet "Emigration" og skildringen av døden i "Fallen Horse" fremstår dette med en mer dyster undertone.

Det har skjedd noe i fremstillingen fra den fargesprakende bunadskledd personen med utstrakte armer, klar for utfordringer, til den mørkkledd fortettede personen innelukket i seg selv og sin svarte frakk i "9 Desbrosses st". Bildene fra 'Cargo' tolker jeg som et forsøk på å skildre andre aspekter ved det å være menneske enn de som er tematisert i 'Lifedreams'. I denne serien utdypes håp, optimisme, kjærlighet, lidenskap, angst og frykt. Dette gir seg bl.a. utslag i arbeid med selvportrettet, som igjen dukker opp som et gjennomgangstema.

I den neste serien, 'Archipelago', som ble presentert ved Galleri BI-Z i Kristiansand i 2001 har motivkretsen endret seg i forhold til den forrige serien. Nå vises en rekke landskapsbilder fra Sørlandet og tilsynelatende 'sommerglade' mennesker. Katalogmaterialet består av 24 bilder som er blandingsmedia/olje på lerret, bortsett fra ett som er overført til treplate og ett til papir. Ett av bildene fra denne serien "The poet, the paper, his view and her future" ("PPVF") (fig. 15) er satt sammen av flere ulike fotografier, overført til lerret via en

---

<sup>24</sup> Wilbur, Richard i: Wood, John, *Cargo*, 2000, fra forordet basert på egen oversettelse.



printer og deretter bemalt. Hovedmotivet er fire personer som befinner seg ute i et landskap bestående av små knauser og svaberg. Mellom figurene og knausene i bakgrunnen kommer sjøen som tar forholdsvis stor plass i bildet inn, og over det hele ser vi en relativ høy himmel. Ingen av de fire personene har kontakt med hverandre eller blikkontakt med fotografen og de er alle opptatt med ulike gjøremål. Til tross for de varme fargene og det lyse og lette sommermotivet, er personene fastfrosset i sin egen verden, og det ligger en fremmedgjøring over stemningen. Dette bildet kommer jeg tilbake til i drøftingen i kapittel fem i forbindelse med resepsjon av post-moderne bilder.

Motivene til 'Archipelago' er samlet over flere år og er hentet fra gjentatte sommeropphold i Ny Hellesund – også kalt 'Sørlandets perle'. Her spiller kunstneren på kjente referanser som Amaldus Nielsen (1838-1932) og Vilhelm Krag (1871-1933)<sup>25</sup>, men bildene er ikke laget i Norge, de er blitt til i behørig avstand til motivene som står ham nær, nemlig i hans atelier på Manhattan i New York. Disse kan leses som et uttrykk for hjemlengsel fra et annet sted og en identitetssøken mot noe en kommer fra, men er også et uttrykk for kunstnerens tro på den lille verden som går inn i den store; at det lokale fungerer internasjonalt. Noen av bildene må sees i lys av at Fronth befant seg et par kvartaler ovenfor katastrofeområdet World Trade Senter den 11.09.2001. Han fulgte terrorangrepet fra sin leilighet og sendte dramatiske pressebilder til media i Norge.

Et av bildene fra utstillingen er merket med denne historiske dato og er tatt fra Web kameraet i Ny Hellesund (fig. 16). En måte å lese dette bildet på er selvbiografisk, som hans respons på den katastrofen han hadde vært vitne til. Han vender blikket hjemover og uttaler i forbindelse med dette bildet: *"Midt i dette forferdelige kaoset, om lag 20 minutter etter at tårnene hadde rast sammen, måtte jeg bare komme inn på kameraet i Ny Hellesund igjen. Mitt eget verdensbilde var revet i filler, jeg var helt i sjokk og da hjalp det å se på noe annet"*.<sup>26</sup>

'Archipelago' ble utarbeidet i New York, men ferdigstilt i Norge da han dro hjem etter tragedien. Man må derfor regne med at kunstneren har hatt tilstrekkelig distanse til motivene som står ham nær - et utsagn om at bildene aldri kunne ha blitt til i Norge, kan tyde på det. Fronth har ofte fått spørsmål om pressefotografiene fra 11. september noen gang vil bli bearbeidet kunstnerisk, og svaret er alltid det samme: De er for sterke!

I den påfølgende serien, *'Independence Day – East-Timor'* som er oppdragsbasert, **har** han imidlertid bearbeidet et dokumentarfotografisk materiale fra en annen global katastrofe, nemlig den som utspant seg i tiden mellom 1977 og 1999 da en tredjedel av Øst-

---

<sup>25</sup> Henholdsvis sørlandsmaler og forfatter.

<sup>26</sup> Intervju med Svein Harald Moe, Fædrelandsvennen, 19.10.2001

Timors befolkning ble drept i et folkemord verden knapt hadde sett før, i kampen for et fritt land. Fronth var på oppdrag for Strømmestiftelsen da de nær 800.000 innbyggerne av Øst-Timor 20. mai 2002 kunne feire sin frihet etter 450 år med kolonistyre, okkupasjon og undertrykkelse. Selv uttrykker han sin opplevelse av situasjonen på denne måten: *”Vi så en liten, spe og sårbar nasjon starte sitt nye liv. Jeg fikk en følelse av håp, ikke håpløshet – av liv, ikke livløshet – en følelse av mot, ikke motløshet”*.<sup>27</sup> Det kan se ut som om Fronth har hatt et svært bevisst forhold til utvelgelsen av materialet til denne serien, og at han har valgt å se fremover og uttrykke håpet og mulighetene, idet bildene som ble presentert på utstillingen i Sørlandets Kunstmuseum i 2003 utelukkende var preget av en positiv atmosfære.

”Independence Day” (fig. 17) er et bilde fra selve frigjøringsdagen. Dette er manipulert ved at det er satt sammen av flere fotografier som er tatt på havnen i Dili og viser fem gutter i lek og fri utfoldelse. Bildet kan tolkes som et uttrykk for et land som kaster seg ut i det ukjente eller det kan beskrive livssyklusen; fødsel, liv og død, eller ”livets dans”, og slik tar han opp tema fra tidligere produksjoner. I motsetning til de tre ’kjernebildene’ fra Xingu serien, er dette bildet manipulert, og noen vil naturlig nok hevde at det er å forvrengte sannheten.

Samme år hadde Front ytterligere to separatutstillinger, den første hos Christian Dam Galleries i København, *’Genome days’*. Dette blir den syvende i rekken av min gjennomgang. 16 bilder er presentert i utstillingskatalogen, også i denne serien er de fleste verkene blandingsmedia/olje på lerret, men noen på tre og papir og her er det også brakt inn et nytt materiale; bly i kombinasjon med tre. I flere av bildene ser vi at personene er blitt mer abstraherte og han introduserer et nytt motiv i form av nakne, hårløse mannspersoner, alle med bøyd hode. Bildene har titler som ”evolution of melancholy” (fig. 18), ”consultation” (fig. 19), ”seasons” (fig. 20), og vi ser også noen selvportretter som henspeler på utstillingens tittel, ”Genome Days” (fig. 21).

Men til tross for det melankolske og dystre preget over flere av bildene, ser vi også her at livet går videre og at der er fremtidshåp. Dette uttrykkes f.eks. i ”Puddlewalk” (fig. 22) som viser fem gravide kvinner og fire pudler (klonet og multiplisert). Både kvinnene og hundene fremstår i ulike posurer ute i naturen, på et svaberg. Dette er tenkt utvidet til et fremtidig prosjekt hvor det etterhvert vil dukke opp en del barn som skal følges opp over en 10-15 års periode. Prosjektet kan slik betraktes som en parallell til Nicolas Nixon som

---

<sup>27</sup> Intervju med Per Fronth i: *Hjelp til selvhjelp* nr. 5 23. årgang 2002

fotograferte ”The Brown sisters” over en periode fra 1975 – 1999, men da var utgangspunktet nøyaktig det samme foto over en årrekke.

”A moment of terror (jellyfish)” (fig. 23) er et Diptyk 108 x 85 ” i blandingsmedia/olje på lerret som viser fire kvinner og en mann kledd i badetøy som sitter eller står på en flytebrygge ute i sjøen. Disse personene er figurative og to av personene uttrykker sin frykt ved å holde hendene opp til ansiktet idet de har blikket vendt ned mot noe udefinerbart i sjøen. Men hva er de så redde for? Bildet handler om det som folk ved kysten kan oppleve som et mareritt, det er sommer og de skal bade, men sjøen er full av maneter. Dette bildet har ifølge kunstneren en referanse til terrorangrepet 11. september, og er det nærmeste Fronth kunne komme i bearbeidelsen av hendelsen.

Det er problematisk å gi en fellesnevner i beskrivelsen av disse ulike prosjektene, men i dette tilfellet gir utstillingens tittel en åpning. Johannes-evangeliet, første kapittel innledes med setningen: ”I begynnelsen var ordet.”<sup>28</sup> I forordet til ’Genome days’ har Fronth oversatt utdrag fra Genesis (Første Mosebok) fra det gamle testamentet, Kong James versjon, trykket i London, anno domini 1611. Teksten er oversatt fra engelsk til mandarin (Kinesisk), til engelsk til tysk, til fransk, til engelsk, til italiensk og til slutt tilbake til engelsk gjennom AltaVista.com onlinetranslator Babelfish. Hvordan skal vi tolke dette? Serien handler antakelig om når livet, syntaksen bryter helt sammen, som i denne oversettelsen som ender opp i et fullstendig uforståelig skriftspråk. Kanskje er det slik at på samme måte som det som har skjedd med språket her, er det man tror på i livet brutt opp, fragmentert og må gjenoppbygges?

Mens den forrige serien Fronth presenterte i 2003 hadde en dyster undertone og motivet i all hovedsak var menn, er de 14 bildene fra katalogen ’*Paradoxical sleep monologues*’, som ble presentert i Kunstgalleriet i Stavanger samme år, utelukkende bilder av kvinner. I forordet har kunstneren referert til en fagartikkel som omhandler søvnforstyrrelser som kan gi seg forskjellige utslag bl.a. i det å ”gå i søvne” (Somnambulism). I denne serien er det samspill mellom tittel og de faktiske motivene idet de viser bilder av kvinner som går i søvne eller har inntatt en meget avslappet holdning til omgivelsene.

De fleste av bildene skiller seg ut fra den foregående serien ved sine utpregede estetiske kvaliteter, men igjen ser vi en polarisering ved at de vakre bildene står i sterk kontrast til billedtekstene, eksempelvis ”One hundred years of complete boredom Ver II”<sup>29</sup>(fig. 24) – ikke særlig optimistisk! Dette bildet er blandingsmedia/olje på lerret som

---

<sup>28</sup> Første Mosebok, Johannes-evangeliet kap. 1.

<sup>29</sup> Referanse til Leonard Cohen?

samtligte andre bortsett fra ett som er på papir, størrelsen er 44 x 24'' og viser tre kvinner i ulike positurer liggende eller sittende på huk ved et basseng slik at figurene avspeiles i vannet. Både forgrunn og bakgrunn er mørk, kvinnene er kledd i hvite kjoler og ansiktene og deler av figurene opplyses av tre store lykter.

Året etter, i 2004, følger '*Undertow*' ved Galleri BI-Z i Kristiansand og katalogen viser ca. 30 bilder i blandingsmedia, de fleste olje på lerret, andre fotoskulptur på 3x pleksiglass eller fotooverført til gjennomhullede Ikea plater. Dette er den nest siste serien vi skal gjennomgå. På den ene siden ser vi datamanipulerte figurer som svever i lufttomme rom, kalde og uten følelser, som f.eks. "Cluster/Pendulum II" (fig. 25), blandingsmedia/olje på lerret, 81 x 65''. Disse bildene er lastet ned fra det samme 3-D dataprogrammet som politiet benytter ved rekonstruksjon av kriminalsaker. Fronth kaller dem "Cluster" (klase). Overført til musikkspåket betyr det at man legger begge armene på pianoet og presser ut alle tonene på en gang.

På den andre siden ser vi myke, sensuelle og følelsesladde motiver hvor personene har en slags religiøs opphøyethet over seg. "Airfield/ASF 14,098 KB TI" (fig. 26) er en fotooverføring til papir, 12 x 12 '' og viser en mørk kvinne med et krøllete volumiøst hår. Hun ligger med lukkede øyne og halvåpen munn og holder den ene hånden på brystet. Over bildet har kunstneren satt en kraftig rød vertikal strek. Råmaterialet her er hentet fra pornosteder på internett, bearbeidet i computer og flere av bildene er som nevnt overført til gjennomhullede kjøkkenplater fra Ikea – hentydning til konsum?

Per Fronths siste utstilling så langt, '*mms/metaphores*' ble presentert høsten 2005 ved Ålesund Kunstforening. Utstillingen er ment som en introduksjon av kunstnerens arbeider for et relativt nytt publikum og inneholder derfor noen bilder fra tidligere serier, men også en del nytt materiale som er utarbeidet i samarbeid med en dansegruppe. Nok en gang har bildene utpregede estetiske kvaliteter. Motivet er dansere som utfører ulike former for bevegelser. På samme måte som i serien som omhandler søvnforstyrrelser, 'Paradoxical sleep monologues', er kvinnene her kledd i hvite kjoler.

Ett av bildene fra denne serien; "mms/metaphor/politics" (fig. 27) er utført i blandingsteknikk, olje på lerret. Motivet er to par, en mann og en kvinne i to figurkomposisjoner som er manipulert og klonet. Personene er fremstilt i helfigur og utgjør to ganske like scener samtidig som vi ser en utvikling, en forrykking i positurene. Man overraskes litt av dette bildet, det er ikke foto, ikke maleri, men hva er det da? Bildet gir assosiasjoner i retning av tegneserie eller en liten filmsnutt. Det synes som om man bryter en serien og man forventer at det skjer noe mer.

Ved denne utstillingen er samtlige av de teknikker som Fronth har brukt tidligere anvendt. I tillegg er det kommet til arbeider i en ny teknikk; fotolitografier/arbeider på papir, trykket på den franske lithopressen som både Munch, Picasso og Matisse i sin tid fikk sine arbeider trykket på.<sup>30</sup>

## 2.2 Sammenfattende

Vi skal nå sammenfatte funnene i denne gjennomgangen av kunstnerens totale produksjon. Sammen med de tre kjernebildene fra Xingu som ble formalanalysert i det første kapitlet, skal denne kronologiske fremstillingen av materialet fra 1998 og frem til i dag danne grunnlag for nærmere analyser i den videre undersøkelse av Per Fronths kunst. Hovedpoengene ved serienes tematikk er nå belyst, og noen fremtredende kvaliteter ved de enkelte bilder er trukket frem. Spørsmålet er om det har fremkommet noen generelle fellestrekk ved produksjonen som kan kaste lys over hva vi så i Xingu, på den ene side en dokumenterende fotojournalistisk linje og på den andre en estetiserende fotoeksperimentell tendens med slektskap til billedkunsten. Hvordan kommer de eventuelt til uttrykk, og hvordan skal vi tolke dem? Vi starter med en oppsummering i forhold til tema og motiv, deretter skal vi se om der er fellestrekk i forbindelse med format og materialvalg.

Den store spennvidden som vi nettopp har belyst i tematikk og motivvalg forstår jeg først og fremst som et uttrykk for kreativitet, et forsøk på å skape noe nytt og interessant, stor fantasi, ønske om personlig utvikling og å bryte grenser. Jeg ser det også som et sterkt ønske om å utnytte de mulighetene som finnes i det fotografiske mediet, særlig i forhold til manipulering og videreutvikling av ulike teknikker. Det faktum at han som kunstner ikke er fastlåst i ett uttrykk, men hele tiden ser ut til å være i en utviklingsprosess vurderer jeg som et positivt element. Kanskje strever han noen ganger, det kommer til uttrykk ved at enkelte bilder bærer preg av uferdig eksperimentering og det gjør at vi undres litt. Men det oppveies noe av at samtlige bilder synes å ha sin egen historie, noe Fronth ofte understreker dobbelt opp ved gjenbruk. Dermed kan det tolkes som om han forteller to historier i samme bilde, i tillegg til at han utfordrer betrakteren til å skape sin egen. F.eks. kan et fotografi av vingen til en overkjørt due i New York få et nytt liv som indianerkvinnens hodepynt. Røntgenbilder av

---

<sup>30</sup> Pressen, som opprinnelig er fra 1896, ble nylig innkjøpt av ildsjeler og fraktet til Kristiansand Grafiske Verksted. Den skriver seg inn i kunsthistorien som en kuriositet med en myteomspunnet aura, men er også interessant som et generelt historisk fenomen idet den unnsnapp omsmelting til kanoner i Paris under den første verdenskrig.

ham selv eller hans hund får ny betydning ved at de manipuleres og integreres i nye bilder, bl.a. ett som uttrykker melankoli.

Som jeg har vært inne på tidligere, kan det være vanskelig å se en tematisk fellesnevner. Imidlertid synes de fleste av bildene å kretse rundt eksistensielle spørsmål, mellommenneskelige problemstillinger, etiske dilemmaer, politiske og sosio-kulturelle spørsmål. Mitt generelle inntrykk er at en polarisering av temaene er et fellestrekk. Når Fronth tar opp vanskelige eksistensielle spørsmål vises også fremtidshåpet. Varme og kalde følelser settes opp mot hverandre. Ensomhet fører til optimisme gjennom fellesskapet. Ansvar gir muligheter for personlig vekst. Politiske spørsmål er aldri svart/hvitt. Destruksjon settes opp mot vannet og renselse. Oppbrudd og dekonstruksjon må gjenoppbygges. Men er der en fellesnevner i motivvalget?

Motivene spenner fra landskapsbilder til bilder av mennesker og dyr, men ingen av bildene er abstrakte. Riktignok ser vi en tendens til abstrahering av figurene i 'Undertow', men så er tendensen sirkulær, tilbake til det figurative.

Når det gjelder materialvalg og bildenes format, ser jeg ingen form for konsistens. Dette tolker jeg som et ønske fra kunstnerens side om å gi hvert enkelt bilde en unik utforming der både materialvalg og format er viktige elementer for å understreke tematikk og motiv. Vi ser det f.eks. i selvportrettet fra 'Cargo' "Selfportrait – 9 Desbrosses st." som er et svært lite bilde, fotooverført til treplate der symbolikken er tydelig. Andre ganger kontrasteres imidlertid motivet ved materialvalget, f.eks. ved å overføre fotografier til vakker silke for å belyse kontroversielle problemstillinger eller urovekkende motiver. Triptyk komposisjoner er ofte brukt for å understreke det religiøse og opphøyde aspekt, men også for å gi balanse i bildet.<sup>31</sup> Fronth synes å være svært opptatt av å finne den rette balansen i hvert bilde. I forhold til materialvalg, er hovedtyngden av bildene fotooverført olje til lerret, men vi ser også materialer som papir, silke, tre, pleksiglass og elementer med bly på treplate.

Et annet fellestrekk er at Fronth synes å ha et meget bevisst forhold til de kompositoriske elementene i bildene, idet både avskjæring, fargekontrastering, bruk av lys og skygge og linjeføring blir viktige elementer for å gi det enkelte bilde sitt helt spesielle uttrykk. En neddempet, varm og gylden fargetone ser også ut til å være en fellesnevner i flere av seriene. Vi ser det særlig i dokumentarprosjektene. Ellers eksperimenteres det mer med sterke farger i de første seriene, etter hvert er fargene tonet noe ned.

---

<sup>31</sup> I *Blikk for bilder*, side 42 peker for øvrig Gunnar Danbolt på et interessant poeng i forhold til tyngdepunktet i et bildes høyre og venstre side. De har ikke samme "tyngde" eller verdi, noe som antagelig skyldes at vi i vår kulturkrets leser fra venstre mot høyre.

Men det er et trekk som går som en 'rød tråd' gjennom hele produksjonen, det estetiserte uttrykket. Dette fremstår som et kjennetegn ved de aller fleste av bildene. I dansebildene fra den siste serien '*mms metaphores*' er dette aspektet aksentuert kanskje enda tydeligere enn tidligere. Det tilfører verkene en kvalitet og gjør noe med opplevelsen ettersom de er vakre. Men kan det være slik at dette estetiserende grepet – skjønnheten får betrakteren til å overse viktige deler ved innholdssiden? Fronth er opptatt av estetikk og legger svært mye arbeid i å gi hvert enkelt bilde det rette uttrykk både i forhold til form, fargevalg og ikke minst materiale.

Denne gjennomgangen av seriene viser at store deler av produksjonen har en kunstnerisk eksperimentell karakter. Vi ser det store spennet i valg av tema og motiv, og som nevnt ovenfor kretser disse ofte omkring de 'store spørsmål' i livet. Noen ganger nærmer Fronth seg de ulike problemstillinger fra et relativt objektivt ståsted, f.eks. revejakten, andre ganger ut fra et idealistisk syn som i seriene fra Xingu og Øst-Timor. Han tar ofte i bruk religiøse referanser og selvportrettet dukker opp med jevne mellomrom. Fronth er meget dyktig datateknisk noe som bl.a. kommer til uttrykk ved at han i stor grad er opptatt av å eksperimentere og holde seg oppdatert, og dermed utvide de mulighetene som ligger i det fotografiske medium i forhold til den raske datatekniske utviklingen.

Dermed kan vi konstatere at hovedtendensen etter Xingu serien er en bevegelse i retning av en estetiserende form, og når Fronth har frigjort seg fra dokumentarens forpliktelser ser vi en mye sterkere grad av subjektivitet og ekspressivitet. Vi skal vende tilbake til Xingu i kapitlene fire og fem og den åpenbare spenningen i tradisjonen som han trekker veksler på, men først se nærmere på hvordan seriene er mottatt og lest av kunsthistorikere og andre kritikere.

### 3.0 Resepsjon

Vi skal nå se nærmere på noe av lesningen av Fronths produksjon. Mitt materiale er i hovedsak basert på forordet i katalogmaterialet som ble utgitt i forbindelse med de ulike utstillingene samt kunstanmeldelser. Det er professor Kuspit som har gitt den fyldigste omtalen av arbeidene, i denne sammenheng i forbindelse med Xingu serien. Men når det samtidig er denne serien jeg har vist størst oppmerksomhet, faller det naturlig å gi hans lesning størst fokus. Hovedtyngden av det som finnes av resepsjon er de mest positive og sympatiske tekstene, noe som i seg selv kan være problematisk, men det gir meg på den annen side en 'gylden anledning' til ytterligere problematisering. Sammen med Kusbits resepsjon som ble omtalt i det første kapitlet, er formålet med denne gjennomgangen kort og godt å vurdere om lesningen kan si noe, gi videre inngang til ytterligere forståelse.

Generelt sett ser vi en noe ulik resepsjon her hjemme og i utlandet, og spørsmålet er hva dette kan skyldes? Kanskje har kunstkritikerne i Norge en generell skepsis til publikumssuksesser? Eller kan divergensen forklares ut fra profesjonsforskjeller? Jeg vet ikke, og skal heller ikke gjøre flere undersøkelser enn denne korte gjennomgangen for å finne svar i denne omgang, det blir en annen historie. Det jeg imidlertid kan konstatere er at Fronth bl.a. har vært kommentert av det akademiske kunsthistoriske miljø i utlandet, og i den sammenheng har jeg som nevnt lagt størst vekt på professor Kusbits uttalelser, mens i Norge oftest av kulturjournalister. Fronth har vært en aktiv del av kunstmiljøet i New York og har hovedsakelig utviklet seg som kunstner i et internasjonalt miljø.

Ettersom Kusbits tekst i forbindelse med Xingu er en del av objektet i oppgaven og allerede omtalt i det første kapitlet under avsnittet om tekst – nærkontekst, er det naturlig å starte denne gjennomgangen med "*Lifedreams*" som ble presentert ved Dillon Gallery i New York i 1999, året etter Xingu. I forordet her skriver Malin Barth<sup>32</sup> at det kan synes som om kunstneren bl.a. visualiserer starten på livet og det enorme ansvar som følger med det å bringe et barn til verden, men kan også tolkes som et uttrykk for et ønske om å vise at barnet har uante og uendelige muligheter til å kunne oppfylle sine drømmer og håp.<sup>33</sup>

I "Fallen Horse" (fig. 9) har kunstnerens prosjekt tilsynelatende vært å nærme seg døden, og han synes å gjøre det både med respekt og på en poetisk måte. Slik har bildet også blitt tolket av Barth. Hun skriver i forordet til utstillingskatalogen: "*Dying is a lonely*

---

<sup>32</sup> Malin Barth var ansatt som direktør og kurator hos Trockmorton Fine Arts i New York på den tiden.

<sup>33</sup> Barth, Malin, *Lifedreams*, 1999, fra forordet basert på egen oversettelse og tolkning.



*business, not necessarily a painful or discontented one*"<sup>34</sup>. Samtlige bilder fra denne serien har visuelle kvaliteter, men det kan se ut som om motivspekteret også åpner for symbolske tolkninger av eksistensielle spørsmål, og slik har den også vært lest bl.a. av Barth. Videre skriver hun at "Fallen Horse" kan tolkes som en liten minnestund over et fullført og fredelig liv.<sup>35</sup> Slik kan altså utgangen bli, og et sted mellom det nyfødte barnet og den døde hesten befinner kunstneren selv seg, idet han har startet på en reise, kanskje mot større grad av innsikt? Ved å velge en triptyk komposisjon sammen med den spesielle figurkomposisjonen og ansiktsuttrykket i "Emigration" (fig. 8) konnoteres det religiøse aspekt, (som vi har sett flere ganger tidligere) også i dette bildet. Han kan reise hvor han vil, men spørsmålet er om han vet hvor han skal og om han har full kontroll over sine drømmer og mål? Er han så fri som han ønsker, eller vil han være bundet av konvensjoner, tradisjoner og religion; vil kulturarven for alltid prege hans forhold til verden?

Ifølge Barth skiller ikke Fronth mellom sine egne erfaringer og kunsten i 'Lifedreams', m.a.o. er kunsten en integrert del av ham, noe hun mener han evner å formidle til betrakteren. Videre skriver hun i forordet at . . . . "he creates an intricate fusion amid his quest for spirituality and hope, as well as raising questions surrounding moral dilemmas".<sup>36</sup> Gjennom ulike forestillinger og billeddannelser forsøker han å nærme seg en menneskelig erfaring. Hans eget liv er både gåtefullt og utfordrende og uttrykkes gjennom en reise i tid og rom. Men bildene sier også noe om menneskenes mytiske fellesskap. De kontaktene individer deler med hverandre utgjør en særegen enhet som trekker oss inn i fortiden, utover våre egne erindringer. I det øyeblikk vi utvider vår kunnskap om hverandre ettersom vi øker hastigheten inn i fremtiden, utvikler vi oss sammen inn i globaliseringens tidsalder, mener Barth. Fordi vår egen og andres erfaring deles og smeltes sammen, utvides kunnskap om og forståelse av fortiden og fremtiden. Han er altså ikke alene, det er gjennom fellesskapet fremtidsoptimisme og håp uttrykkes. Slik oppfatter jeg Barths tolkning av 'Lifedreams'.<sup>37</sup> Hun skriver:

*"Through 'Lifedreams', Per Fronth takes us on his own specific journey where life and art are fused into one. He approaches spirituality, while alluding to human occurrences. The affinities between humans are portrayed. Fronth's images are valued because they are rich in information and to view his work, is to view the world"*<sup>38</sup>.

---

<sup>34</sup> Barth, Malin, *Lifedreams*, 1999.

<sup>35</sup> Barth, Malin, *Lifedreams*, 1999, fra forordet basert på egen oversettelse og tolkning.

<sup>36</sup> Barth, Malin, *Lifedreams*, 1999.

<sup>37</sup> Barth, Malin, *Lifedreams*, 1999, fra forordet basert på egen oversettelse og tolkning.

<sup>38</sup> Barth, Malin, *Lifedreams*, 1999.

Det er vel rimelig å anta at hun med dette utsagnet mener at Fronths bilder er av allmengyldig interesse og at de kommuniserer godt med betrakteren. Dessuten synes hun å romantisere kunstnerrollen ved å sette likhetstegn mellom livet og kunsten.

Noen ganger er motivene svært kontroversielle, og i England ser det ut som om fokus i stor grad var rettet mot selve temaet og mindre mot kunsten idet utstillingen '*Bloodlines*' fikk enormt stor medieoppmerksomhet. I anledning åpningen var seks uniformerte politifolk utkommandert fordi det var forventet aksjoner og sterke reaksjoner fra revejaktmotstanderne. En talsmann for kampanjen mot jakt på dyr sier at dette er en syk sport, og alle som ser på dette som kunst har tvilsomme motiver.<sup>39</sup> Maria Azino, grunnlegger av Candid Arts Trust skriver: "*This is a sensitive issue, but we should not shrink from it. We feel the artist in this case has not taken an ethical view one way or the other; he has recorded the facts and it will allow people to make up their own minds.*"<sup>40</sup> Hun mener altså at Fronths inntrykk fra jakten er videreformidlet med objektivitet.

Når det gjelder '*Cargo*' skriver John Wood følgende i forordet til utstillingskatalogen om Fronths arbeid:

*"His work is beautiful; it has a spiritual, healing quality; it speaks to large cultural and ecological issues central to humanity as a whole; and it bravely turns its back on the cliches of contemporary art and looks to the past to shape a radical vision, a vision that goes directly to the true roots of contemporary life"*<sup>41</sup>.

Dette betyr at Wood på samme måte som Barth mener at Fronth har lykket med å belyse eksistensielle spørsmål på en måte som bringer dem utover enkeltmennesket og over til det allmengyldige, noe som gjør bildene interessante som kunst betraktet. Som nevnt innledningsvis stiller også Wood seg positiv i forhold til et estetiserende formspråk, og må sies å være en meget sterk forsvarer av den estetiske kvaliteten i Fronths bilder. Det synes klart at han ser Per Fronth som et friskt pust i forhold til en negativ holdning, til det som han oppfatter som en rekke fordømmende tendenser i samtidskunsten. Etter hans oppfatning ser det ut til å være en spesiell tendens blant samtidskunstnere til å gå til angrep på estetikk og skjønnhet, støttet av kunst- institusjoner og kritikere, idet de mener at det eneste sanne er såkalt uskjønne verk. De argumenterer med at skjønnhet er en subjektiv dom (oppfattelse) som mangler et uavhengig sannhetsperspektiv og en kulturell universalitet. Men ifølge Wood

---

<sup>39</sup> *Aftenposten*, 17. januar, 2000.

<sup>40</sup> Azino, Maria i: *The Times*, January 15<sup>th</sup>, 2000, intervju med Valerie Elliot.

<sup>41</sup> Wood, John, *Cargo*, 2000.

treffer Fronths uttrykk betrakteren langt utover den kulturelle kontekst de er produsert i fordi mennesket evner å oppfatte naturens former som vakre, og overfører denne formoppfattelse til kunsten. Bildene bærer preg av å ha blitt til i moderne tid, spesielt i forbindelse med teknikken, idet de alle er fotobasert, noe som for øvrig er vanskelig å se med det blotte øye. Skal vi kalle ham fotograf eller maler? <sup>42</sup> Wood skriver: ". . . *it is clear that he is unique and is doing something with the camera no other artist today is doing*".<sup>43</sup> Denne oppfatning deles av Sidney Gilbert som så tidlig som i 1993 skriver i Artspeak: "*Of all photographers who have pushed the medium to its limit in recent years, Per Fronth is far the most visionary. While others explore issues that are primarily formal, Fronth plumbs imaginative depths*".<sup>44</sup>

Vi ser at på samme måte som både Wood og Gilbert, tillegger Kuspit og Barth Fronths bilder en rekke kvaliteter. De åpner opp for symbolske tolkninger av eksistensielle spørsmål, er av allmengyldig interesse og med det interessant som kunst betraktet. Dessuten er de formidlet med objektivitet, har utpregede estetiske kvaliteter og kommuniserer godt med betrakteren. Denne positive oppfatning av Fronths kunst vil jeg ta opp til nærmere drøfting i de to neste kapitlene.

En naturlig konsekvens av å ha bodd mange år i utlandet, er at Fronth har hatt få utstillinger her hjemme. Dermed har ikke kunsten hans vært gjenstand for en bredere debatt i Norge. Lite har vært skrevet, men det som finnes av kritikk må generelt sett sies å være mer negativ enn kritikken både i USA og England.

'Archipelago' var en publikumssuksess, men fikk en blandet mottagelse av kunstkritikerne. Ifølge Sørlandets Kunstmuseums direktør Øystein Laundal er Per Fronts kunst meget uferdig. Han strever og gir seg selv stor motstand idet han opererer i det problematiske grenseland mellom foto og maleri, mener han. Museet kjøpte imidlertid inn et bilde som har et dikt stanset ut i bly festet til seg fordi de mente at her henger tekst og bilde godt sammen. Dagbladets kunstanmelder Harald Flor er positiv til Fronts 'cross-over' teknikk som har vært en trend siden 90-tallet, og henviser til Munch som malte på sine grafiske blad.<sup>45</sup>

Fædrelandsvennens kulturjournalist Gunvald Opstad på sin side er ikke imponert over denne utstillingen idet han hevder at håndkolorerte postkort ikke er noen ny oppfinnelse. Han mener at Fronth er best når han er mest mulig fotograf som i bildet av lyrikeren Nils Chr. Repstad Moe (sommerbildet fra 'Archipelago': "The poet, the paper, his view and her future")

---

<sup>42</sup> Wood, John, *Cargo*, 2000, fra forordet basert på egen oversettelse og tolkning.

<sup>43</sup> Wood, John, *Cargo*, 2000

<sup>44</sup> Gilbert, Sidney i: Wood, John, *Cargo*, 2000.

<sup>45</sup> Nikolai Astrup malte enkelte ganger så mye på sin grafikk at det kunne være vanskelig å se at det var grafikk i utgangspunkt.

(fig. 15)). ”*Ellers følger han opp tradisjonen med moderne manipulasjonsteknikk, dyrker sine Nerdrum-figurer og rammer iblant motivene inn med noen Nupen-strøk. Resultatet er kitsch, og nokså hjelpeløst som kunst betraktet, preget av overfladiske effekter.*”<sup>46, 47</sup>

Denne korte gjennomgangen av resepsjonen har vist at der er en del forskjeller i kunstoppfatning og kritikk mellom Amerika og England på den ene side og Norge på den andre. Av flere av de utenlandske kritikerne vurderes det som en positiv kvalitet at han bruker estetikken til å fange oppmerksomhet også når han tar opp til dels vanskelige problemstillinger og moralske dilemmaer. Kritikerne i Norge ser til dels ut til å provoseres av dette og inntar en noe skeptisk holdning. Unntaket er indianerserien og serien fra Øst-Timor, som begge ble positivt mottatt både i Norge og Amerika. I Xingu serien blir referansene til ’de gamle mestre’ og den ’utsøkte skjønnhet’ i bildene utelukkende vurdert som et pre. Som vi ser i flere av seriene tar Fronth opp en del eksistensielle spørsmål, ofte med en religiøs overtone.

Det synes altså å være ’cross-over’ teknikken og den angivelige kitschpregede formen som gjør at mottagelsen er noe ’lunken’ i Norge, mens kritikerne i USA bifaller hans eksperimenterende holdning. Men ettersom både denne teknikken og den bevisste bruken av kitschreferanser i kjølvannet av både 60-talls kunsten og 80-tallets post-modernisme er vanlig og akseptert både i Norge og utlandet, er det antagelig ikke fremstillingen i seg selv, men den utpregede kitschformen som kan oppleves problematisk.<sup>48</sup>

Videre gir flere av de utenlandske kritikerne ham kredit for ikke å innta en fastlåst posisjon i forbindelse med et tema. Han evner å formidle at en sak ikke nødvendigvis er svart/hvit, han balanserer og formidler objektivitet i vanskelige spørsmål. En del av kritikerne fremhever det allmengyldige ved tematikken og gir dermed bildene et løft som interessante i kunst- og fotohistorisk sammenheng. Til tross for at seriene ofte er basert på svært personlige, nærmest private opplevelser, fremheves Fronths evne til å formidle allmengyldighet.

Wood på sin side er svært positiv til Fronths estetiserte formspråk og deler oppfatningen med flere andre kunsthistorikere. Fronth har tematisert en rekke eksistensielle spørsmål som er oppfattet og lest på ulike måter. Spørsmålet er om dette er representativt for de kvaliteter som jeg ser i bildene, kanskje lesningen ikke er så ”straight forward”, kanskje er her fremdeles noen løse tråder og ubesvarte spørsmål som gjenstår å behandle? Ovennevnte var et utdrag av den resepsjonen utstillingene fikk både i Norge og i utlandet. Spørsmålet er

---

<sup>46</sup> Opstad, G., fra intervju med Svein Harald Moe, i: *Fædrelandsvennen* 25/10-2001.

<sup>47</sup> Som et apropos til denne uttalelsen kan nevnes at både Odd Nerdrum og Kjell Nupen er mentorer for Fronth i tillegg til Arild Jacobsen og Bob Blackburn.

<sup>48</sup> Det same gjelder også for Nerdrum og Sands kunst.

om denne lesningen har gitt noen flere holdepunkter i forhold til mitt videre arbeid med bildene?

Vi skal nå se nærmere på ulike sider ved dokumentarfotografiet. Problemstillingene er introdusert innledningsvis, og til noen av dem har jeg gitt noen foreløpige betraktninger i det første kapitlet, men jeg gjentar for ordens skyld hovedtrekkene. Som vi har sett ved gjennomgangen av Xingu serien i det første kapitlet har jeg valgt å la professor Kuspits vurderinger få stor plass. I forbindelse med hans positive lesning av Xingu serien, der han fremhever Fronths evne til å visualisere indianernes positive kvaliteter; harmoni, verdighet, respekt og åndelighet, er det aktuelt å spørre hvem sin virkelighet fotografen møter? Er dokumentarfotografiet fremdeles preget av visse ideologier og holdninger? Kan prosjektet karakteriseres som et troverdig dokumentarprosjekt når det i så stor grad er preget av harmonisering og estetisering, når Fronth har valgt å se bort fra negative sider ved indianernes liv? Uavhengig av om motivasjonen er politisk eller estetisk kan vi spørre hva det gjør med kravet om troverdighet i den sammenheng bildene eksponeres i? Dette leder til spørsmålet om vi skal oppfatte prosjektet som et dokumentarprosjekt eller som et rent kunstprosjekt?

Vi skal ta med oss disse spørsmålene til det påfølgende kapittel. Her skal vi også se nærmere på hva et dokumentarfotografi er og hvordan vi skal lese det. Dessuten skal jeg introdusere noen prosjekter fra ulike tidsperioder som på mange måter må sies å ha paralleller til Fronths.

## 4.0 Dokumentarfotografiet

I dette kapitlet skal vi kontekstualisere de tre kjernebildene fra Xingu serien ved å se dem i lys av den dokumentarfotografiske tradisjonen. Hovedspørsmålet er om bildene bærer preg av visse former for ideologi eller holdninger? Da er det nærliggende å spørre om dette er neokolonialisme eller estetisk-kolonialisme? Det henvises i den sammenheng til det første kapitlet der jeg bl.a. i forbindelse med ”Panasonic” spør om dette er blikket på ’de andre’, som her får møte vår teknologi samtidig som de viser oss noe av sine tradisjoner? Eller som i forhold til ”Spinning Cotton”, hvor spørsmålet er om bildet er preget av en romantisering og estetisering av kvinnenens hverdagsliv, der de tilsynelatende utnytter råvarene, lever i harmoni med hverandre og med dyrene? Dette er som nevnt spørsmål som også professor Kuspit har vært opptatt av.

En annen viktig problemstilling dreier seg om klassifisering. Skal bildene leses som et dokument, i vårt tilfelle som en kilde til kunnskap om et annet folk ut fra det syn at fotografen var til stede da bildet ble tatt, eller kan vi si at dette er et rent kunstprosjekt? Eller er det kanskje slik at det ligger en dobbelhet i bildene som ikke nødvendigvis er motsetningsfylt? Spørsmålet er kort og godt hvor vi skal plassere bildene i forhold til de to hovedtendensene i Fronths produksjon? Som nevnt i gjennomgangen av produksjonen, ser vi på den ene side en dokumenterende fotojournalistisk linje og på den andre en estetiserende fotoeksperimentell tendens med slektskap til billedkunsten. Vi skal drøfte dette nærmere, men la oss først spørre: Hva er et dokumentarfotografi?

’Dokument’ som betyr bevis, kan spores tilbake til ’documentum’, en middelalderterm for et offisielt dokument og som sådan et uomtvistelig sannhetsbevis, nær knyttet til loven.<sup>49</sup> Ulike sider ved dokumentarfotografiets posisjon har fra pionerens tid (fra 1860-årene) til dags dato vært diskutert, og det er gjort en rekke forsøk på å finne en dekkende definisjon. Som den amerikanske kunsthistorikeren Abigail Solomon-Godeau har påpekt, kom dokumentarbegrepet først i bruk på 1920-tallet. På det tidspunkt hadde det allerede funnet sted en differensiering av fotografiske funksjoner og billedtyper. Da var også forestillingen om fotografi som kunst vel etablert. I en slik situasjon ble det nettopp viktig å konstituere et skille mellom det ekspressive og det virkelighetsavspeilende eller dokumentariske fotografi.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Clarke, Graham, *The photograph*, USA, 1997, side 145

<sup>50</sup> Solomon-Godeau, Abigail, i: Erik Lundstrøm (red.), *Tankar om fotografi*, Stockholm, 1993, side 137

Ifølge Peter Larsen har man helt frem til i dag alltid hatt en viss tro på fotografiets 'beviskraft'. I "Album", som ble utgitt i 2004, hevder han at fotografier i vår tid får 'tvilens skygge' kastet over seg. Det gjelder i forhold til forestillingen om fotografiet som realismens medium, en forestilling som igjen baserer seg på tanken om at det har vært noe foran kamera; at 'referenten kleber' – for å bruke Roland Barthes terminologi.<sup>51</sup> Sagt med andre ord: Et ikke-digitalisert fotografi vil nødvendigvis også ha en reell tilknytning til 'noe' i den ytre verden. Det har dermed en indeksikal funksjon, noe som ligger i det fotografiske mediets natur. Det vil si at i forhold til det innholdsmessige kan bildet leses som et tegn som viser noe om tingene i verden fordi de fysisk sett er forbundet med dem.<sup>52</sup>

Derrick Price skriver at ettersom dokumentaren har blitt beskrevet som en form, en genre, en tradisjon, en stil, en bevegelse og en praksis, så er det lite fruktbart å gi en enkelt definisjon av begrepet.<sup>53</sup> Mange fotohistorikere mener at det antagelig vil være langt mer fruktbart i dag å undersøke bruken av fotos, og stille spørsmål ved hvorfor, hvordan og på hvilken måte bildene er betydningsfulle for oss og for saken? Dessuten er det, som Larsen presiserer, også et spørsmål om hvilken tillit vi har til konteksten og kunstneren, med andre ord til fotografens personlige integritet.

Solomon-Godeau hevder at de aller fleste fotografier fra det nittende århundre vil være det som vi i dag kaller dokumentarfotografier. Spørsmålet blir hvordan vi skal differensiere mellom dem? I "Vem talar så? Några frågor om dokumentar fotografi" skisserer hun en tredelt tilnærming. For det første må dokumentarfotografiet betraktes som en historisk konstruksjon, dernest må det undersøkes semiotisk og til slutt må man diskutere dets stilling innenfor massemedias diskursive rom. På samme måte som Larsen, mener hun at ethvert fotografi har et indeksikalt forhold til det som befant seg foran objektivet i eksponeringsøyeblikket, og er således å betrakte som et dokument av 'noe'. Ut fra dette syn er intet fotografi mer dokumenterende enn andre. Dernest kan fotografiet også betraktes som en uformidlet transskripsjon av representasjoner – ikoniske tegn – som oversetter det som faktisk befant seg foran kamera til billedmessige bevis.<sup>54</sup> Hun hevder også at det klassiske dokumentarfotografiet er preget av imperialistiske holdninger som faller sammen med samfunnets rådende strukturer, og vil dermed bekrefte visse former for ideologi.

På samme måte som begrepet 'realisme' må 'dokumentarfotografi' sies å være et relativt begrep, og i vår tid blir det ofte opplevet som vanskelig å opprettholde det

---

<sup>51</sup> Barthes, Roland, *Det lyse rommet*, 2001, side 15

<sup>52</sup> Larsen, Peter, *Album. Fotografiske motiver*, Danmark, 2004

<sup>53</sup> Price, Derrick, i: Wells, Liz, *Photography a Critical Introduction*, 1997, side 74

<sup>54</sup> Solomon-Godeau, Abigail, i: Erik Lundstrøm (red.), *Tankar om fotografi*, side 138-139

begrepsmessige skillet mellom dokumentar- og kunstfotografi. En fruktbar tilnærming til dokumentarfotografiet kan derfor, som Solomon-Godeau har påpekt, være å undersøke ”hvem som snakker” og spørre hvorfor, med andre ord stille spørsmål om hvilke underliggende forestillinger som ligger implisitt i dokumentarbegrepet, og hvilke brukssammenhenger det inngår i.<sup>55</sup> Disse spørsmålene finner jeg viktige og relevante også i forhold til Xingu bildene, og med det for øye skal vi nå se nærmere på tre forskjellige prosjekter som tilsynelatende har innbyrdes fellestrekk, samtidig som de på flere måter kan sies å ha paralleller til Fronths.

#### **4.1 Tre prosjekter – tre tidsepoker - samme intensjon?**

Edward Curtis fotograferte de nord-amerikanske indianerne i en periode fra begynnelsen av 1900-tallet og i nærmere 30 år, Walker Evans fotograferte landbefolkningen i Amerika under depresjonen på 30-tallet, og Penny Smith og Anton Corbijn portretterte kjente rockemusikere under og etter punkopprøret i Storbritania på 70- og 80-tallet. Felles for disse prosjektene var at de fotograferte noen som sto utenfor, noen av ’de andre’. Et annet viktig fellestrekk var at prosjektene ble utført som oppdragsarbeid – for oppdragsgiverne. Dessuten lå det en idealisme bak hvert av disse prosjektene, med et sterkt ønske om endring og med det en forbedring av den nåværende situasjonen. Det viktigste i forhold til prosjektene til Curtis og Evans var å forbedre livssituasjonen for marginaliserte grupper; henholdsvis urbefolkningen og landarbeiderne i Amerika. Bak prosjektene til Smith og Corbijn lå en ærlighetsidealisme, et ønske om å vise mennesket bak ’masken’. De ville bryte med den tunge pop-industriens glorifiserte fremstilling av berømte musikere.

##### **4.1.1 Edward Sheff Curtis**

Edward S. Curtis (1868-1952) var en selvlært fotograf som i 1890-årene åpnet sin egen foto- og fotogravyr forretning i Seattle. Noen år senere ble han engasjert som offisiell fotograf i forbindelse med en ekspedisjon til Alaska, (the Harriman Expedition 1899), et oppdrag som ga ham innblikk i etnografiske metoder. Den erfaring som han hadde opparbeidet på denne ekspedisjonen brakte ham inn i et prosjekt hvor intensjonen var å sette søkelyset på de nord-amerikanske indianernes vanskelige livsvilkår. Prosjektet som var initiert etter anmodning fra president Roosevelt, fikk økonomisk støtte fra industrimagnaten P.G. Morgan.

---

<sup>55</sup> Solomon-Godeau, Abigail, i: Erik Lundstrøm (red.) *Tankar om fotografi*, 1993



”The North American Indian”, som prosjektet ble kalt, strakte seg over en periode på over 20 år, fra 1907 til ca. 1930, men skulle opprinnelig ha vært gjennomført i løpet av et par år. Resultatet av Curtis’ medvirkning i dette prosjektet ble omkring 2.200 fotogravyrer. De originale platene fra dette enorme arbeidet ble gjenoppdaget i 1970-årene, og Curtis’ fotografier kom igjen i søkelyset og ble gjort tilgjengelig for publikum.

På den tiden da Curtis reiste og levde sammen med indianerne gjorde myndighetene store bestrebelse på å undertrykke de innfødtes tradisjoner og i særdeleshet deres religiøse seremonier. Dette var i en epoke da den gang respekterte forskere plasserte de innfødte grupperingene i en tidlig fase av evolusjonsstadiet og betraktet den hvite dominans som en Darwinistisk triumf. Curtis ble oppmerksom på at indianerne ble ’meid’ ned, kulturen brutt opp, de indre båndene ble kuttet slik at gamle og unge ble splittet og de unge ble sendt til katolske skoler. I løpet av 30 år gikk det meste av urbefolkningens kultur- og ressursgrunnlag i oppløsning. Mange indianere var også villige til å spille scener fra sine tradisjoner og hverdagsliv som kunne brukes som dokumentasjon for ettertiden.

En av fotogravyrene fra dette prosjektet er ”Bear Bull-Blackfoot” (fig. 28), fra 1926. Det er et portrett av en indianer, (muligens stammens høvding). Han er fotografert i profil og Curtis har gått meget tett på subjektet slik at ansikstrekene hans trer tydelig frem. Indianeren har smykket seg med store øredobber og halskjeder og har dessuten foretatt en meget kunstferdig oppsetting av håret i pannen og har, som de fleste indianere, flettet håret slik at det rekker ned til skuldrene.

Curtis er kritisert for å iscenesette indianernes tradisjoner og således ikke være objektiv idet han manipulerte med effektene for å oppnå følelsesmessig effekt. Robert Hirsch skriver følgende: *”Curtis was not an objective documentarian. His work applied a white European cultural filter to native life, combining romantic, soft-focus pictorial methods with the ethnological to manufacture a nostalgic view of the vanishing noble savage”*.<sup>56</sup> Som vi ser er Hirsch kritisk til Curtis’ romantisering av urbefolkningen, og mener at fotografiene hans er preget av kulturimperialisme. Kan det reises tilsvarende kritikk mot Fronths bilder – også de er gjennomkomponert og estetisert som hos Curtis?

Curtis var altså piktoralist, han ville vise noe langt mer enn det dokumentariske. Han betraktet seg selv som kunstner og ville heve fotografiene til kunst gjennom maleriets virkemidler. Piktoralistene, som er regnet som de første kunstfotografene, hadde sin gjennomslagskraft fra ca. 1850 og utover på 1900-tallet. De etterstrebet en likhet med maleriet

---

<sup>56</sup> Hirsch, Robert, *Seizing the light. A history of photography*, USA, 2000, side 273

og underminerte det som mange betraktet som problematisk ved fotografiet, det som signaliserte teknologi. Vi skal gå nærmere inn på denne kunstfotografiske retningen i neste kapittel.

Når Curtis fotograferte, ble alle synlige spor etter den moderne verden retusjert. På den måten prøvde han å gjenskape en autentisk fortid som var i ferd med å forsvinne. Selv om Curtis er kritisert for rasistisk behandling, inneholder bildene bevismateriale av kulturhistorisk interesse i forhold til gjenstander, drakter, seremonier, dans, leker, legender osv. fra stammer som eksisterte den gang, og som ellers ville vært tapt for alltid. Man skal derfor ikke se bort fra at til tross for den sterke kritikken bl.a. i forhold til 'iscenesetting' og estetisering, rommer den historiserende kontekst i seg selv en viss dokumentarisk verdi. Curtis' prosjekt var å innta en sosial estetisk holdning til indianernes tradisjoner, mens andre valgte helt andre fremgangsmåter.

I 1989 tok fotografen Warren Neidichs opp igjen tråden fra Curtis' prosjekt og viser en historisk rekonstruksjon av nedslakting av en indianer. Han ga fotografiet tittelen "Contra-Curtis" (fig. 29).<sup>57</sup> Med det settes igjen søkelyset på mytene om indianernes spesielle fortid, og på Curtis' estetiserte fremstilling.<sup>58</sup> Neidichs var kritisk til hvordan denne delen av historien er presentert bl.a. gjennom Curtis' estetiserte og romantiserte fremstillinger, og ønsket å gi et annet alternativ ved å vise scener som ikke hadde vært vist tidligere. Neidichs var opptatt av å gi et nyansert bilde og fortelle den 'andre delen' av indianernes historie.

Krav til sannhet ble påpekt allerede i Curtis' samtid, og den heroiserende og mytologiserende fremstilling i fotografiene hans ble sterkt kritisert. Det er derfor rimelig å anta at Curtis kan ha opplevd situasjonen som relativt problematisk ved å være piktoralist og estetiker både innenfor kunstkonteksten og den kulturelle kontekst i forhold til de innfødte indianerne. Ser vi her en parallell til Front? Det skal vi drøfte under pkt. 4.2. Nå skal vi se nærmere på et prosjekt som av mange er betraktet som selve kron eksemplet på dokumentarfotografiet i fotografiets historie.

#### **4.1.2 Walker Evans**

Industrialisering med dertil økt mekanisering og flere store naturkatastrofer på 20-tallet hadde ført til at mange av bøndene i USA ble gjeldsslaver. Da president Roosevelt kom til makten i 1933 prøvde han å gjøre noe med denne vanskelige situasjonen. I den forbindelse initierte

---

<sup>57</sup> Bildet ble publisert i: *Early American Cover-Ups*. Number 7, 1989

<sup>58</sup> Clarke, Graham: *The Photograph*, side 163

hans regjering prosjektet 'Farm Security Administration' (FSA). Dette prosjektet hadde sin forankring i New Deal-programmet fra begynnelsen av 30-tallet. Politikerne så nødvendigheten av å knytte til seg informasjonsarbeidere, og i den anledning ble også en rekke fotografer trukket inn i opplysningsarbeidet. FSAs oppgave var å dokumentere hjelpearbeidet og informere om den fattige landbefolkningens levevilkår.

Noen av de mest sentrale av disse fotografene er Dorothea Lange, Ben Shahn, Lewis Hine og Walker Evans (1903-1975). De hadde en relativt selvstendig rolle og kunne selv styre retningen, men formålet var å dokumentere den amerikanske landbefolkningens fortvilte situasjon. Det ble gjort på ulike måter, men i denne sammenheng skal vi konsentrere oppmerksomheten omkring Evans, som var en av dem som var med i FSA prosjektet fra starten av.

Han bestrebet seg på å innta en nøytralisert betrakterrolle og gi en nøktern, objektiv og presis fremstilling, og ikke lage menneskelige dramaer av bøndenes situasjon. Ifølge kunsthistoriker Line Ulekleiv har fotografiene hans dessuten en grafisk renhet og en komposisjon som er skåret 'inn til beinet'. En konsekvens av dette er at motivene trer krystallklart frem.<sup>59</sup> Som Robert Hirsch har påpekt, bærer Evans' bilder preg av en puritansk objektivitet blandet med en klang av pessimisme<sup>60</sup>. Ved å bruke jevnt dagslys under fotograferingen unngikk han å manipulere med effekter for å skape en spesiell stemning. Han fotograferte dessuten personene direkte og frontalt, ansikt til ansikt - han ønsket å møte blikket til dem han fotograferte. I prosjektet som resulterte i hans hovedverk "Let us now praise famous men", opptrådte han selv som antropolog og feltarbeider for å gi jordbefolkningen en mulighet for å fremstå med integriteten inntakt. Evans selv så 'boken' som et ideelt medium for presentasjon av fotografier, men da dette prosjektet utkom i bokform første gang i 1941 fikk Evans lite oppmerksomhet, angivelig p.g.a. krigen. Da boken ble gjenutgitt i 1960, fikk imidlertid prosjektet anerkjennelse som et av fotodokumentarismens store verk.

Evans reagerte negativt på objektiviseringen og den nedlatende holdning som preget flere av FSA fotografenes typologiske fremstillinger av fattigdom og nød, og var i særdeleshet kritisk til Margaret Bourke-Whites prosjekt "Have you seen their faces"? Hennes subjekter gjengjeldte aldri blikket - enten hadde de valgt det selv, eller de ble 'bestukket' til å vende blikket bort. Det var derfor viktig for Evans å fremvise noe annet. Han kan tolkes som en

---

<sup>59</sup> Ulekleiv, Line, kronikk i *Morgenbladet* 19. mai 2006.

<sup>60</sup> Hirsch, Robert, *Seizing the light*, side 288

fotograf som hadde vilje til å bryte ned skillelinjene mellom subjekt og betrakter, og møte livets realiteter.

Fotohistorikeren William Stott spør hva som er Evans' visjon sammenlignet med noen av de andre sosialt engasjerte samtidsfotografene, bl.a. FSA fotografene. Han har en annen tilnærming enn dem ved at han ikke gjør bruk av avsløringer og rystende skildringer for å oppnå følelsesmessige effekter. Vi skal se nærmere på et sitat der Stott nettopp fremhever dette aspektet ved Evans' fotografier. Han skriver følgende:

*"Han lar virkeligheten åpenbare seg selv; han fotograferer folk når de er mest seg selv, mest herre over situasjonen, mens de tvinger sin vilje igjennom i forhold til omgivelsene sine". . . "Han sniker seg ikke inn på folk og fotograferer dem i et ubevoktet øyeblikk. De er tvert imot alltid bevisst om at de blir fotografert. De har fått tid til å arrangere og fatte seg overfor bildet."*<sup>61</sup>

Dette viser Evans' holdning overfor subjektene, han nærmer seg dem slik at deres integritet blir respektert.

Et av de mest omdiskuterte fotografiene til Evans er portrettet av Allie Mae Burroughs, en kvinne fra Hale County. Bildet har tittelen "Alabama Cotton Tenant Farmer Wife, 1936" (fig. 30) og Evans tok det en sommerdag under depresjonen i USA. Hun er her 27 år gammel og mor til fire barn. Hun og mannen hennes forpakter en del jord, men er i samme situasjon som de fleste fattige bøndene, de avleverer det meste av grøden til jordeieren, samtidig som de må betale forpakkingsavgift.<sup>62</sup> Dette bildet av Allie Mae er riktignok ikke tatt i regi av FSA prosjektet, men er basert på et samarbeid med James Agee, en forfattervenn av Evans, som hadde fått i oppdrag å skrive en historie om disse såkalte 'sharecoppers' i Sørstatene. Men FSA sikret seg rettighetene til bildene fra denne serien. Første gang Evans presenterte bildet av Allie Mae var på sin separatutstilling i Museum of Modern Art i New York i 1938. Han var for øvrig den første fotograf i historien med egen separatutstilling.

Bildet viser et portrett av en kvinne som står foran en slitt og tørr bordkledning. Hun er kledd i en enkel mønstret kjole med åpen halsutringning. Håret hennes er mørkt med sideskill og det er trukket bort fra ansiktet og stramt bak ørene. Ansiktet hennes har allerede begynt å eldes, det er preget av fattigdom og slit. Hun har et alvorlig ansiktsuttrykk, men et meget sterkt blikk idet hun ser rett på fotografen. Det er vanskelig å lese dette ansiktet fordi øynene sier noe annet enn den sammenbite munnen, det er som om tankene hennes er et

<sup>61</sup> William Stott, op.cit., 268 i: Larsen, Peter, *Album*, side 158

<sup>62</sup> Denne delen av landbefolkningen (sharecoppers) er det man i Norge kaller leilendinger.

annet sted, og man kan fornemme et aldri så lite smil til tross for det alvorlige ansiktsuttrykket.<sup>63</sup> Dette bildet er et godt eksempel på det som Evans sto for. Han fotograferte henne ikke som et sosialt tilfelle, men slik hun selv ønsket å bli fremstilt, han lot henne fremstå som personen Allie Mae. I forbindelse med dette bildet skriver Peter Larsen: *"Bildet handler om hva hun er, her og nå, ikke hva hun bør være, ikke om hennes utsikter eller mangel på samme. Hun ser tilskueren an, rolig, vurderende, hun krever ikke medfølelse, bare respekt."*<sup>64</sup>

Margaret Olin har gjort en interessant analyse av den såkalte 'blikkproblematikken' i forhold til portrettsubjektet. I sin artikkel "It is not going to be easy to look into their eyes" ser hun bl.a. nærmere på dette bildet av Allie Mae.<sup>65</sup>

Å dele blikk med Allie Mae innebærer at man selv også blir sett, og med det etableres et gjensidig forhold. Dessuten vil det å se inn i øynene hennes være det samme som å se sannheten i øynene, noe som kan virke truende, både fordi det kan være truende å møte sannheten og ved at det ligger en slags forpliktelse i det, mener Olin. Ved å møte blikket tar vi ansvar for hva vi gjør med det vi ser, eller med det vi eventuelt måtte unnlate å gjøre. I det siste tilfellet blir vi stående med vår egen skam i forhold til at vi er den privilegerte, den som har mulighet til å ta valget. *"To face up our being for them is what is not going to be easy"*<sup>66</sup>. Olin problematiserer altså den privilegerte posisjonen til den som ser.

I denne sammenheng må det bemerkes at Fronth faktisk ikke møter blikket i bokstavelig forstand til noen av subjektene i kjernebildene. Det skyldes flere forhold. For det første kan det relateres til bildenes tematiske innhold. For piken som blir skrappt med et skjell på armen slik at hun blør vil det være naturlig å vende blikket bort i forhold til handlingen, indianeren med kameraet er opptatt med filmingen, og kvinnene som spinner er konsentrert om å utføre sitt daglige arbeid. Dernest oppfatter jeg dette som et uttrykk for at Fronth ikke er å betrakte som en fremmed inntrenger, og at han omgås med indianerne med en holdning av naturlig respekt. Videre må det presiseres at det faktum at han ikke har blikkontakt ikke på noen måte er symptomatisk for Xingu serien generelt, for Fronth møter blikket til subjektene i flere av de andre bildene i serien som i sin helhet består av 23 bilder. Et annet poeng er at vi må se dette i forhold til at jeg har valgt ut et kjernemateriale etter andre kriterier, bl.a. det at de hver på sin måte forteller noe viktig om urbefolkningens hverdag og sier noe om

---

<sup>63</sup> Larsen, Peter, *Album*, ibid side 157

<sup>64</sup> ibid side 161

<sup>65</sup> Margaret Olin kaller henne for øvrig Annie Mae, med etternavnet Gudger – ikke Allie Mae Burroughs som både Peter Larsen og Robert Hirsch gjør.

<sup>66</sup> Olin, Margaret: It is not going to be easy to look into their eyes. Privileged of Perception in Let us now praise famous men", *Art History*, Vol 14. No 1 March 1991, side 97

tidsaspektet. "Ripple" bringer tankene tilbake til fortiden og tradisjonsbegrepet, "Spinning Cotton" er her og nå, det daglige liv, mens "Panasonic" peker fremover mot uante perspektiver for Xingu indianerne. Dessuten er det interessant at bildene tilsynelatende har flere referanser til de store fotomodernistene.

Men tilbake til Olin, hun peker dessuten på den problematiske kombinasjonen mellom dokumentarfotografiet og kunstfotografiet, som kunst forstyrres dokumentarpreget og vice versa. Det var dette skillet Evans prøvde å utviske. Han ønsket å bringe kunsten og livet nærmere sammen og slik oppheve skillet mellom fotografen, den fotograferte og betrakteren, i tråd med den modernistiske tradisjonen. Dette er trekk som vi ser hos avant-gardistene; dadaistene og surrealistene, og Olin setter Evans i denne tradisjonen. Spørsmålet er om vi kan se Fronth i dette perspektiv?

Problemet med prosjektet var imidlertid at både Evans' og Agees kunstneriske visjoner sto i et tvetydig forhold til de personene som ble fotografert, og underminerte dermed den sammenheng som betrakteren ble invitert til å delta i.<sup>67</sup> Dessuten fremhever både Agees tekst og Evans fotografier skjønnheten i det enkle, det funksjonalistiske som i forhold til konteksten kunne oppfattes som provoserende. Evans er sågar kritisert for å fjerne gjenstander og ommøblere hjemmene for å unngå rot og virvar når han fotograferte, og står dermed ikke så langt fra Curtis som man i utgangspunkt skulle tro i forhold til iscenesetting.

FSA's samarbeid med Evans opphørte etter en tid fordi han ble kritisert for å bruke altfor lang tid ute i felten og var dermed ikke så produktiv som politikerne ønsket, men han er senere blitt karakterisert som den mest anerkjente av FSA fotografene. Det er ingen tvil om at Evans hadde edle motiver, men resultatet var at han selv ble kanonisert mens store deler av landbefolkningen fremdeles lever under elendige forhold, mange av dem i utrangerte campingvogner. Som Ulekleiv har påpekt bidro disse direkte portrettene til en sterk ikonisering av denne politisk-estetiserte motivkretsen.<sup>68</sup>

Vi skal nå se nærmere på et ideologisk prosjekt nær knyttet til punkopprøret i England, også det en gruppe utenfor 'mainstream', de 'sinte' stemmene, de som hadde noe på hjertet. Det er flere grunner til at dette prosjektet er interessant i forhold til mitt arbeid. For det første har fotografene som sto bak det, Pennie Smith og Anton Corbijn, som tidligere nevnt vært inspirasjonskilder for Fronth i hans arbeid, dessuten har også dette prosjektet paralleller til Xingu prosjektet.

---

<sup>67</sup> *ibid*, side 94

<sup>68</sup> Ulekleiv, Line, *Morgenbladet* 19. mai 2006.

### 4.1.3 Pennie Smith og Anton Corbijn

Pennie Smith og Anton Corbijn var begge markante fotografer i den britiske musikkpressen, og de var aktive i perioden under og etter det engelske punkopprøret på slutten av 70- og utover på 80-tallet. De hadde tidligere vært kollegaer i musikkavisen *New Musical Express*, (NME) som den gang var den dominerende ukentlige populærmusikkpublikasjon i Storbritania<sup>69</sup>, og de representerer to ytterpunkter i pop-portrettets estetikk. På den tiden var det relativt vanlig at rockemusikerne ble portrettert av ufaglærte fotografer som fotograferte rått og direkte.

Smith og Corbijn representerte en kultur som ønsket å gjøre noe annet med artistportrettet. De ønsket å bryte med stereotyper, klisjeer og glorifiserte fremstillinger av rockemusikerne som var vanlig på den tiden, og vise mennesket bak 'masken'; de ønsket å skape psykologiske portretter. Det ligger en ærlighetsestetikk bak prosjektet, og midlene de tok i bruk var dokumentarfoto reportasjen som de trekker i estetiserende retning. Begge prosjektene må betraktes som et resultat av fotografenes faglige tilknytning til NME, men både Smiths og Corbijns fotografier er senere publisert i bokform, noe som indikerer at fotografiene deres skiller seg ut fra det gjengse idolfotografi.

I sin doktoravhandling fra 1998: " 'Slap-dash' og sterke bilder. En studie i punk-og postpunkperiodens portrettestetikk" drøfter Sigrid Lien bl.a. en rekke utvalgte eksempler fra Smiths og Corbijns publikasjonstekster. Her viser hun hvordan de tar i bruk ulike strategier og tilnæringsmåter i forhold til de portrettede for å realisere sine prosjekter.

Penny Smith reiste sammen med punkbandet 'The Clash' i hele seks år, og hun presenterer prosjektet i en form for dagbok fra deres suksessrike periode. Her vises bilder med et 'on the road-preg' fra bandet i en hektisk turnétilværelse; på reise, inn og ut av hoteller, på pressekonferanser, i møter med fansen, bilder både fra 'back-stage' og 'on-stage' miljøer etc. Dette er kornete svart/hvitt fotografier som er supplert med tekstlige kommentarer, ofte med et humoristisk tilsnitt, enten fra bandets medlemmer eller fra fotografen selv. Enkelte ganger står kommentarene i et dialogisk forhold til hverandre og forsterker dermed dagbokpreget. Smith visualiserte også bandets hverdagsrutiner, et eksempel på dette er et fotografi av gitaristen i bandet, Mike Jones, der han er fotografert sittende uforstyrret ved et kafébord idet han inntar sin frokost (fig. 31). Flere av Smiths bilder bærer preg av mer eller mindre tilfeldig opptrinn, de har fått et reportasjepreg og kan minne om

---

<sup>69</sup> NME hadde også en bred lesergruppe i andre europeiske land.

'snap-shots'. Det er medlemmene i bandet som er de viktigste aktørene, det er 'The Clash' som trekkes frem, ikke fotografen. Dette poenget understrekes ved at Smiths bok har fått en upretensiøs form, den er omfangsrik, men er presentert som 'paperback' publikasjon og hennes navn har fått en beskjeden plassering.

Smiths publikasjon står i sterk kontrast til Corbijns som er en praktbok, trykket på eksklusivt glanstrykk, og på omslagssiden dominerer hans navn. Dessuten har Corbijns fotografier ingen tekstlige tillegg, noe som understreker at han ønsker fokus på kunsten; dette skal være et møte med billedkunstneren Corbijn. Det må imidlertid bemerkes at også Smiths fotografier har en stilistisk egenart som kan leses som en kunstnersignatur.

Mens Smith holder en viss avstand til sine subjekter ved at hun fotograferer enten i helfigur eller 'hode-hofte' utsnitt, går Corbijn i mange av sine bilder nært inn mot portretteringssubjektene, gjennom tette og intimiserende "ultra close-ups".<sup>70</sup> Portrettet av Miles Davies (fig. 32) er et eksempel på dette. Jazzmusikeren er portrettert i frontalposisjon slik at ansiktet fyller hele billedflaten. Han stirrer intenst mot fotografen, og intensiteten i blikket forsterkes ved at munnen er skjult av hendene hans.

I motsetning til Smiths fotografier hvor de lyse tonene i svart/hvitt skalaen dominerer, arbeider Corbijn med dramatiske kontraster og utnytter 'svartheten' maksimalt, noe som er særlig uttalt i fotografiet av Miles Davis. Fotografiet er svært mørkt, og kontrastene tydeliggjøres ved det hvite i øyeeplene, neglene og den læraktige huden. Corbijn setter formale elementer opp mot hverandre på en måte som tenderer til slående uttrykk. Ifølge Lien er denne tendensen til en ekspressiv, men samtidig spektakulær, formal reduksjonisme i kombinasjon med en vilje til realisme, et typisk trekk ved Corbijns tilnærming til portrettgenren.<sup>71</sup> Et sitat hentet fra det engelske Q Magazine sier mye om Corbijns posisjon i forhold til de portrettede: "*He gave U2 an image. He re-invented Depeche Mode and Bon Jovi. He trades f-stop jokes with Michael Stripe and has Captain Beefhearts home number. His revelatory studies of rocks most iconic faces have made him The One They Ask For By name.*"<sup>72</sup>

De ulikhetene som her har fremkommet sier for det første noe viktig om de portrettedes personlighet, men også noe om fotografens posisjon i forhold til subjektene i fotograferings-situasjonen. Smith som selv er grafisk kunstner er nær knyttet til det klassiske dokumentarfotografiet, mens Corbijn blir mer å betrakte som en iscenesetter. Men både det

---

<sup>70</sup> Lien, Sigrid, " 'Slap-dash' og sterke bilder. En studie i punk-og postpunkperiodens portrettestetikk", side 20

<sup>71</sup> ibid, side 20

<sup>72</sup> Mark, Ellen, "If I Could Be A Camera. Anton Corbijn" I: Q-Magazine, januar 1995, s. 156-171 i: Sigrid Lien, side 10



dokumentariske og det iscenesettende grepet som henholdsvis Smith og Corbijn har benyttet seg av, gir inntrykk av at fotografene har søkt å vise frem noe annet og mer autentisk enn det tradisjonelle, glamoriserende bilde av rockens stjerner. Det ligger altså en ærlighetsetetikk både bak Smiths og Corbijns fotografier og deres prosjekt var å avmytologisere rockemusikerne, vise mennesket bak klisjeene, m.a.o bringe rockemusikeren ut av en mytiske sfære og nærmere det 'levde livet'. Dessuten ønsket de å bryte med pop-kulturens kommersialisering og trekke den delen av kulturproduksjonen nærmere det pulserende livet.

Gjennomgangen av disse prosjektene viser at estetisering i forhold til dokumentasjon er en problemstilling som har meldt seg tidligere i historien, og at disse prosjektene har en rekke fellestrekk med Fronths. På samme måte som Curtis ønsker Fronth å heve fotografiet til kunst ved å ta i bruk flere av maleriets virkemidler, som piktoralistene. Det skal vi se nærmere på i forhold til Fronth i neste kapittel.

Olin har dessuten vist til at Evans ønsket å bryte ned grensene mellom kunsten og livet – å fjerne skillelinjene mellom fotograf, subjekt og betrakter - og møte livets realiteter, som modernistene. Vi ser den samme tendensen hos Corbijn og Smith. Deres portretter synes å være i besittelse av magiske kvaliteter som gir inntrykk av at vi står ansikt til ansikt med 'virkelige mennesker' selv om vi ikke engang kjenner subjektene.<sup>73</sup> Smith og Corbijn bruker ulike formidlingsstrategier, de har dermed ulike svar på samme problem. Corbijn bruker som nevnt det estetiserte og Smith mer 'snap-shots', selv om hennes bilder også har tydelige formalestetiske kvaliteter.

Den samme holdning i tilnærming til subjektene som vi nå har sett både hos Evans, Smith og Corbijn, gjør seg også gjeldende hos Fronth, han trer ikke inn og fotograferer i ubevoktede øyeblikk, men lar subjektene få tid til å fatte seg overfor bildet og de er tatt i en atmosfære av tillit.

Et annet fellestrekk ved disse prosjektene er at det står en oppdragsgiver bak med et ønske om å sette fokus på en marginalisert gruppe for å forbedre en situasjon. For å oppnå best mulig resultater, og fremvise en sannhetsideologi, valgte som nevnt fotografene å leve tett på subjektene.<sup>74</sup> Man kan imidlertid spørre hvem det var sin sannhet, for det har bl.a. vært påstått at FSA-administrasjonens prosjektet ikke førte til større endringer for landbefolkningen, og den amerikanske urbefolkningen kjemper fremdeles for sine rettigheter.

---

<sup>73</sup> Lien, Sigrid, " 'Slap-dash' og sterke bilder. En studie i punk-og postpunkperiodens portrettestetikk", side 191

<sup>74</sup> Som vi har sett levde Curtis i nærmere 30 år blant indianerne, og Smith reiste med et rockeband i nærmere 6 år.

Kanskje er det slik at estetisering, som vi i særlig grad har sett i fotogravyrene til Curtis, tildekker mer enn det avdekker? Kan den samme kritikken rettes mot Fronth?

Jeg spurte innledningsvis om Fronths bilder bærer preg av visse former for ideologi eller holdninger, om dette er neo-kolonialisme eller estetisk-kolonialisme? Ifølge sosialantropologen Marianne Gullestad refererer ikke begrepet ny-kolonialisme eller post-kolonialisme bare til tiden etter kolonitiden<sup>75</sup>, men til ulike praksiser påvirket av kolonialismen og imperialismen. Det vil derfor være slik at de post-koloniale teoriene fortsetter å utforske både den materielle og diskursive innflytelse av koloniene på livet til nåtidens mennesker.<sup>76</sup> Det vil føre for langt å gå inn på alle politiske aspekter ved ny-kolonialismen, i vår sammenheng dreier det seg om en generell dogmatikk som sier at 'de' ikke er som 'oss' og verdsetter ikke våre verdier.<sup>77</sup> Vi skal nå vende tilbake til Xingu serien og se nærmere på de aktuelle problemstillingene.

#### 4.2 Neo-kolonialisme – estetisk kolonialisme?

Cartier-Bresson sier: *"For meg er fotografi å erkjenne i en brøkdelen av et sekund, både en begivenhets betydning og den presise organisasjon av former som gir denne begivenheten det rette uttrykk"*.<sup>78</sup> Og Peter Larsen tilføyer: *"Enhver som ser bildene hans (CB') skjønner hva han mener"*.<sup>79</sup> Men der er også kritiske røster til Cartier-Bresson. Robert Frank som selv reiste over hele det Amerikanske kontinent på 50-tallet og fotograferte dagligdagse situasjoner etter at han var tildelt et foto-stipend fra Guggenheim-fondet, står i motsetning til Cartier-Bresson og kritiserer ham for å ha reist over hele verden, men føler aldri at han er berørt av noe som helst annet enn komposisjon og skjønnhet. Her kan vi trekke en parallell til Fronth som også har reist over hele verden som fotojournalist, og spørre om den samme kritikken kan reises mot ham?

I det første kapitlet under 'Tekst – Nærkontekst' introduserte jeg professor Kuspits og Løvolds tekster fra forordet i Xingu Chronicles. Som tidligere nevnt tyder alt på at Fronth ønsker at disse tekststinnslagene skal være med på å styre lesningen av bildene; at de skal

---

<sup>75</sup> Rundt 1960 var det slutt på kolonitiden og underminering av den vestlige kultur og økonomisk hegemoni.

<sup>76</sup> Gullestad, Marianne, *Plausible Prejudice, Everyday experiences and social images of nation, culture and race*, Universitetsforlaget, 2006, side 31

<sup>77</sup> ibid side 15

<sup>78</sup> Cartier-Bresson, Henri, *The mind's eye*, side 42 i: Peter Larsen, *Album. Fotografiske motiver*, 2004, side 171

<sup>79</sup> ibid 172

fungere i samspill med bildene og gi dem en forankrende nærkontekst. Slik var det også med James Agees tekst og Evans' fotografier i "Let us now praise famous men".

På samme måte som prosjektene til Curtis, Evans, Smith og Corbijn, står det en oppdragsgiver bak Fronths prosjekt, nemlig Regnskogfondet. Løvold gir en forståelsesramme til bildene og det er åpenbart at han legger verdiladede føringer ved å hevde at vår interesse for Xingu området i første rekke bør baseres på at dette er et intakt regnskogsområde som biologisk sett er det mest kompliserte og verdifulle økosystem på vår planet. Han anlegger dermed et sterkt normativt perspektiv. Med stadig økende massiv nedbryting av skogen, hovedsakelig som følge av økende kvegdrift, finner vi fremdeles denne delen som en grønn øy, opprettholdt gjennom århundrer ved omsorgsfull og klok anvendelse. Den representerer en dramatisk og svært synlig kontrast til det ensartede, degraderte gressområdet som er den hurtigvoksende legitimering av den såkalte "moderne" økonomiske modell.<sup>80</sup> Sagt på en annen måte: Regnskogfondet har lagt et rammeverk basert på en økologisk, sosial-antropologisk og kulturell viten.

Men Løvold legger også verdiladede ideologiske føringer på det konnotative plan. Han hevder at når man betrakter Fronths bilder streifer kanskje tanken oss at der er mye å lære og mange verdier å strebe etter blant disse skogsfolkene. Også for regnskogorganisasjonene er det viktig å presisere at Xingu indianerne ikke er å betrakte som fortids-relikvier, tvert imot. I en tid hvor verden er truet av klimagass og biologisk nedbryting, synes deres kulturelle verdighet og balanserte liv å representere kvaliteter som vil vise seg å være helt avgjørende i fremtiden.<sup>81</sup> Mye tyder på at også kunstneren stiller seg bak dette verdiladede synet, men at samtidig som han gir bildene et ekstraordinært formestetisk uttrykk legger stor vekt på det narrative, det innholdsmessige aspekt. Er det da relevant å stille de samme spørsmål ved Fronths bilder som ble reist til Cartier-Bresson i sin tid – om dette kun dreier seg om komposisjon og skjønnhet?

Kuspit, på sin side, understreker sterkt det estetiske aspekt ved Fronths bilder. Dessuten spør han om Fronth har hatt samme målsetting med sitt prosjekt som Gaugin i sin tid hadde? Har han dradd ut for å finne sitt paradisi, langt bort fra alt som minner om det moderne liv? Etter mitt skjønn er det åpenbart at Fronth ønsker teknologien velkommen som en viktig og nødvendig del av dagliglivet i regnskogen for å sikre urbefolkningens fremtid.<sup>82</sup>

---

<sup>80</sup> Løvold, Lars, *Xingu Chronicles*, fra forordet basert på egen oversettelse.

<sup>81</sup> Løvold, Lars, *Xingu Chronicles*, fra forordet basert på egen oversettelse.

<sup>82</sup> Som jeg har vist til i forbindelse Kirk Varnedoes forskningsarbeid, avviser heller ikke Gaugin teknologi og vitenskap, og dermed står ikke Gaugin og Fronth så langt fra hverandre som man i utgangspunkt skulle tro.

Nettopp dette aspektet ser vi spesielt tydelig i ”Panasonic”, som er regnet som et av hovedverkene innenfor Xingu serien. Men dermed er det ikke sagt at han mener at indianernes syn blir ’naivt og forblendet’ som Kuspit hevder, uten vår teknologi. Når man i dag antar at der finnes grupper som lever i verdens største regnskog, Amazonas, fullstendig uten kontakt med omverdenen, er det grunn til å stille seg kritisk til Kuspits syn, og spørsmålet er om Fronth deler dette? Å sette søkelyset på vår teknologi kontra deres tradisjoner kan slå begge veier, for det er åpenbart at urbefolkningen har tilegnet seg verdifull kunnskap i forhold til naturforvaltning, dessuten har de viktige råvarer og muligheter for å bearbeide dem til lave kostnader. Både enkeltvis og i sum er dette aspekter som er meget viktig i forhold til vår fremtid. Ifølge Gullestad bør ny kunnskap generelt presenteres som et supplement til folkets nåværende kunnskap, ikke trekkes fra eller oppløse det som de allerede vet.<sup>83</sup> ”Panasonic” er et eksempel på Fronths dialektiske bevisstgjøring – hans oppfatning av Xingulivets motsetninger, som stammebåndet og kameraremmen symboliserer – og viser kameraet som er hans instrument i håndverket/kunsten.

Når det gjelder konteksten for ”Panasonic” er det imidlertid grunn til å stille spørsmål ved myndighetenes holdning. Det brasilianske indianerdepartementet FUNAI utstyrrer urbefolkningen med videokamera og gir dem opplæring i å bruke det, slik at de selv skal kunne fortelle sine historier gjennom sitt visuelle filmspråk. Nå skal de ikke lenger være tause, de skal aktiviseres. Spørsmålet er imidlertid om et videokamera er det best egnede medium til å formidle deres egne historier, og ikke minst om dette er noe de selv ønsker. I den sammenheng er det nærliggende å trekke en parallell til Sids kritikk av vestens holdning overfor orientalerne, og se det som et tegn på at myndighetene ønsker å vise sin kulturelle styrke i forhold til urbefolkningen.

Dessuten kan det være grunn til å stille spørsmål ved om dette er uttrykk for en nedvurdering av deres egne tradisjoner. For tradisjonelt sett har indianerne formidlet sin historie ved kunsthåndverk, ritualer i form av overganger til ulike livsstadier, dans, muntlige overføringer etc., men nå er det brakt inn et nytt medium – de skal filme. Mange av de ritualene som Aby Warburg satte søkelyset på så tidlig som i 1923 da han studerte de nord amerikanske Pueblo indianerne eksisterer fremdeles hos ulike urbefolkningsstammer, også hos Xingu indianerne, om enn i noe ulik form, men med tilsvarende forankring. I dag som den gang eksisterer det en grenseløs sammenheng mellom mennesket og naturen. Ritualene deres er sterkt knyttet til naturkreftene og kampen for tilværelsen, tilbedelse av regnet og solen, og

---

<sup>83</sup> Gullestad, Marianne, *Plausible Prejudice*, side 343.

med en grunnleggende redsel for tørke.<sup>84</sup> Dette er ofte symbolisert gjennom ornament på keramikk, ansiktstatovering, mønster på klesdrakt, seremoniell røyking, blodofring og dansen, kanskje særlig maskedansen som tradisjonelt er et bevis på sosial fromhet. Dessuten er det viktig å merke seg at fotografiet og kameraet tradisjonelt har vært forbundet med en meget sterk kraft og representert onde ånder som kunne bringe ulykke over deres stammer.

Kuspit har allerede introdusert problemstillingen som dreier seg om Fronths bilder er preget av visse ideologier og holdninger. Dessuten har han drøftet spørsmålet og konkludert, idet han konstaterer at Fronts holdning til indianerne ikke er farget av et neo-kolonialistisk eller estetisk-kolonialisme syn. Bildene hans er preget av en beundring for deres integritet og åndelighet, ved at de i sin hverdag klarer å opprettholde en form for verdighet som synes å være svekket i vår verdslige verden. Med det understreker Kuspit at Fronth har lagt vekt på de humanistiske verdiene i sitt møte med indianernes hverdag.

Said har vært opptatt av tilsvarende problemstillinger og presiserer at den beste læring vi kan få, og erfaring vi kan trekke i forhold til orientalismen, vil være å gjenoppdage de humanistiske verdiene som den nærmest har utryddet.<sup>85</sup> Som filosofen Noam Chomsky skrev i forbindelse med Saids utgivelse av 'Culture and imperialism' i 1993: "*Edward Said helps us to understand who we are and what we must do if we aspire to be moral agents, not servants of power*".

For ordens skyld må nevnes at jeg bruker orientalismebegrepet også om videre geografiske områder enn det vi betegner som 'orienten'.<sup>86</sup> Det må dessuten bemerkes at Norge som selvstendig nasjon aldri har hatt kolonier - aldri vært en imperialistisk stormakt. Våre holdninger er derfor ikke fundert i en kollektiv historisk hukommelse som f.eks. i Storbritania og Frankrike, men som en del av Europa er mange forhold hos oss også preget av imperialismens kulturelle klima. Befolkningen i Danmark-Norge tok likevel del i kolonial praksis ved at landet var involvert i Napoleonskrigen og norsk skipsfart i slavehandel, men som Gullestad bemerker forstyrrer likevel ikke disse fakta den norske selvdefinisjonen av et land uten kolonial historie og uskyldig i forhold til slaveri og rasisme. Vi påberoper oss å være et land uten kolonial praksis. Det skyldes kanskje at det er vanskelig å skille mellom dansk og norsk involvering i koloniene. Hun peker dessuten på det faktum at Norge utvidet territorialgrensene på kontinentalsokkelen i 1970.

---

<sup>84</sup> Warburg, Aby, Images from the Region of the Pueblo Indians of North America i: Preziosi, Donald, *The Art of Art History: A Critical Anthology*, 1998, side 177-214

<sup>85</sup> Said, Edward W., Krise, i: Said, Edward W., *Orientalisme. Vestlige oppfatninger av orienten*, 1994, side 125

<sup>86</sup> Orientalismebegrepet har fått et fast meningsinnhold innenfor den post-koloniale teori.

Slik jeg leser Marianne Gullestad i "Plausible Prejudice" viderefører hun på mange måter Saids syn ved å åpne opp for en kritisk diskusjon av samtidens mer subtile former for orientalisme og etnisk diskriminering.<sup>87</sup> Den finnes så og si over alt, hevder hun, og ved at den spiller på viktige temaer i vår tid blir den oppfattet som naturlig, selvfølgelig og tilforlatelig ofte forankret i hverdagslivet, f.eks. i nostalgiske holdninger. Denne nostalgien erstatter på et vis en historisk hukommelse.<sup>88</sup> Videre viser hun til at imperialistiske holdninger viser seg i hverdagssamtaler, stortingsmeldinger, vitenskapelige arbeider, selvbiografier, skjønnlitteratur og reiseskildringer, som kanskje er den mest typiske orientaliserende genre.

Jeg vil nå ta opp igjen problemstillingene som er introdusert av Kuspit og føre dem videre, for etter min oppfatning er hans argumentasjon noe ufullstendig. Said skriver at en rekke ulike forfattere som Marx, Disraeli, Burton og Nerval i sin tid kunne holde en lengre diskusjon gående der de diskuterer "*tankeløst, men likevel intelligent*" over forhold ved 'orienten', der de tar i bruk en rekke generaliseringer som f.eks. en orientalsk makeløshet, en tilstand av makeløs tyranni og sensualitet, mettet med en følelse av orientalsk fatalisme.<sup>89</sup>

Mye tyder på at både Løvold og Kuspit har foretatt lignende generaliseringer, riktignok med motsatt fortegn, idet de har beskrevet indianernes hverdag som et liv utelukkende fylt av harmoni og skjønnhet. Generelt sett kan det være problematisk å operere med generaliseringer, og i denne sammenheng er det relevant å spørre om Fronth har ønsket å forsterke dette inntrykket og omgjort indianernes liv til et levende tablå med tilsvarende elementer? Sagt på en annen måte, har han tilsidesatt indianerne?

Jeg må si meg enig med Kuspit som hevder at Fronth har klart å legemliggjøre en holdning som er blitt fremmed i vår kultur og skapt en evighetsfølelse uten at det har gått på bekostning av presise observasjoner. Dessuten kan man vanskelig arrestere ham for å ha utstilt indianerne, og som Said skriver: . . . "*Latt dem forbli fastlåst i tid og sted for vesten; i vestens blikk, og avkledd dem deres menneskelighet*",<sup>90</sup> noe bl.a. Curtis er kritisert for.

Man kan imidlertid stille spørsmål ved hva indianerne selv mener om denne fremstillingsformen. Er dette deres hverdag, kan de identifisere seg med den og er det slik de selv ønsker å fremstå? Gullestad refererer til et amerikansk forskningsprosjekt, Anderson & al fra 2004, hvor forfatteren på slutten av artikkelen konkluderer med "*you know you have represented people fairly when they thank you*".<sup>91</sup> Gullestad er sterkt uenig i dette syn og

---

<sup>87</sup> Gullestad, Marianne, *Plausible prejudice*, 2006

<sup>88</sup> Gullestad, Marianne, *Orientalisme på norsk*, Morgenbladet 15, 5. – 11. mai 2006.

<sup>89</sup> Said, Edward W., Krise, i: Said, Edward W., *Orientalisme. Vestlige oppfatninger av orienten*, 1994, side 117

<sup>90</sup> ibid side 123

<sup>91</sup> Gullestad, Marianne, *Plausible prejudic*, 2006, side 336

presiserer at undersøkelser utenfra ofte skaper ukomfortabelhet og kan føles utfordrende. Det er vanskelig på forhånd å si hvordan et prosjekt vil bli mottatt og tolket. Selvsagt er det hyggelig hvis tilbakemeldingen går på at man har utvidet deres kunnskap og oppfatning av verden, ikke fordi man har idealisert dem. Man kan ikke alltid forvente at de som blir portrettert vil like det de ser, og en av farene er at fremstillingen kan bli for positiv og tendere til nostalgi.

Det er altså viktig med dialog og tilbakemelding til dem som får sin livsverden eksponert. Walker Evans ble i sin tid kritisert for å ha unnlatt nettopp dette. Som Gullestad peker på i forbindelse med ulike forskningsprosjekter som gjelder vårt eget lands etniske minoritetsgrupper, ser vi klare tendenser til rasisme ved at majoriteten 'vi' ikke lytter til det 'de' har å si. I hvilken grad og på hvilken måte Fronth har gitt tilbakemelding til Xingu indianerne skal være usagt, men det er rimelig å anta at samarbeid, dialog og tilbakemelding har vært helt grunnleggende elementer og avgjørende for ham i hans arbeid.

Vi kan nå konstatere at selv om Fronth bl.a. har bodd flere år i Guatemala og skulle kjenne indianerkulturen bedre enn de fleste, og selv om fotograpyrene hans understreker en genuin interesse for deres liv, så er det et faktum at han har valgt å se bort fra en del velkjente negative sider ved urbefolkningens livsførsel, som f.eks. alkoholisme, kvinneundertrykking, barnas begrensede utdannelsemuligheter etc., og kun fokusert på positive trekk ved deres kultur. Imidlertid er disse negative sidene generelle trekk som man kjenner igjen fra en rekke ulike samfunnsstrukturer, men de er ansett å være et stort problem ved indianerkulturen.

Fronth har heller ikke befattet seg med den pågående konflikten som urbefolkningen har med Brasilianske myndigheter om retten til de tradisjonelle landområdene, og de midlene som tas i bruk i den kampen. Han har tilsynelatende vært svært bevisst i sin holdning og bestemt seg for å ikke betrakte seg selv som jurymedlem eller dommer over alle sider ved indianernes liv. Det kan selvsagt ha vært et taktisk trekk fra hans side å unngå det politiske aspekt både i forhold til historien og sin egen posisjon, for i det hele tatt å få innpass hos dem.

Robert Miles differensierer mellom rasisme og det å registrere raseforskjeller (razialisation). Det siste er noe vi alle foretar, vi registrerer forskjeller mellom svart og hvit hud f.eks. Men når vi legger til negative eller positive kjennetegn for å registrere disse kan vi få frem negative eller positive bilder. Mens 'raziation' er en naturlig kognitiv prosess, er rasisme en negativ fortsettelse av denne prosessen. Men det må være negative intensjoner bak observasjonene, ellers er det meningsløst å kalle det rasisme. Gullestad på sin side mener der er en viktig distinksjon mellom det å registrere forskjeller og det å legge til negative

kjennetegn. Imperialistiske holdninger behøver ikke nødvendigvis å referere til negative holdninger, men til en annerledeshet.

Hvis Fronths Xingu serie var å betrakte som et rent dokumentarprosjekt, ville en slik utelatelse av negative sider og ensidig fokusering på å gi en positiv fremstilling selvsagt hatt klare svakheter og gitt grunnlag for kritikk. Fronth har her benyttet seg av et ideologisk grep ved at han har valgt ut det vakre, det harmoniske og dermed fremstilt urbefolkningen i idyll. På samme måte som Curtis, har han inntatt en sosial estetisk holdning, men det er likevel ikke grunnlag for å hevde at Fronth har inntatt et nostalgisk syn i form av blikket på 'the noble savages' som er i ferd med å forsvinne, som vi har sett at bl.a. Hirsch har kritisert Curtis for. Sett i forhold til dokumentargenren innebærer det kanskje på mange måter større utfordringer og legges mer ansvar på kunstnerens skuldre ved å dra veksler på kunstgenren, fordi han selv har foretatt en utvelgelse av motivene som han må stå inne for - han har laget sine egen historier og hans egen signatur blir viktig.

Et av de karakteristiske trekkene ved Fronths kunst, som jeg har vist til ved gjennomgangen av kunstnerens totale produksjon i det andre kapitlet, er hans dialektiske bevisstgjøring og polarisering som ofte gir seg utslag i estetikk i kombinasjon med urovekkende motiver. Vi har bl.a. sett det i serien 'Bloodlines' fra revejakten i England og jeg skal drøfte det nærmere i det neste og siste kapittel der jeg aktiviserer et 'cross-over' bilde fra Archipelago-serien; "PPVF".

I "Panasonic" og "Spinning Cotton" er de urovekkende motiver tilsynelatende utelatt, men hvorfor trekke frem så mange interessante sider ved urbefolkningen hverdagsliv uten å legge føringer i forhold til det han viser oss? Hvorfor overlate så mye til betrakteren? I "Spinning Cotton" f.eks. har han valgt å vise en tradisjonell rollefordeling, kvinnene ved sitt arbeid. Han kunne ha valgt en mer utradisjonell, dristig og provoserende tilnærming, for bildet rokker ikke umiddelbart ved våre forestillinger, det føyer seg inn i vårt harmoniske syn. Men på den annen side kan det være objektivt korrekt å gi en slik fremstilling. Regnskogproblematikken som hele prosjektet dreier seg om, er heller ikke vist i form av død skog f.eks.<sup>92</sup> Jeg tolker riktignok "Ripple" i den retning og det skal vi komme tilbake til i tolkningsdelen i det neste kapittel. Men man skal ikke se bort fra at det kan være et bevisst 'grep' fra Fronths side ikke å være så tydelig og lett tilgjengelig, men å overlate de negative sidene til betrakterens fantasi. Ofte kan det som ikke blir sagt eller vist virke sterkere og mer provoserende enn det som blir utlagt direkte.

---

<sup>92</sup> I Norge har vi sett en rekke kunstneriske bidrag i forhold til naturvern i historiens løp, bl.a. satte A. Cappelen søkelyset på dette så tidlig som midt på 1800-tallet og Rolf Groven på 70-tallet.



Men la oss nok en gang vende tilbake til spørsmålet om dette er neo-kolonialisme eller estetisk-kolonialisme? For det er et uomtvistelig faktum at Fronth ikke er en av indianerne og at hans generelle 'blikk' derfor vil være preget av hans egen kulturtilhørighet også i hans tilsynelatende beundring for, og lengting etter kvaliteter ved urbefolkningens livsførsel som synes å ha gått tapt i vår kultur. Fullstendig objektivitet må sies å være en illusjon ved at det vil være en umulighet å se bort fra de kulturelle og sosiale rammer bildet er tatt i og gjøre fotografen til en passiv, usynlig og nøytral betrakter av scenen.<sup>93</sup> Dette synspunkt blir ytterligere forsterket ved at Fronth har inntatt en posisjon som viser at han tydeligvis ikke ønsker å fremheve vårt perspektiv som det beste. Det vil være en umulighet å avvise all kultur og all kunnskap i møte med mennesker som har en annen kulturtilhørighet enn oss selv. Fronth har selv eksemplifisert poenget ved å være bundet av konvensjoner og egen sosial- og kulturell tilhørighet i sitt selvportrett "Emigration" (fig. 8). Gullestad skriver følgende: "*In fact, everybody in the world today is forced both to inhabit and to relate to the changing and unequally structured global relations left by colonialism and maintained by economic neo-liberalism.*"<sup>94</sup>

Gullestad forsvarer kulturrelativisme<sup>95</sup> som metode for at antropologer og andre skal kunne oversette mellom livsverdener, men hun presiserer, en faglig beskrivende relativisme, ikke en normativ relativisme som sier at alt er like bra.<sup>96</sup> Uansett hva en antropolog studerer kan en ikke unngå å foreta sammenligning med det samfunn eller kultur som en selv har tilhørighet til. Man vil nødvendigvis se andres oppførsel, tenkning og følelser gjennom sitt eget filter, og antropologer ser ikke kultur så forskjellig fra andre ikke fagpersoner. Slik jeg har oppfattet Fronth gir han inntrykk av åpenhet og interesse for urbefolkningens kultur, og han har nærmet seg dem med stor grad av respekt, men han blir likevel en outsider i forhold til urbefolkningen, også han er en profesjonell fremmed – en fotograf, en kunstner. Som Margaret Olin peker på i forhold til Evans' prosjekt, er f.eks. det at man har evne til å se skjønnheten i en slitt og vindtørr bordkledning, et spartansk møblert hjem eller et enkelt hvitt bomullsklede som er hengt opp på en spiker på veggen, et klasseprivilegium. Det er på ingen måte en skjønnhet som de som lever midt i fattigdommen kan nyte, men innebærer derimot at man har et sammenligningsgrunnlag, med andre ord en referanse til det som den franske sosiologen Pierre Bourdieu benevner som et doxisk felt, og det gjelder også for Fronth.

---

<sup>93</sup> Clarke, Graham, *The photograph*, side 146

<sup>94</sup> Gullestad, Marianne, *Plausible Prejudice*, 2006, side 19

<sup>95</sup> Gullestad mener at 'kultur' har erstattet 'rase' etter krigen både i hverdagsliv og skolesammenheng.

<sup>96</sup> Gullestad, Marianne, *Majoritetsforskeren*, Morgenbladet 12, 31. mars – 6. april, 2006

Igjen vil jeg vise til Solomon-Godeaus utsagn om viktigheten av å spørre om hvem det er som snakker, på hvilken måte og hvorfor? Som vi har sett presiserer hun viktigheten av å diskutere bildenes rolle innenfor massemedias diskursive rom. Hun fremhever at der finnes en ny generasjon fotografer, bl.a. Martha Rosler, Allan Sekula og Sally Stein som er interessert i en fornyelse snarere enn en gjenopplivning av dokumentarisk praksis. De ønsker . . . ”en fullstendig medvetenhet om kontekstens roll, subjekt/objektrelasjoner och de ulike strukturande mekanismer som determinerar fotografisk innebörd.”<sup>97</sup> Kan vi sette Fronth inn i denne tradisjonen?

Vi kan i alle fall slå fast at i forhold til Xingu prosjektet viser drøftingen at både Løvold, Kuspit og Fronth står på samme plattform, de underbygger hver på sin måte det ideologiske, harmoniserte og estetiserte ved urbefolkningens livsførsel. De gir dessuten indianerne sin uforbeholdne støtte i kampen for bevaring av regnskogen og deres arbeid for å få anerkjent sine tradisjonelle territorier i Sør-Amerika. Bak slike sterke ideologiske føringer har jeg vist til at det ligger en ærlighetsidealisme, og det er derfor naturlig å sette Xingu prosjektet inn i den samme tradisjonen som prosjektene til Curtis, Evans, Smith og Corbijn.

### **4.3 Dokumentar- eller kunstfotografi?**

Ifølge Barthes er fotografiets grunnide ”har vært der”, et bevismateriale hvis innhold alltid vil være dødens tilstedeværelse; øyeblikket er for alltid borte.<sup>98</sup> Vi så innledningsvis at det er vanskelig å gi noen entydig definisjon av hva et dokumentarfotografi er. Når jeg likevel har valgt å drøfte en del av hovedproblemstillingene i forhold til kjernematerialet her i kapitlet om dokumentarfotografiet og ikke i kapitlet om kunstfotografiet, er det hovedsaklig fordi jeg har tatt utgangspunkt i at de er forankret i et dokumentarprosjekt; indianernes kamp for å bevare regnskogen i Amazonas.

Xingu serien er en todelt serie hvorav halvparten av bildene er manipulerte og bearbeidet, 11 er såkalte blandingsmedia, de andre 12 er foto på papir; fotogravyr hvor altså de tre kjernebildene inngår. Det faktum at professor Kuspit i sin lesning i det hele tatt introduserer problemstillinger som dreier seg om disse bildene er preget av neo-kolonialisme eller estetisk-kolonialisme, tar jeg som et tegn på at også han i utgangspunkt vil gi dem en forankring i dokumentargenren, ellers ville spørsmålene vært relativt uinteressante. Riktignok nevner Kuspit at de utvalgte bildene som utgjør kjernematerialet er fotogravyrer, og at Fronth

---

<sup>97</sup> Solomon-Godeau, Abigail, i Erik Lundstrøm (red.), *Tankar om fotografi*, side 151

<sup>98</sup> Barthes, Roland, *Det lyse rommet. Tanker om fotografiet*, 2001

dermed har satt sitt kunstneriske preg på dem, men det er altså ikke det han vektlegger i sin diskusjon og gir som begrunnelse for den harmoniserende fremstillingen av indianernes liv.

Hvis man derimot karakteriserer serien som et kunstprosjekt skapes nye lover som gjelder for den genren. Som en følge av det oppheves de lover og regler som måtte gjelde innenfor en annen genre, i vårt tilfelle innenfor dokumentargenren. Som vi har sett, må vi imidlertid tilføye at disse kriteriene er vanskelig å definere. I et rent kunstprosjekt gir kunstneren seg selv flere muligheter både i forhold til motiv og tema, han står langt friere og kan tillate seg mer i forhold til bearbeiding, og han står fritt i forhold til dagsordenen. Imidlertid må det understrekes at i dette prosjektet er dagsordenen sammenfallende med Fronths egen idealisme. Men som vi har sett innebærer det kanskje større ansvar fordi hans egen signatur blir tillagt stor betydning.

Jeg vil anta at Fronth har vært bevisst på disse forhold da han gikk inn i prosjektet. Den andre delen av Xingu serien, de 11 'mixed-media' arbeidene tyder på det, og vi har også sett en mye sterkere grad av eksperimenterende formbehandling, subjektivitet og ekspressivitet i andre deler av Fronths produksjon. Imidlertid viser hans tilnærming til urbefolkningen i fotogravyrene samtidig at han ikke har frigjort seg fra dokumentarens 'forpliktelser'. Bildene er narrative, serielle og faktaorienterte, men de har fått en estetisert formbehandling, ifølge Kuspit med en 'utsøkt skjønnhet' og 'de gamle mestres gjenklang'. Det ligger dermed en dobbelhet i bildene som ikke nødvendigvis er motsetningsfylt, men balansegangen mellom estetisering og dokumentaren kan være en vanskelig problemstilling som igjen kan føre til at bildene får mer oppmerksomhet enn selve saken. Det har vi sett både hos Curtis, Evans, Smith og Corbijn. Estetisering kan på den ene side overskygge for innholdet slik at viktige innholdsmessige sider undergraves og betrakteren overser dem, men kan også virke forsterkende i forhold til det som ikke tematiseres - alt det som utelates.

Om det samme har skjedd eller vil skje med Fronths bilder på lengre sikt gjenstår å se, men faktum er at Xingu indianerne har oppnådd bemerkelsesverdige resultater både i forhold til regnskogproblematikken og i arbeidet for å få anerkjent sine opprinnelige territorier. Hvorvidt Fronths bilder har vært medvirkende til denne fremgangen er vanskelig å dokumentere, men Fronth fikk stor oppmerksomhet med serien i USA og meget god omtale, og det er nærliggende å tro at enhver form for positiv medieoppmerksomhet vil være til gode for saken. La oss derfor kort gjennomgå noen faktaopplysninger over hva som har skjedd i området i de senere år.

Xingu reservatet ble opprettet i 1961, og et reelt spørsmål den gang var om urbefolkningen ville overleve. Slavehandel på 1800-tallet og sykdom og nød på 1900-tallet

reduerte befolkningen. I 1965 talte befolkningen 545 personer og i dag bor der som nevnt ca. 5.000 i Xingu. Amazonas er verdens største regnskog og hjem for mellom 400 og 500 ulike urbefolkninger som i dag anslås å være mellom ½ - 1 million mennesker som snakker rundt 300 ulike språk. Brasils myndigheter gir indianerne lovmessig rett til land og vann i sine tradisjonelle områder, som i dag er 626 indianske territorier, noe som utgjør ca. 12,5% av Brasils totale landområder. En fersk undersøkelse viser at indianerreservatene i Amazonas gir bedre vern for skogen enn nasjonalparker og andre verneområder som Brasil har opprettet.

Kisedjene<sup>99</sup>, som i 1961 ble tvangsflyttet inn i Xingu, bor i frontlinjen der kampen om Amazonas utkjempes, har så langt fått omgjort tre rancher til indiansk territorium. Disse ligger bare 500 meter fra industrijordbruket som foregår på den andre siden av grensen. De siste årene er kvegdriften<sup>100</sup> erstattet av soyaproduksjon som i dag er den største faktoren i forhold til avskoging i Amazonas. Nå brennes skogen ned og jordbrukskjemikalier og kunstgjødsel forurenser tilførselene som skulle føre rent vann til befolkningen i indianerterritoriet. Dessuten fører dyrkning helt ned til elvebredden til erosjon og sedimentering av elveløpene.

Stammene i Xingu er et krigerfolk, og regnskogen har ikke vært et fredelig sted. I historiens løp har der både vært store konflikter og blodige kriger indianerne imellom og problemer i forhold til myndighetene. Konfliktene eksisterer fremdeles både om rettigheter til jaktterritorier og fiskesteder, men i dag tas konfliktene opp og søkes løst i møter i Xingu reservatets administrative senter i Diauarum, som ligger i hjertet av reservatet.<sup>101</sup>

Som vi ser, har mye skjedd siden Fronth besøkte området i 96/97 sammen med det norske Regnskogfondet, som fremdeles støtter arbeidet i reservatet. Ovennevnte informasjon kan dermed tas til inntekt for en positiv lesning av Fronths prosjekt, men legger man Gullestads syn til grunn kan dette være en av disse subtile former for orientalisme som hun refererer til, fordi hun vil mene at økonomisk støtte generelt sett kan være et tegn på at man anser dem som mottar denne støtten som et problem. Ved å være den som gir økonomisk støtte utøves en form for hegemoni. Man har dermed inntatt en imperialistisk holdning, en økonomisk ny-kolonialisme, men koblingen mellom estetikk og maktkultur kommer vi neppe utenom, ref. f.eks. våre statelige bistandsprosjekter. Faktum er at Norge importerer flere hundre tusen tonn soya fra Brasil hvert år, og dermed opplever indianerne i Xingu en motsetning mellom offentlig støtte og det arbeidet som de selv utfører.

---

<sup>99</sup> Kisedjene er en av de etniske gruppene i Xingu og teller 334 indianere.

<sup>100</sup> Kvegdriften var den største trusselen for regnskogen da Fronth besøkte området.

<sup>101</sup> Informasjonen er hentet fra kronikk ved utenriksjournalist Carsten Thomassen i Dagbladets Magasin, 6 mai. 2006 og Nytt fra Regnskogfondet nr. 2. mai 2006.

Som en oppsummering av dette kapitlet, har jeg vist til at Abigail Solomon-Godeaus tilnærming til dokumentarfotografiet synes å være fruktbar for dagens situasjon. Gjennomgangen og drøftingen av de tilsynelatende så ulike prosjektene fra forskjellige tidsepoker både fra Amerika og Storbritania, viste seg både å ha en rekke innbyrdes fellestrekk og paralleller til Fronths prosjekt. Og selv om Xingu serien er et ideologisk prosjekt preget av estetisering, har jeg gjennom drøftingen ikke funnet belegg for en påstand om at Fronth har inntatt en imperialistisk holdning i sin tilnærming til urbefolkningen – men derimot en kulturrelativistisk.

Et av innledningsspørsmålene var i forhold til klassifisering av kjernebildene. Antagelig vil det være mest nærliggende å karakterisere dem som en kombinasjon av dokumentarfotografiet og kunstfotografiet; som en hybrid. Men før vi konkluderer, skal vi se nærmere på kunstfotografiet.

## 5.0 Kunstfotografiet

Kjernebildene er nå kontekstualisert i lys av den dokumentarfotografiske tradisjonen, og det gjenstår å drøfte dem i forhold til den kunstfotografiske. I dette kapitlet skal vi ta tre stopp i kunstfotografiets historie; hos piktoralistene, modernistene og post-modernismens iscenesettere. Når det gjelder den siste retningen, skal vi aktivisere et av Per Fronths iscenesatte bilder, og drøfte det med utgangspunkt i Mette Sandbys forskningsarbeid. I dette 'cross'over' bildet fra Sørlandet fra 2001 som har fått tittelen, "PPVF", gjenopptar Fronth teknikker som vi har sett i andre deler av produksjonen hvor krav til sannhet ikke er vektlagt. Den estetiserende og formative tendensen viste seg allerede i kjernebildene som er fra 96/97, og kan tolkes som et sted på veien mot noe annet, mot en utvikling av sterkere grad av ekspressivitet og subjektivitet som vi bl.a. ser i "PPVF" noen år senere.

Xingu bildene synes å ha slektskap både til piktoralistene og de store fotomodernistenes tradisjoner. Med det for øye vil jeg ta utgangspunkt i disse to kunstretningene når jeg nå skal gi min egen vurdering av "Panasonic", "Spinning Cotton" og "Ripple". Men aller først vil jeg kort skissere hovedtrekkene ved piktoralismen og modernismen og hva som skjedde i overgangen mellom de to kunstretningene.

### 5.1 Piktoralismen

Tar vi et tilbakeblikk på 1800-tallets tidlige fotohistorie, vil vi se at den dominerende retningen var piktoralismen. Grunnlaget for denne retningen var idéen om at fotografiet var noe mer enn kun en mekanisk billedfremstillingsform, og at det dermed kunne produsere bilder som lignet maleriet. Jeg har allerede kort introdusert piktoralistene i forbindelse med Edward Curtis' prosjekt i det forrige kapittel. Som nevnt er de regnet som de første kunstfotografene, og de hadde sin gjennomslagskraft fra ca. 1850 og utover på 1900-tallet.

Bildene deres var generelt tungt komponerte, noe som bidro til å motvirke inntrykket av at fotografiet var en mekanisk gjengivelse av utsnitt av virkeligheten. Piktoralistene valgte ofte en fremstillingsform ved å henvise til allegoriske motiver. Bildene var oppstilte, maleriske og hadde et narrativt innhold. Dessuten var de ofte sløret, litt ute av fokus og gjengitt på gummitrykk slik at billedflaten skulle se ut som lerret. I sum ga disse elementene fotografiet et preg som peker i retning av det samtidige salongmaleriets praksis.

Men det var imidlertid ikke bare slik at piktoralistene var påvirket av maleritradisjonen. Impulsene gikk også den andre veien ved at maleriet trakk veksler på fotografiet, og det hadde også vært interaksjon mellom maleriet og fotografiet før modernismen slo igjennom. Flere kjente malere fotograferte selv. Vi vet for eksempel at Eugène Delacroix (1798-1863) og Hans Gude (1825-1903) gjorde dette.

Det var imidlertid ulike retninger innenfor piktoralismen. Prerafaelittene i England søkte tilbake til et billedspråk med en rik detaljpresisjon med allegoriske motiver, og bildene deres hadde et mystisk, komplekst og hyper-reelt preg.<sup>102</sup> Dette står i sterk kontrast til den britiske fotografen P.H. Emersons (1856-1936) piktoralisme, som er fri for denne allegoriske kompleksiteten.

Emerson oppfattes derfor som en overgangsskikkelse mellom piktoralismen og modernismens kunstfotografiske praksis. Han distanserte seg fra alt som bar preg av historiemaleriets pompøsitet samtidig som hans fotografier har klare likhetstrekk med den samtidige Barbizon-skolens friluftsmaleri.

Hans prosjekt var å fotografere sine objekter i deres naturlige omgivelser uten manipulering, idet han stolte på at lyset, rammen og et selektivt fokus skulle skape et kunstnerisk uttrykk. Betrakterens blikk og oppmerksomhet skulle ledes mot hovedpersonen i komposisjonen, selv om denne var fullstendig omsluttet av naturen. Dessuten skulle bildene være litt ute av fokus, akkurat så skarpt som øyet ser det, og det skulle ha en allegorisk dimensjon.<sup>103</sup> Det siste punktet er dermed i tråd med de første piktoralistenes syn. Med sine glassklare, ofte melankolske og atmosfæriske fotografier søkte Emerson etterhvert å skape et kunstfotografi som var basert på mediets egne kvaliteter.

En av de sentrale amerikanske piktoralistene er Edward Steichen (1879-1973). Han ble født i Milwaukee og var opprinnelig utlært som litograf og designer. I utgangspunkt hadde han ønsket å bli billedkunstner, men endte i stedet opp som fotograf. Han startet sin karriere som eksperimenterende avant-garde kunstner, og var medlem av gruppen 'Photo-Secession' som Stieglitz hadde tatt initiativ til i 1902. Denne gruppen spilte en nøkkelrolle i å uttrykke og utvikle en billedlig estetikk. Steichens bilder inneholder trekk som avant-garden skulle ha; en subjektiv respons på den visuelle verden, men også en bekreftelse på at fotografiet skulle ha et ekspressivt uttrykk. Og det var gjennom lysets og skyggenes kontraster han visualiserte det følelsesmessige aspekt.

---

<sup>102</sup> Ovennevnte er delvis basert på Lien, Sigrid, *Modernismens fotografi*,  
Nettforelesning: [http://: kunst.uib.no/-kunst/kunsthistorie](http://kunst.uib.no/-kunst/kunsthistorie)

<sup>103</sup> Hirsch, Robert, *Seizing the light. A history of photography*, 2000, side 186

## 5.2 Modernismen

Det er ingen tvil om at fotografiet har vært en viktig forutsetning for modernismens generelle utvikling. Men hva er de karakteristiske trekkene ved modernismen innenfor fotografiet? Ifølge den amerikanske kunstkritikeren Clement Greenberg er et av de viktigste karakteristika ved modernismen at bildene er fristilt fra sin sosiale kontekst – produksjonskonteksten - og orientert mot kunstmidlenes virkemidler. Innenfor maleriet er virkemiddelet strøket, mens det innenfor fotografiet er den transparente relasjon mellom bilde og referent. Derfor blir fotografiet også å betrakte som et realismens medium.

Med Greenbergs teori som utgangspunkt, ser vi i de første tiår av 1900-tallet en sterk tendens til en slik orientering mot kunstmidlene og det mediespesifikke i den kunstfotografiske praksis. Fotokritikerne Sigfried Kracauer og André Bazin fremhever de begrepsmessige polariteter, det subjektive (ekspressive) og det objektive (mekaniske), og det er denne dobbelheten vi finner hos disse første fotomodernistene som jeg nå skal presentere.

Nok en gang må vi avgrense oppgaven og skal derfor i hovedsak konsentrere oppmerksomheten omkring de amerikanske fotomodernistene. De stilte etterhvert piktoralistene i skyggen og avviste det som de sto for i sin søken etter å skape et såkalt 'straight photography'.

Alfred Stieglitz (1864-1946) hadde jødisk/amerikanske røtter, fikk sin utdannelse i Tyskland og startet sin karriere der, og flyttet senere til USA. Han er regnet som selve pioneren innenfor fotomodernismen og den som bidro til å skape kunstfotografiet. Det er imidlertid et stort spenn i fotografiene hans. De første bildene hans kan plasseres innenfor rammen av piktoralismens estetikk, hvor lysets virkning er det som definerer formene og skaper kontrastene.

Etterhvert endrer han retning og argumenterer for et 'rent' fotografi med full uavhengighet både fra maleriet og andre visuelle ytringsformer. I 1916 erklærte han maleriet og fotografiet som antitetiske motsetninger, et fotografi skulle ikke gi estetisk behag, men formidle et sant bilde av verden; en faktaorientert objektivitet, og det ble fotografiets nye varemerke. Stieglitz er kjent for å gripe øyeblikket, og det 'rette øyeblikket' vil for ham innebære å se noe som en allerede har sett før, men på en ny måte.

Hos Paul Strand (1819-1976), som er regnet som en typisk representant for det amerikanske modernistmiljøet, ser vi på den ene siden objektivitet, og på den andre at fotografiene hans er et produkt av den individuelle personlighet, de har dermed også et ekspressivt uttrykk. Det karakteristiske for Strands bilder er at han går tett på objektene, som



ofte er maskinforme og noe senere i karrieren objekter i naturen. Han nærmer seg dem med et analytisk blikk og skaper med det en abstraksjon som gradvis bidro til å fremmedgjøre blikket. Han søkte etter en personlig uttrykkform i tillegg til å vektlegge fotografiets spesifikke karakter. Etterhvert skulle det imidlertid vise seg at hverken for Strand eller Stieglitz var den puristiske tilnærming tilstrekkelig for å fremheve fotografiets status til kunst. De mente at et kreativt foto også skulle kanalisere subjektive uttrykk gjennom en personlig abstrakt uttrykkform, samtidig som fotografiets spesifikke karakteregenskaper skulle opprettholdes.

En av de yngre fotografene som responderte på utfordringen om å skape et nytt, robust og essensielt amerikansk fotografi var Edward H. Weston (1886-1958). Hans bilder må karakteriseres som mer puristiske enn både Strands og Stieglitz's, idet han skaper upolerte, klart fokuserte, presise og skarpe fotografier av tingen i seg selv, bl.a., som Strand, av maskinforme og naturobjekter, men det må understrekes at han ikke var fenomenolog.<sup>104</sup> Hans intensjon var å gripe selve essensen ved det avfotograferte objekt, f.eks. skulle et fotografi av en paprika eller et kålhode gi inntrykk av å være noe langt mer enn en grønnsak.

Kunstteoretikerne Andy Grundberg og Kathleen McCarty Gauss mener imidlertid at fotomodernistenes puristiske bestrebelser var et paradoks, idet deres bilder lignet mye på det abstrakte maleri. I sin feministiske lesning av Weston kritiserer Roberta Grath ham fordi han er så fokusert på de formale egenskapene at den sosiale kontekst trer i bakgrunnen og delvis fortrenses. Hun er opptatt av det fotografen gjør når han tar bildet og hun mener at Weston utøver en grad av kontroll som impliserer en form for overskridelse av menneskenes rom. Gerry Badger kaller Weston en selvbevisst formalist som prøver å bekjentgjøre fotografiets posisjon i "kunsten".<sup>105</sup> Susan Sontag på sin side kritiserer både Strand og Weston for deres perfekte komposisjoner.<sup>106</sup> Spørsmålet er om denne type kritikk og innvendinger kan overføres til Fronths fotografier?

---

<sup>104</sup> Ref. Martin Heidegger (1889-1976) og hans mest kjente verk: Kunstverkets opprinnelse. Begrep: 'Tingen i seg selv, m.a.o. gå til saken selv, for eksempel til fenomenet kunst.

<sup>105</sup> Badger, Gerry, The art that hides itself, i: *How you look at it*, 2000.

<sup>106</sup> Deler av punkt 5.2 er basert på Sigrid Liens nettlelesning: *Modernismens fotografi*, <http://kunst.uib.no/-kunst/kunsthistorie>.

### 5.3 'Kjernematerialet' – Min vurdering

I innledningskapittelet formalanalyserte jeg kjernebildene, og ved gjennomgangen av Løvolds og Kuspits tekster reiste jeg noen aktuelle problemstillinger i forhold til Xingu serien. Deretter ble bildene drøftet i forhold til den dokumentarfotografiske tradisjonen. Noen av de problemstillingene som lesningen av den forankrende nærkontekst aktualiserte ble drøftet i det forrige kapitlet, andre skal behandles i dette kapitlet når jeg nå skal drøfte dem i henhold til den kunstfotografiske tradisjonen og gi min egen tolkning av bildene.

#### 5.3.1 Kunstfotografisk kontekstualisering

Som jeg nevnte innledningsvis i dette kapitlet, synes kjernebildene rent umiddelbart å ha flere referansepunkter både til piktoralistene og de store fotomodernistene, og Kuspit fremhever nettopp det estetiske aspekt ved å referere til 'de gamle mestres gjenklang' og bildenes 'utsøkte skjønnhet'. I tråd med den piktoralistiske tradisjonen har både "Panasonic" og "Ripple" et preg av *chiaroscuro* atmosfære, noe som for øvrig ikke er så sterkt til stede i "Spinning Cotton", der er det fargekontrasteringen mellom hvitt og svart som dominerer. Fotogravyrteknikken var mye anvendt av piktoralistene, en teknikk som også Fronth har brukt i kjernebildene. Bildene har et narrativt innhold, men ikke allegoriske motiver, og det er derfor irrelevant å trekke en parallell til salongmaleriets praksis som piktoralistene er kjent for. De første fotomodernistene hadde en viss forankring i piktoralismen, særlig Stieglitz i begynnelsen av sin karriere, mens Weston på sin side var meget kritisk til referansene til maleriet. Men la oss nå ta for oss de enkelte bildene.

"Panasonic" har et monumentalt og stillestående preg. Fotografen har gått tett på subjektet, og de få bildelementene understreker den stramme stilen og de rene klare formene. Spørsmålene er om dette er et rent formalistisk fotografi og hva de karakteristiske trekkene ved et slikt fotografi er?

Formalismen er modernismens kunstteori, og det er E. Kants (1724-1804) filosofi som er forløperen til denne kunstteorien. Hovedbegrepet innenfor formalismetradisjonen er signifikant form, og den ekskluderer innholdsmessige elementer. Kunstteoretikerne Clive Bell (1881-1964) og Roger Fry (1866-1934)<sup>107</sup> er viktige teoretikere innenfor denne tradisjonen. Bell ser bort fra alle andre elementer enn de strengt formale, og det kunstspesifikke aspekt blir

---

<sup>107</sup> Fry var også utøvende kunstner.

vurdert i forhold til hvordan de ulike delene står i forhold til hverandre. Fry på sin side mener at man skal se fullstendig bort fra innholdsdimensjonen. Kant mener at innhold er fraværende og at formen er viktig, men problemet er å 'strippe' bildet for innholdsmessige begreper. I definisjonen av form er det viktig å merke seg at det også ligger et intensjonskrav, nemlig det som har til hensikt å synliggjøre formen. Hvis dette kravet fjernes, blir også naturen å betrakte som kunst, fordi alt i verden kan sies å ha form. Et annet problem er at det finnes såkalte formløse verk, bl.a. i konseptkunsten hvor nettopp det formløse kan være noe av hensikten med kunsten. Formalismen kan oppfattes som en estetiserende teori, idet man ikke skal ta hensyn til moralsk innhold. Dermed vil den være mest fruktbar i forhold til abstrakte verk, og "Panasonic" er ikke et abstrakt verk, det har helt klart også en innholdsside.

I neo-formalismen, som er en senere tids videreføring av formalismen går man et skritt videre og presiserer at form og innhold skal stå til hverandre på en 'passende' måte; "*satisfyingly appropriated relation*".<sup>108</sup> Hvordan skal vi forstå dette utsagnet? Hvem setter disse premissene? Hva er passende? Det må nødvendigvis bli en subjektiv oppfatning. Likevel er det fristende å si at det nettopp er dette Fronth har lyktes med i "Panasonic", hvor form og innhold synes å være like viktige komponenter i billedfremstillingen.

Men problemet med neo-formalismen er at både form, innhold og relasjon er vanskelig å definere. Fordi form også kan være en innholdskomponent kan det fremstå som noe uklart. I neo-formalismen skal form og innhold være to ulike komponenter. Er det da slik at innhold er mening, og formen den fysiske manifestasjon av denne meningen? Man kan i alle fall slå fast at formen er verkets funksjon, de rene formale forhold eller hensikt og kan derfor differensieres fra innhold. La oss se nærmere på hva Noël Carroll skriver om neo-formalismen: "*Thus, though an initially promising comprehensive theory of art, neoformalism appears ultimately too inclusive and must be rejected for that reason*".<sup>109</sup> Denne uttalelsen viser at neo-formalismen i ytterste konsekvens er for inkluderende, alt kan i realiteten defineres som kunst. Det synes klart at form og innhold er relativt uavklarte begreper, men at neo-formalismen søker å gi et svar og et begrep i forhold til å forstå kunst. Kanskje Margolis syn er det som er best dekkende: "*Kunstverk er komplekse kulturelle størrelser som kan beskrives på to ulike nivåer der det ikke er mulig å redusere til verken at kunstverket bare er et fysisk objekt eller bare et mentalt objekt*".<sup>110</sup>

---

<sup>108</sup> Carroll, Noël, *Philosophy of Art*, London, 2002, side 125-136. Carroll er professor ved Universitetet i Wisconsin-Madison og særlig kjent innenfor estetisk filosofi.

<sup>109</sup> *ibid*, side 136

<sup>110</sup> *Ibid*, side 136

De samme rene formene og få bildelementene som er karakteristisk for "Panasonic", ser vi også i fotografiene til Paul Strand. Et av hans mest kjent fotografier er "Wall Street, New York", 1915 (fig. 33). Strand var 26 år da han tok det og befant seg da i en fotoeksperimenterende fase for å finne alternativer til datidens fotografiske piktoralisme. Det kan være noe av bakgrunnen for kritikken som var rettet mot ham, bl.a. av Gerry Badger. Selv sier Strand om dette bildet: *"I was trying to re-create the abstract movement of people moving in the city; what that kind of movement really feels like and is like . . ."*<sup>111</sup> Intensjonen var å vise noe mer enn en abstrakt bevegelse, bildet skulle også si noe om hva denne bevegelsen er, og hvordan den oppleves. Bildet har en sterk og tydelig grafisk effekt som er understreket ved kontrastene mellom de travle menneskene som haster av gårde og kaster lange skygger på den sterkt opplyste hvite gaten, og den store enkle og nøkterne bygningen med enorme vindusåpninger i bakgrunnen. I "Panasonic" står de få bildelementene, indianeren og de to båtene i tilsvarende kontrast til elven som utgjør 2/3 deler av billedflaten, og hos Strand oppnås den samme effekten med bygningen som dekker tilsvarende flate.

"Wall Street, New York" er et eksempel på en formativ tendens, det er ikke et 'snapshot' av storbylivet, men et fotografi som er gjennomkomponert med grafisk mønster. Strand har foretatt en utvelgelse og sortering, uten at bildet dermed er arrangert og Fronth har benyttet seg av det samme grepet i "Panasonic". Objektivitet i kombinasjon med vektlegging på det visuelt interessante synes dermed å være trekk både hos Strand og Fronth.

Den tysk-amerikanske filmteoretikeren Sigfried Kracauer mener at den formative tendensen i "Wall Street" undertrykker den realistiske og det oppstår en innholdsmessig spenning mellom 'hva' og 'hvordan'. Det å fange byens fysiske bevegelse, men samtidig bevare det abstrakte prinsipp kan være en illustrasjon på Kracauers syn. Den store forskjellen mellom Strands og Fronths bilder ligger imidlertid i rytmen og bevegelsen. Mens Strand har valgt aktivitet, spenning og mennesker i bevegelse, har Fronth valgt et stillestående monumentalt uttrykk, men hos dem begge er det skygger, mønster og overflatetekstur som skaper effekt.

Ifølge Graham Clarke ville det ikke være riktig å betrakte Strand som dokumentarfotograf, men snarere plassere ham i spenningsfeltet mellom det abstrakte og det dokumentarfotografiske. Dessuten understreker han sterkt at bildene har en utvidet mening, noe Strand også selv bekrefter. Det er noe fremtidsrettet både over "Wall Street, New York" og "Panasonic". Strand har fanget storbylivets pulserende atmosfære, svartkledde mennesker

---

<sup>111</sup> Strand, Paul, i: Hirsch, Robert, *Seizing the light*, side 223

som haster av sted på jobb, hverdagsliv i begynnelsen av det 20. århundre, kanskje en fornemmelse av hva som skulle komme - fascismen og de forestående katastrofer? Fronth har satt søkelyset på spenningsfeltet mellom to ulike kulturer, det tradisjonelle samfunn kontra det moderne, og bildet peker fremover - hva vil fremtiden bringe for urbefolkningen?

En annen av de kjente fotomodernistene er Edward Weston. De samme rene formene og få bildelementene som vi har sett hos Strand, finner vi i enda sterkere grad hos Weston. Mens Strand er opptatt av kameraets "*intensity of vision*", vektlegger Weston dets evne til å se dypere "*into the nature of things*".<sup>112</sup> Robert Hirsch skriver om hans fotografier:

"Weston's work was about what lies beyond the subject and its form. For Weston, "the thing itself" was not the recording of what was in front of the camera, but a search for what the popular philosopher Henri Bergson called "life force", the pure essence of existence."<sup>113</sup>

Hirsch viser her til at Westons fotografier også har en viktig innholdsmessige side, og med denne uttalelsen tilbakeviser han kritikken bl.a. fra Grath og Badger, som mener at den sosiale kontekst fortrenses til fordel for bildets formale elementer. Vi skal se nærmere på "Dunes, Oceano", 1936 (fig. 34) som har trekk som er typisk for Westons fotografier, og er i tråd med idéene til 'F.64 Group' som også Strand og Stieglitz var tilknyttet. I dette bildet har sanden formet et abstrakt mønster, og lys og skyggeeffekten ligner på de amerikanske indianernes sandkunst. Ørkenen er blitt noe langt mer enn bare et fysisk landskap, for med sand og lys har Weston formidlet en mytologisk åndelighet preget av mystikk.<sup>114</sup> Mens Fronth har brukt vannet som det sentrale og stemningsskapende element, bruker Weston sanden til å få frem en bemerkelsesverdig effekt mellom lys og skygge og nærmest et metafysisk nærvær.<sup>115</sup>

Oppsummerende kan vi si at "Panasonic" er stramt i stilen, har få bildelementer og form og innhold synes å være likeverdige komponenter i billedfremstillingen som hos de tidlige modernistene. På samme måte som vi har sett både i Strands og Westons fotografier, har Fronth her etablert en estetikk som både er objektiv faktaorientert og subjektiv ekspressiv. Dessuten har bildet noe monumentalt og stillestående over seg og det er preget av en chiaroscuro atmosfære, og skriver seg således inn i en piktoralismetradisjon med ambisjon om integrasjon mellom foto og maleri. Innenfor dette perspektivet må vi kunne konstatere at "Panasonic" har trekk både fra piktoralistene og fotomodernistene.

---

<sup>112</sup> Clarke, Graham, *The Photograph*, side 21

<sup>113</sup> Hirsch, Robert, *Seizing the light*, side 242, 243

<sup>114</sup> Clarke, Graham, *The Photograph*, side 65

<sup>115</sup> *ibid*, side 63

Når det gjelder ”**Spinning Cotton**”, er det karakteristiske ved dette bildet at Fronth har fanget inn scenen akkurat i det øyeblikket da det kommer et lite vindpust og løfter den tynne, lette hvite bomullstråden. Kan vi kalle dette et iscenesatt fotografi som aksentuerer øyeblikket? Bildet kunne meget vel ha vært satt i scene og manipulert, men er det ikke ifølge Fronth.<sup>116</sup> Vi skal se nærmere på to fotografer som er kjent for å ’gripe’ øyeblikket.

Jeg har allerede nevnt Stieglitz som er kjent nettopp for dette aspektet. På samme måte som Stieglitz, er Henri Cartier-Bresson (1908-2004 ) kjent for å fange inn øyeblikket, finne rytmen i begivenheten og formidle inntrykk av liv. Han har for øvrig en felles forhistorie med Per Fronth, begge startet som avisfotografer, men Cartier-Bresson var ikke særlig interessert i å formidle nyheter. Han ville heller, med det man i fotolitteraturen betegner som en viss frimodighet eller frekkhet (audacity), befatte seg med å fange de små, men viktige øyeblikk som kunne overraske betrakteren. Mye er skrevet om Cartier-Bressons avgjørende øyeblikk, ”*the decisive moment*”<sup>117</sup> som mange vil kalle klisjeaktig. Men likevel bør ikke bildenes effekt på betrakteren undervurderes - de har hatt stor betydning innenfor fotohistorien. Selv kalte han det for ”*the simultaneous recognition, in a fraction of a second, of the significance of an event as well as a precise organization of forms which gave that event its proper expression*”.<sup>118</sup> I ”Madrid, Spain, 1933” (fig. 35) har Cartier-Bresson tydeliggjort dette morsomme, overraskende og litt frimodige som han ønsket å formidle.

”Spinning Cotton” har referansepunkter både til Stieglitz og Cartier-Bresson. På samme måte som i Stieglitz’ fotografier, uttrykker bildet en faktaorientert objektivitet og subjektene er ikke instruert til å posere på en bestemt måte. Et karakteristisk trekk ved Stieglitz’ fotografier er å gi hverdagslivets visualitet en ny og forhøyet status, det samme synes å være Fronths intensjon med ”Spinning Cotton”. Stieglitz mente at bildene skulle fremvise en type skjønnhet som bare kamera er i stand til å isolere og avsløre, og han var opptatt av enkle men ekspressive komposisjoner. ”New York, From my window at Shelton West”, 1931 (fig. 36) har riktignok ingen personer, men er likevel et godt eksempel på hva Steiglitz ønsket å formidle; å se noe som en allerede har sett før, men på en ny måte.

På samme måte som Cartier-Bresson er kjent for, venter Fronth på at scenen selv skal arrangere seg for fotografen og arbeider ikke ut fra spontane følelser. Ingen av dem synes å ha et hierarkisk forhold til motivet, intet øyeblikk er for stort eller for lite til at kameralinsen skal fange det inn. Hvor mange bilder Fronth tok før akkurat dette øyeblikket ble fanget, skal være

---

<sup>116</sup> Som Peter Larsen presiserer, er det viktig å stole på fotografens integritet.

<sup>117</sup> Clarke, Graham, *The Photograph*, side 157

<sup>118</sup> Hirsch, Robert, *Seizing the light*, side 305

usagt, og kanskje handler det på mange måter om å ta bildet rett før noe skjer. ”Spinning Cotton” blir dermed å betrakte som øyeblikksestetikk med en utpreget detaljskarphet i tråd med den sannhetssøken som lå i det modernistiske prosjekt. Fotomodernistene ønsket å skape fotografiske skarpe bilder, og ”Spinning Cotton” skriver seg dermed inn i den samme tradisjon som Stieglitz og Cartier-Bresson. Vi skal nå se nærmere på det siste av kjernebildene; ”Ripple”.

Det kan være flere innfallsvinkler til kunstfotografisk kontekstualisering av ”Ripple”, fordi bildet har flere ulike referansepunkter, bl. a. til piktoralistene, og vi skal starte med å se nærmere på Emerson. Som nevnt fotograferte han sine objekter i deres naturlige omgivelser uten manipulering, idet han stolte på at lyset, rammen og et selektivt fokus skulle skape et kunstnerisk uttrykk. Betrakterens blick skulle ledes mot hovedpersonen i komposisjonen, selv om denne var fullstendig omsluttet av naturen. Et godt eksempel på dette er ”Throwing the Cast Net” fra 1886 (fig. 37). Ifølge Emerson skulle bildene som nevnt dessuten være litt ute av fokus, akkurat så skarpt som øyet ser det og det skulle ha en allegorisk dimensjon.<sup>119</sup> De samme forhold gjør seg gjeldende i ”Ripple”, men forskjellen mellom Emerson og Fronth er at Fronth her har gått tettere på subjektet, dog med tilstrekkelig avstand slik at pikens rom ikke overskrides. I forhold til grenser og eventuell overskridelse av disse, skriver Marianne Gullestad at faste grenser rundt en person i overensstemmelse med kulturelle verdier og normer synes å være en forutsetning for en sosial involvering på en positiv måte.<sup>120</sup>

Men bildet har også referanser til et av Steichens fotografier: ”Moonlight: The pond” (fig. 38) fra 1906, hvor Steichen har skapt et bilde med sterkt estetisert preg. Hirsch skriver om dette fotografiet at Steichen har skapt en mørk og gåtefull atmosfære som er preget både av nostalgi og sensualitet. Dette er en atmosfære som setter i gang en synlig dialog mellom den grunnleggende kraften i lys og skygge.<sup>121</sup> I dette bildet har Steichen skapt en stemning som bringer betrakteren utover den erfaring vi kan sanse. På samme måte har Fronth lyktes med å formidle en form for evighetsfølelse i ”Ripple”. Dette er et moment som også professor Kuspit har trukket frem.

Men ”Ripple” kan også betraktes som et såkalt ’stille foto’, en kombinasjon av dokument, estetikk, simulakrum og fiksjon (fictional tale)?<sup>122</sup> Som vi ser har ”Ripple” flere ulike kunstfotografiske referanser, men den mest åpenbare parallellen synes likevel å være til Emerson og piktoralistene, ved at blikket ledes mot hovedpersonen i bildet som er fullstendig

---

<sup>119</sup> Hirsch, Robert, *Seizing the light*, side 186

<sup>120</sup> Gullestad, Marianne, *Plausible Prejudice*, 2006, side 148

<sup>121</sup> Hirsch, Robert, *Seizing the light*, basert på egen oversettelse, side 203

<sup>122</sup> Badger, Gerry, *The art that hid itself*, i: *How you look at it*, side 81

omsluttet av naturen og til Steichens tidlige bilder hvor spenningen mellom lys og skygge skulle visualisere det følelsesmessige aspekt.

Gjennomgangen av de tre kjernebildene viser at Fronth har brukt flere av de samme virkemidlene som piktoralistene benyttet for å heve fotografiet til kunst. Bildene er fotogravyrer, de har chiaroscuro lys, et narrativt innhold og objektene er fotografert i sine naturlige omgivelser uten manipulering. På samme måte som de tidlige amerikanske fotomodernistene, har Fronth etablert en estetikk som både er objektiv faktaorientert og subjektiv ekspressiv. Vi kan dermed anse kjernebildene for å ha referansepunkter både til piktoralistene og fotomodernistene. Det mest naturlige er å sette "Panasonic" inn i en neo-formalistisk tradisjon hvor form og innhold synes å være like viktige komponenter i billedfremstillingen. "Spinning Cotton" blir å betrakte som øyeblikksetetikk i tråd med den modernistiske tradisjon, og selv om "Ripple" har ulike referansepunkter til fothistorien, har jeg likevel valgt å trekke frem parallellen til Emerson, Steichen og den piktoralistiske tradisjonen.

### **5.3.2 Tolkning**

I det første kapittel antydte jeg mulige tolkninger av kjernebildene. Dessuten har vi sett nærmere på professor Kuspits tolkninger, han har spesielt konsentrert oppmerksomheten om "Panasonic". Ifølge Kuspit har Fronth fått frem budskapet i dette bildet ved en 'brilliant økonomisering' av midler, idet kameraremmen og stammebåndet som krysser hverandre over indianerens bryst symboliserer et møte mellom to kulturer. I dette møtet vurderes teknologien som en nødvendig forutsetning for urbefolkningens bevisstgjøring av seg selv og sitt ståsted i dagens situasjon. Men selv om Kuspit har gitt en meget utfyllende tolkning av dette bildet, så er det kanskje ikke den eneste tolkningsmuligheten.

Som jeg viste til i drøftingen i det forrige kapitlet under pkt. 4.2 er den kunnskap og de ressursene som urbefolkningen sitter inne med meget viktig også for vår fremtid. "Panasonic" kan derfor også handle om den betydningen tradisjon- og handlingsoverført kunnskap har, (dette gjelder for øvrig også "Spinning Cotton" og "Ripple" som vi kommer tilbake til), men fokus blir fremdeles, som Kuspit også fremhever, på kameraet og de tradisjonelle båtene som de synlige motsetningene mellom to kulturer, og stammebåndet og kameraremmen som symboliserer de to kryssende kulturer. Det kreves både innsikt og kunnskap om båtbygging for å bygge båter som fungerer og som gir trygghet for å sikre indianernes næringsgrunnlag. I de tradisjonelle samfunn blir denne, og annen nødvendig kunnskap som urbefolkningen er



helt avhengig av for å overleve, opprettholdt ved generasjonsoverføring.<sup>123</sup> I forhold til de enorme og raske teknologiske fremskritt i vår del av verden, som kameraet kan være et visuelt tegn på, kan det være vanskelig å tilegne seg kunnskap om teknologien og til fulle å forstå konsekvensene av denne utviklingen, noe som kan føre til utrygghet og frykt for fremtiden. Med dette ønsker jeg å sette fokus også på den 'andre siden' ved teknologiens fremskritt.

Umberto Eco (1932-2004)<sup>124</sup> vil mene at der er grenser for tolkning, og at noen er mer plausible enn andre<sup>125</sup>, men i dette tilfelle synes det relevant å hevde at Fronth har satt søkelyset på tradisjon og identitet. Hva er så identitet? Vi kan f.eks. snakke om personlig-, nasjonal-, europeisk- eller som i denne sammenheng urbefolkningens identitet. Alle disse identiteter involverer begrepet kultur, vi snakker derfor om kulturell identitet. Identitet er avhengig av samhandling, og denne foregår som en interaksjon enten på individ eller gruppenivå mellom medlemmer av en samfunnsstruktur eller mellom medlemmer av ulike samfunnsstrukturer. Identitet er det som er sosialt gjenkjennelig som identitet, det kommuniseres til andre i sosialt leselige former og uttrykkes i sosialt forståelige symboler, det være seg språk, religion, klær eller gjenstander etc. Da vil det som ikke er sosialt gjenkjennelig kunne utløse en situasjon som igjen kan føre til fremmedfrykt og rasisme.

Vi kan konstatere at identitet er et relasjonelt begrep og som fenomen skapes og utvikles det alltid i samhandling med andre. Men sosiale forandringer krever også fleksible 'loci' for identitetsdannelse. Fotografiet er ett av dem, og med "Panasonic" har Fronth satt søkelyset på denne problemstillingen. Som nevnt er kameraremmen og stammebåndet som krysses over indianerens bryst symbolet på to ulike kulturer som forenes idet de krysser hverandre. Vi har så langt sett at dette bildet har gjennomgått en relativt omfattende drøfting både av Kuspit og undertegnede. Men til tross for all oppmerksomhet, vil jeg likevel konkludere med at den monumentaliserende fremstillingen av indianeren der han står som en akse midt i bildet, forsterker mitt inntrykk av at "Panasonic" må oppfattes mer som en konstatering enn en problematisering av temaet.

I motsetning til det foregående bildet som er en spesiell situasjon, er "**Spinning Cotton**" basert på en hverdagsscene hvor to kvinner sitter og spinner bomull. Fotografen har gått tett inn på dette motivet, noe som er med på å gi scenen både monumentalitet og intimitet. På det konnotative plan kan bildet tolkes som en estetisert hverdagssituasjon hvor det

---

<sup>123</sup> Som jeg viste til i kapittel fire om dokumentarfotografiet, finnes der bærekraftige stammer i regnskogen i Amazonas som man regner med ikke har hatt kontakt med storsamfunnet.

<sup>124</sup> Professor i semiotikk ved Universitetet i Bologna.

<sup>125</sup> Collini, Stefan (ed), *Interpretation and overinterpretation*. Eco, Umberto, with Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose, UK, 2002

understrekes at kvinner fra ulike generasjoner samarbeider i ro og verdighet om å utnytte råvarene, samtidig som de lever i harmoni med hverandre og dyrene. Både den spesielle sephia fargetonen og lyssettingen er med på å underbygge dette aspektet. Dette er i tråd både med Løvolds og Kuspits lesning av bildet.

Bildet er meget gjennomkomponert og det kan synes som om Fronth har lagt stor vekt på polarisering av billedelementene, idet vi ser fargekontraster i mørkt – lyst, dynamiske bevegelser – kontra ro og verdighet, gåsen og den hvite tråden balanserer for spindelen og den mørke delen i bildets venstre kant kompenseres med rommet i bildets høyre kant. På samme måte som i Corbijns portrett av jazzmusikeren Miles Davis (fig.32) har Fronth her satt de formale elementene opp mot hverandre ved fargekontrastering.

Den utpregede estetisering og harmonisering i dette bildet, reiser nok en gang spørsmålet om estetisering tildekker mer enn det avdekker? For som betrakter vil det være naturlig at man gjør seg sine tanker om hvordan disse kvinnes liv 'egentlig' fortøner seg. Med referanse til de 'gamle mestre' og den ekstraordinære formestetisering ønsker tydeligvis Fronth å opphøye kvinnes hverdagsliv. Kanskje har han tilført dem en substans som de ikke har, men streber etter, eller som han ønsker at de skal ha? Det er nærliggende å trekke en parallell til U2's irske frontfigur Bono, som roste Corbijn nettopp for dette i portretteringen av ham selv.

Når det gjelder **"Ripple"**, er en del av rammeverket for tolkningen allerede lagt også i dette bildet, fordi det kreves en viss kulturhistorisk- og/eller antropologisk viten og innsikt for å kunne forstå hva det er som skjer i dette bildet. Moren skraper henne så hardt i armen med et skjell at blodet drypper, men denne handlingen foregår som tidligere nevnt delvis utenfor billedkanten. I bildets tittel har fotografen imidlertid gitt et stikkord idet 'ripple' betyr ringer i vann, noe som bringer tankene over til det evige kretsløp, tradisjon og handlingsoverført kunnskap; slik tolker jeg bildet metaforisk. Tittelen er en lingvistisk meddelelse som er med på å gi bildet et supplerende innhold. I dette tilfellet tilføyer teksten en informasjon som ikke umiddelbart utsies i bildet. Det gir dermed bildet både en forankring og en avgrensning til egen tolkning. Men som Barthes sier, ethvert bilde er polysemisk, betrakteren kan velge noe eller se bort fra noe. Jeg velger altså å legge vekt på den informasjonen som ligger i bildets tittel.

Jeg spurte innledningsvis om bildet kan tolkes som et politisk prosjekt med en harmonisert tilnærming til indianernes liv og ritualer, eller om det nettopp er gjennom idealisering og estetikk Fronth vil bevisstgjøre betrakteren til refleksjon omkring denne hendelsen? Svaret blir ikke nødvendigvis enten eller, men både og. Som jeg allerede har

antydning i formalanalysen i det første kapittelet, kan også bildet på det symbolske plan leses som et skritt på veien mot voksenlivet, som et ledd i pikens sosialisering. Med utgangspunkt i vår kultur, kan det være relevant å spørre om det er nødvendig å gå så langt i å påføre et barn smerte for å få en læringseffekt?<sup>126</sup>

Men la oss gå tilbake til piken. Ansiktet hennes er preget av en smerte, en lidelse som synes større og mer alvorlig enn handlingen skulle rettferdiggjøre. Det kan tolkes som om hun tar avstand fra det hele og avviser selve seremonien. Moren er skåret bort, hun er utenfor billedrammen. Den kraftige diagonaltgående stokken som deler bildet i to deler kan også oppfattes som et symbol på det som skiller og splitter piken i to verdener. Dessuten kan røtter og løse greiner tolkes som en kultur i oppløsning, som et symbol på selve regnskogsproblematikken eller til tradisjon – en sirkulær historieoppfatning forankret i naturens årstider.

Som gjennomgangen av Fronths totale produksjon og senere drøftinger har vist, bl.a. i forhold til Curtis, har en gjennomgangsproblematikk vært om estetisering tildekker mer enn det avdekker. I noen tilfeller kan det være slik at estetisering får betrakteren til å overse viktige sider ved innholdet, men ”Ripple” er et eksempel på det motsatte. For det er gjennom estetisering Fronth bevisstgjør betrakteren og stimulerer til refleksjon. Det spenningsforholdet som ligger mellom estetikken og selve handlingen i bildet bidrar til å øke bevisstheten og forsterke inntrykket av hva bildet handler om. Dette er et karakteristisk trekk ved store deler av Fronths produksjon, og jeg har også vist til det ved gjennomgangen av de andre seriene som kom etter Xingu.

I det foregående kapitlet lot jeg spørsmålet om klassifisering av Xingu bildene stå åpent, men gjennomgangen viste at Fronth ikke hadde ’sluppet’ dokumentarens forpliktelser. Etterat jeg nå har gitt bildene en forankring i den kunstfotografiske tradisjonen, og pekt på de ulike referansene til piktoralistene og de første fotomodernistene, har jeg tydeliggjort at det ligger en dobbelhet i bildene, en dobbelhet som jeg imidlertid ikke finner motsetningsfylt. Som en følge av det vil jeg konkludere med å plassere bildene i spenningsfeltet mellom en dokumenterende fotojournalistisk linje og en estetiserende fotoeksperimentell tendens med slektskap både til billedkunsten og fotokunsten. Slik jeg ser det, tydeliggjør Fronth nettopp dette spenningsfeltet mellom dokumentarfotografiet og kunstfotografiet i særlig grad i

---

<sup>126</sup> Et apropos og en parallell til vår kultur i forhold til denne handlingen kan være at det synes allment akseptabelt å si at et barn bør kutte seg i hånden eller fingeren for å lære seg å bruke kniv f.eks., men forskjellen er at det vil være en utilsiktet handling og at smerten ikke er påført av andre.

”Ripple”, og bildet kan dermed stå som et symbol på hva dette handler om – å bringe kunsten og livet nærmere sammen.

Kjernebildene har naturlig nok fått stor fokus, og jeg har vist til at de har innslag både av subjektivitet og ekspressivitet. For å tydeliggjøre dette aspektet ved Fronths produksjon, skal vi nå helt til slutt aktivisere en annen del av hans materiale. Vi skal drøfte et av hans iscenesatte bilder, ”PPVF”, som har flere av post-modernismens karakteristika. I dette bildet ser vi en enda sterkere grad av subjektivitet og ekspressivitet enn vi har sett i Xingu serien. Men før vi drøfter bildet, skal vi sette det inn i en tradisjon; vi skal ta det tredje og siste stoppet i kunstoffotografiets historie i denne omgang - hos post-modernistene.

#### **5.4 Post-modernismens iscenesettere**

Det skjer en dreining fra modernismen til post-modernismen på 60-tallet. Mens tyngdepunktet forflyttes fra Tyskland til Frankrike innenfor filosofien, går det i en annen retning innenfor kunsten, nemlig fra Frankrike til USA. Etter dadaistenes, surrealistenes og pop-kunstnerens (etter den andre verdenskrig) opprør mot modernismen, ble det post-modernistiske begrep lansert hovedsaklig for å markere at pop-kunstens virkemidler ikke var grunnlagt på modernismens prinsipper. Fordi betegnelsen fremdeles er brukt i litteraturen, har jeg valgt å bruke begrepet om det post-moderne også i denne oppgaven. Mange mener imidlertid at dette begrepet er problematisk, og foretrekker derfor å bruke betegnelsen etter-moderne kunst. Men den gang, rundt 1960-tallet var det ment som en overgangs-betegnelse til man kunne dele kunsten inn i mer betegnende og spesifikke termer.

Hva er post-modernismen, hva er kjennetegnene? Er det en metode eller en ideologi? Svaret er sammensatt, problemet er at den kan være mange ulike ting. Den kan bl.a. være en refleksjon over vår tids tilstand, og kunstnerne tar ofte i bruk allusjoner; bilder som allerede er brukt i kunst- og fotohistorien. I arkitekturen er post-modernisme ofte oppfattet som en slags lek med former i opposisjon til den modernistiske stramme stilarten ved at man låner dekorative elementer fra ulike stilarter og stiller dem sammen på ulike måter. Både innenfor dans, musikk, litteratur, arkitektur og kunst defineres post-modernismen i henhold til sin spesifikke kunststart. Slik er det også med fotokunst, og det spesielle er at denne kunstformen har blitt det dominerende medium innen samtidskunsten. Solomon-Godeau kaller det et privilegert medium, og vi kan spørre hvorfor det er blitt slik? Det har kanskje i første rekke sammenheng med at foto i dag er anerkjent som en disiplin innenfor academia, som en integrert del av kunsthistorien, samt flere andre faktorer.

Allerede i 1917 hadde Marcel Duchamp hengt opp en urinal på veggen i et kunstgalleri. Verket ble kalt "Fontene". Han inspirerte andre kunstnere med sine visjoner og til å ta ting ut av sin sammenheng. Rundt 1960-tallet begynte en ny generasjon amerikanske kunstnere å eksperimentere mer og nærme seg fotografiet med ganske andre innfallsvinkler enn man tidligere hadde sett. De forkastet ideen om subjektivitet, det ekspressive og det ontologiske (mediespesifikke). John Baldessari overfører fotografier til lerret og bemaler med akrylmaling, Robert Rauchenberg lager collager, et konglomerat av bilder hvor fotoet bare er ett av mange elementer og Andy Warhol reproducerer foto ved fargetrykk, for å nevne noen. Samtlige av disse kunstnerne bryter med den modernistiske koden, og gjør kunsten om til noe som handler om ideer, konsepter. Det nye er at de tar avstand fra de modernistiske dogmatiske strategier og betoner fotografiets i forhold til den mekaniserte produserbare rolle, som et middel til kontroll.

I sin masteravhandling fra 1992 "Fastfrosne drømme og fantasier" skriver den danske fotohistorikeren Mette Sandby at i løpet av de siste 20 årene har der vært en tendens, særlig i Amerika, til å snu utviklingen på hodet ved å oppstille og iscenesette motiver og skape egne små fiksjoner. Fotografene 'tar' ikke bilder lenger som tidligere, men 'skaper' dem i likhet med malerier eller som en regissør i en teaterforestilling. De neglisjerer kravet om objektivitet ved at de tillater seg å bli subjektive og skaper en virkelighet som ikke er reell. De bruker med andre ord kameraet til å gi liv til indre fantasier, og er ikke opptatt av å registrere verden slik den umiddelbart fremtrer, slik modernistene i sin tid søkte å gjøre og slik vi også har sett i Xingu bildene.

Det å iscenesette bilder er imidlertid ikke en ny oppfinnelse, den kan spores tilbake til fotografiets oppfinnelse for mer enn 150 år siden. Det nye er imidlertid at fra 1970-tallet begynte både kritikerne, publikum og fotohistorikerne å interessere seg for disse subjektive fotografiene. Bildene er fiksjoner og illusjoner og åpner for en produktiv resepsjon. De forestiller mennesker, ting og forholdet mellom dem, og det hele er oppfunnet, oppstilt og iscenesatt av kunstneren. Fotografen arrangerer motivet ut fra det innholdsmessige og stemningsskapende og befatter seg mindre med formelle krav eller det å fange en situasjon. Dermed er selve ideen viktigere enn det formelle og tekniske i bildet. Disse fotografiene erkjenner at det fotografiske mediet ikke kan være rent, men er influert både av litteratur, teater, maleri, reklamer, kitsch, lavkultur, familiesnapshots osv.

De mest kjente innenfor denne genren i USA er Duane Michals (surrealist og beundrer av Maigritte og det overnaturlige), Les Krims, Joel-Peter Wilkin, Cindy Sherman og Eileen

Cowin.<sup>127</sup> Michaels mener at et fotografi skal være 90% hjerne og 10% øyne, han kommer altså med en sterk oppfordring til betrakteren om å skape sin egen historie. ”Jeg tror på fantasien, det jeg ikke kan se er uendelig meget mere viktig enn det jeg kan se”<sup>128</sup>, hevder han. Fotografiet er essensielt for den surrealistiske bevegelse fordi man her ser muligheten til å eksponere surrealiteten i det virkelige; det hele er en visualisering av illusjoner.<sup>129</sup>

Disse kunstnerne har vært en inspirasjonskilde også for mange av de norske fotografene, men i denne sammenheng skal vi ikke gå helt tilbake til 60/70-tallet i Norge. Vi må også her avgrense og ta et langt steg frem til noen aktuelle samtidsfotografer.

Vibecke Tandberg har sine røtter i den amerikanske feministiske kunsten fra 1960 og 70-tallet. Hun kloner seg selv og bruker fotografiet som en kommenterende og reflekterende uttrykksform. Hennes fotografier er datamanipulerte, men endringene er ofte ikke synlige, (noe de for øvrig var i begynnelsen av hennes karriere). Fantasi og fakta blandes sammen og kan oppfattes som en illusjon som utgir seg for å være speilbilder av virkeligheten. Gunnar Danbolt skriver at arbeidene hennes ligger og vipper mellom dokumentasjon og konstruksjon, og det at de kan gjøre det, avdekker at forskjellen mellom det objektivt-dokumentariske og det konstruktivt-subjektive kanskje ikke er så stor som vi hadde trodd.<sup>130</sup>

Videre kan nevnes Ole John Aandal som manipulerer seg selv inn i kjente pressebilder, ett eksempel er ”Treholt 1” fra 1994, og sist men ikke minst Mikkel McAlinden. Hans datamanipulerte fotografier er iscenesatte miljøer, han bringer flere virkeligheter sammen i ett bilde og resultatet er illusjoner som ser mer autentisk ut enn virkeligheten. Han bruker ofte interpiktorale referanser i bildene sine ved at han bl.a. spiller på Vermeer (1632-1675), Munch (1863-1944), Manet (1832-1883) og van Eyck (1425-1441). Dette gjør at refleksjonene settes i gang hos betrakteren.<sup>131</sup>

Men la oss nå vende tilbake til Per Fronth, som også er en del av denne tradisjonen, og drøfte et av hans bilder fra ’Archipelago’ serien fra 2001. Slik jeg ser dette er et godt eksempel på et slikt iscenesatt post-moderne bilde, samtidig som det viser Fronths utvikling på vei til noe annet, noe som vi kunne se konturene av allerede i Xingu serien. Nå det ikke lenger inntrykk fra urbefolkningen ved Amazonas floden Fronth formidler, han har vendt

---

<sup>127</sup> Sandby, Mette, Fastfrosne drømme og fantasier, i: *Det iscenesatte fotografi*, 1991, fra innledningen side 10

<sup>128</sup> ibid side 58

<sup>129</sup> Deler av punkt 5.4 er basert på Sigrid Liens nettforedlesning: [http://: kunst.uib.no/-kunst/kunsthistorie](http://kunst.uib.no/-kunst/kunsthistorie)

<sup>130</sup> Danbolt, Gunnar, *Norsk Kunsthistorie. Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*, 2001, side 225

<sup>131</sup> F.eks. i ”Det siste farvel” (i Norsk Hydros eie) ser vi en blomstrende eplegren i et tilsynelatende uberørt og frodig landskap. Men ved nærmere ettersyn brytes illusjonen, for p.g.a. vegetasjonen vil man etter hvert oppdage at bildet er satt sammen av flere bilder og at disse må være tatt med flere måneders mellomrom. Den kraftige eplestammen kan for øvrig være en allusjon til Paul Gaugins ”Jacobs kamp med engelen – visjon etter messen” fra 1888.

blikket mot sin egen 'stamme' og formidler inntrykk fra sitt eget hjemsted og sine venner på Sørlandet - og **nå** har han fristilt seg fullstendig fra dokumentarens forpliktelser.

#### 5.4.1 "PPVF" (the poet, the paper, his view and her future)

Gjennomgangen av Per Fronths totale produksjon i det andre kapitlet viste som nevnt at hovedtendensen etter Xingu serien er en bevegelse i retning av enda sterkere grad av en subjektiv, ekspressiv og estetisert formbehandling. For ytterligere å tydeliggjøre bredden i Fronths produksjon skal vi nå se nærmere på sommerbildet fra Sørlandet som har tittelen "PPVF" (the poet, the paper, his view and her future) (fig. 15).<sup>132</sup> Spørsmålet er hvordan vi skal lese et slikt iscenesatt bilde? Ettersom problemstillingen kretser omkring en resepsjonsteoretisk tilnærming til materialet kan det være fruktbart å se nærmere på Sandbys avhandling. Her oppfordrer hun til å innstille søking etter fotografiets ontologiske sannhet og den sanne metode i å drive fotokritikk, og sammenligner med jakten på den hellige Gral. Kanskje den ikke eksisterer, mener hun . . . . "derfor er det bedre å konsentrere seg om de enkelte konkrete verkene fremfor å fortsette med å lete etter den".<sup>133</sup> Vi tar oppfordringen og ser nærmere på bildet.



*Som et underslag av vind, kjenner han historien:  
havet, svabergene, horisonten som lader lufta.  
Og det han sa, var at noen ble avbildet, men at språket ble borte.  
At det var sommer, men at de må ha kjent varmen som et kjølig drag. (Nils Chr. Moe-Repstad)*

---

<sup>132</sup> På samme måte som med kjernebildene, har jeg valgt å inkorporere også dette bildet i teksten i tillegg til at det er gjengitt i større format i illustrasjonsbilaget.

<sup>133</sup> Sandby, Mette, Fastfrosne drømme og fantasier, i: *Det iscenesatte fotografi*, 1991, side 45

Dette bildet er satt sammen av flere ulike fotografier, og hovedmotivet er fire personer som befinner seg ute i et landskap bestående av små knauser og svaberg. Mellom figurene og knausene i bakgrunnen kommer sjøen inn som et mellomsjikt, og over det hele ser vi en relativt høy himmel. Ingen av de fire personene har kontakt med hverandre eller blikkontakt med fotografen, og de er alle opptatt med ulike gjøremål. Til venstre i bildet står en ryggvendt ganske ung mann med rak kroppsholdning. Han har solbriller, er kledd i shorts og T-skjorte og har sandaler på beina. Hendene hans er knyttet bak på ryggen idet han står og skuer utover landskapet mot knausene i bakgrunnen.

Sentralt i bildet, dog mer mot venstre sitter en relativt ung mann i rullestol. Også han har solbriller, er kledd i lyse klær; en langermet skjorte med lomme, lange benklær og sko. Rullestolen er skråstilt og kroppen er sett fra siden, men ansiktet nærmest frontalt, idet han bøyer nakken litt og vender ansiktet, som har et litt drømmende uttrykk, mot betrakteren. Hans venstre hånd som bærer en ring ligger lett avslappet på det store hjulet på stolen og i den andre hånden holder han en oppslått bok.

På en liten knaus bak ryggen hans sitter en ung kvinne med bøyde knær, kun ikledd en mørk badedrakt. Hun har kort hår og et avslappet ansiktsuttrykk. I hendene som hun holder litt frem, ser det ut som om hun holder en bok eller et tidsskrift som hun er konsentrert om. Foran kvinnen, nedenfor svaberget hvor landskapet flater ut, på samme nivå som personen i rullestolen, står en liten pike med ryggen til fotografen. Hun står litt på skrå slik at deler av ansiktet er synlig. Hun kan være 4-5 år gammel. Håret hennes er bundet opp i en strikk og gir et litt uryddig inntrykk. Hun har på seg en mørk badedrakt og over skuldrene har hun et lyst håndkle. I likhet med den ryggvendte mannen skuer også hun utover mot sjøen og knausene. Foran henne på bakken ligger et annet håndkle og noen andre attributter sees også i bildet, bl.a. en ølboks og et fotoapparat, men det er noe utydelig.

Bildet er sett fra et relativt lavt ståsted med en klar for-, mellom- og bakgrunn. Perspektivet er bevisst konstruert slik at landskapet er klart definert. Landskapet ser for øvrig realistisk ut i denne gjengivelsen, men kan også være satt sammen av flere bilder. De to mennene er enkeltstående, mens kvinnen og barnet danner en liten gruppe. Fargebruken i bildet gir assosiasjoner til maleriet. Fordi personene kaster lange skygger kan det se ut som om de er avbildet i ettermiddagslys, men forholdet mellom lys og skygge ville antakelig ikke vært fremstilt slik i et maleri. Bildets fargetone er gradert i neddempet rød/brunt, såkalt 'jordfarget', bare noen deler er mer opplyst enn andre. Lyset kommer inn på skrå fra høyre og faller på boken som ligger i fanget til mannen som sitter i rullestolen, deler av ryggen og armen hans. Skulderen og den ene armen til kvinnen og håndkleet som den lille piken har



over ryggen er også særskilt lyssatt. Selv om bildet er digitalt bearbeidet, er alle utsatt for det samme sollyset, det ser vi av de skarpe skyggene som er konsistente i forhold til figurene. Bildet fremstår som statisk ettersom det ikke er noen bevegelse eller kontakt personene imellom.

Hva er det som tematiseres her? Er det rene sommeridyllen kunstneren har konstruert, med alle de elementer som vi kan gjenkjenne fra egen erfaring og tenke tilbake på med glede? Mor leser, barnet kommer lett 'hutrende' opp fra sjøen, en gjest er på besøk. Alle er trygge på hverandre, avslappet, kanskje litt døsig i ettermiddagssolen. De holder på med sitt og har derfor ikke det store behovet for kommunikasjon eller annen kontakt. Slik kan man lese bildet, men vi ser samtidig noe annet, det er noe dypt urovekkende over dette motivet - det er brudd i billedfremstillingen.

På den ene siden er bildet fylt med harmoni og varme, på den andre er idyllen brutt og vi føler disharmoni og kulde. De samme dikotomiene finner vi i dekonstruksjonen, 'det er det det ikke er, men er samtidig det'. Menneskene er isolerte, fremmedgjorte og fastfrosset i sin egen verden idet de ikke kommuniserer med hverandre, men de er ikke stiliserte eller dehumaniserte og den ene personen er sågar identifiserbar.

Bildets tittel indikerer at personene er det sentrale i bildet, landskapet fungerer som en ramme. Hovedpersonen er forfatteren Nils Chr. Moe-Repstad som også har skrevet teksten til dette og andre bilder i denne serien. Den oppslåtte boken i fanget hans tolker jeg som selve symbolet på hans forfatterskap. Personen i rullestol er ikke fremstilt mer begrenset i forhold til bevegelse enn de andre personene. Hadde noen av dem f.eks. badet ville man fått en annen historie, man hadde kanskje blitt mer oppmerksom på de begrensningene som ligger i forhold til det å være rullestolbruker. Det er noe klassisk over fremstillingsmåten av menneskene. Bildet har få tidsreferanser ettersom vi ser relativt nøytrale moter, det kunne vært for 50 år siden. Det eneste som indikerer tiden er speilreflekskameraet, ølboksen og T-skjorten.

Hva er det som gjør bildet virkningsfullt? I dette bildet har kunstneren valgt å utfordre maleriet ved å gå inn på maleriets premisser bl.a. ved å velge et stort format, noe som for øvrig er ganske vanlig for fotokunst i dag. Innenfor genremaleriet hadde gruppeportrettet relativ høy status og kanskje tanken er å løfte motivet frem, gjøre bildet betydningsfullt både ved formatvalg, taktilitet og realistisk gjengivelse av perspektivet.

Men bildet er også virkningsfullt p.g.a. motivet. Det formmessige rene uttrykket er i seg selv en provokasjon, og det er noe urovekkende over motivet, noe som vanskeliggjør og 'forstyrrer' tolkningen. De varme fargene og lyse og lette sommermotivene til tross, personene er fastfrosset i sin egen verden og orientert i ulike retninger. Det ligger en

fremmedgjøring over stemningen, en avstand, kanskje ensomhet, et kjølig drag? Det fastfrosne uttrykket kan også være et insitament for betrakteren til å bruke fantasien og skape sin egen historie.

Jeg opplever uttrykket først og fremst som et forsøk på å skape et bilde av den romantiske kunstnerrollen. Boken, selve forfattersymbolet som ligger i fanget til personen som sitter i rullestol har fått mer lys, en sterkere fargekontrast, mer oppmerksomhet i forhold til hvordan solen kaster stråler ellers i bildet.

Alle fire personene i bildet er identifisert ved billedtittel og personalisert, mannen med solbriller som skuer utover øyene og barnet ved eiendoms-pronomen; his view (i forhold til livet og fremtiden?), her future (som ikke noen kan forutsi) og poeten og kvinnen som leser, "the poet" og "the paper" (ikke "her paper" som ville vært det mest opplagte) som substantiver. Dette viser at det er selve ordet og poeten som er det essensielle, selve subjektene.

Hvordan skal vi forstå denne differensieringen? Det er dikteren som har oppmerksomheten, det er hans blikk du leter etter og ønsker å møte bak brillene. En metaforisk tolkning er at en dikter kan være en seer. Med hodet litt på skrå har han løftet blikket og han ser langt utover hverdagen. Solbrillene kan riktignok understreke en sperre for synet, men som dikter kan han se forbi det. Det er et surrealistisk preg over figurkomposisjonene og særlig klisjepreget er portrettet av poeten og barnet. Måten barnet er plassert på i bildet kan minne om preraphaelittene.

Samtidig er det noe anekdotisk og melankolsk over fremstillingen. Ifølge psykoanalytiker og lingvisten Julia Kristeva (1941- ), er melankolien selve primærgrunnlaget for ethvert kunstverk. Det blir skapt som et vern mot den melankolien, tomheten og dødsangsten som alle mennesker mer eller mindre føler.<sup>134</sup> Er det kanskje nettopp det kulden, det fastfrosne, det fremmedgjorte prøver å visualisere? Diktet, det tekstlige bidraget er en kommentar til bildet, og det understreker det uoppfylte og fremmedgjorte.

Det iscenesatte fotografi er narrativt, det forteller en historie. Det narrative kan oppfattes som en protest mot den utbredte oppfatning at fotografiet er et bevis på et tapt øyeblikk, noe som en gang var og som aldri kommer tilbake. "PPVF" er satt sammen av flere bilder, som betyr mindre enkeltvis, men får større betydning i kraft av helheten. Det er dette Sandby kaller en fornemmelse av selve opplevelsens tid.<sup>135</sup> I "Fastfrosne drømme og fantasier" der hun drøfter Michaels sekvensielle bilder, henviser hun til at han viser en

---

<sup>134</sup> Kristeva, Julia, 'Solei Noir, i: Sandby, Mette, *Minnesmerker. Tid og erindring i fotografiet*, 2001, side 171

<sup>135</sup> Sandby, Mette, *Fastfrosne drømme og fantasier*, i: *Det iscenesatte fotografi*, 1991, side 39

uvirkelighet som er akkurat her og nå. Det samme syn finner vi hos surrealistenes fotografer, altså det motsatte av den objektive sannhet. Sørlandsbildet kan minne om et surrealistisk bilde fordi det gjengir en unaturlighet eller surrealitet i det virkelige. Det kan tilsynelatende se ut som et helt vanlig sommerbilde, men det fremhever det irrasjonelle, drømmeaktige og visjonære, idet det viser fotografens visjon om virkeligheten mer enn en rasjonell virkelighet.

I sin doktoravhandling "Mindesmærker. Tid og erindring i fotografiet" trekker Sandby frem noen synspunkter om samtidsfotoets virkelighetsillusjon og magiske kvaliteter. Her søker hun å forklare hva det er som skjer i skjæringspunktet mellom 'det å erfare verden' og 'det å erfare fotografiet'. Hun spør hva det vil si 'å ha blitt berørt', nærmere bestemt hva som skjer når en betrakter møter fotografiet og det oppstår en effekt, det som man i Barthes terminologi ville kalt 'punktum'. Ifølge Sandby leser vi som betrakter fotografiet på to plan, som en analog virkelighet og som sporene etter det 'noe' som faktisk har vært en gang. I det ligger en latent mulighet for å holde fast ved et 'sant' utsnitt av verden med ikoniske tegn. Men heller ikke dette er uproblematisk fordi det såkalte 'sanne' neppe er objektivt eller fri for konvensjoner.

Hvis vi nok en gang trekker en parallell til Barthes 'studium'(bilder som er interessante av sosio-kulturelle eller kunst-og fotohistoriske årsaker) og 'punktum' (det som gjennomfører meg som en personlig opplevelse)<sup>136</sup> innfører Sandby et tredje nivå, nemlig en fenomenologisk dimensjon som hun kaller 'den mentale realisme'. Vi kan altså forholde oss til fotografiet som en referanse til fotografens eller kulturens intensjon og samtidig til vår egen intensjon, nærmere bestemt til vår egen oppfatning om oss selv i verden. Sandby refererer til W. Benjamins (1892-1940) gjennomgang av det dialektiske bildet og påpeker at den fragmenterte fortellings fremste vesen er at den evner å "utfolde en langt større fortelling".<sup>137</sup> Mening er altså en bevegelig størrelse forankret i den subjektive erfaring og blir til ved en stadig horisontutvidelse og ved evnen til å utfordre en konvensjonell tanke. Dette er velkjente tanker fra H.G. Gadamer (1900-1902) hermeneutiske filosofi, en søking etter en horisontsammensmelting. Men som Sandby hevder kan et bilde ha mange betydningsnivåer. Hun søker å forene tre ulike intensjoner og mener at vi som betrakter kan velge å forholde oss til kulturens intensjon, kunstnerens og vår egen når vi tolker såkalte iscenesatte bilder. Sånn sett synes det som om hun viderefører noe av Umberto Eco's tenkning.<sup>138</sup>

---

<sup>136</sup> Barthes, Roland, *Det lyse rommet. Tanker om fotografiet*, Oslo, 2001

<sup>137</sup> Sandby, Mette, *Minnesmerker. Tid og erindring i fotografiet*, 2001, side 144

<sup>138</sup> Sandby er for øvrig også på linje med Eco og E. Panofsky (1892-1968) i forhold til at det denotative nivå alltid vil ha enbakenforliggende kode, i motsetning til det som Roland Barthes står for.

Min tolkning av "PPVF" selvfølgelig bare en av mange, og Fronths intensjon med bildet kan peke i helt andre retninger. Han kan ha brukt fotografiet som rå-materiale og satt sammen bildene til en ny kontekst ved å benytte seg av poetens frihet, til en virkelighet som er helt reell for ham. Sagt på en annen måte kan han ha vist en objektiv representasjon av sin subjektive virkelighet. Men når det er sagt, oppfordrer Mette Sandby oss til å tro på vår egen 'mentale realisme' slik at møtet mellom bilde og betrakter blir en magisk og subjektiv opplevelse. For en mental realisme kan være like reell som en hvilken som helst annen realisme fordi bildene omkring oss, representasjonene, er med på å danne vår identitet og forme vår adferd.

Før-modernismen var preget av interaksjon mellom maleriet og fotografiet. Både Munch, og som nevnt tidligere, Delacroix fotograferte og pre-raphaelittene fremstilte en hyperreell virkelighet med en detaljpresisjon og allegoriske motiver. Ved å male på fotografiet som Per Fronth har gjort i dette bildet skapes en ny allianse, en integrasjon mellom foto og maleri, og med det tekstlige bidraget bryter han også med den puristisk oppfatningen om at bildet skal tale for seg selv.

Jeg har så langt drøftet og kontekstualisert kjernebildene med utgangspunkt både i den dokumentarfotografiske og den kunstfotografiske praksis. I dette kapitlet har jeg belyst kjernematerialets ulike referansepunkter både til piktoralistene og fotomodernistene og tolket bildene slik jeg ser dem. Videre har jeg ved å aktivisere en annen del av Fronths produksjon, et av hans iscenesatte 'cross-over' bilder, vist til den utviklingen i retning av sterkere grad av subjektivitet og ekspressivitet som startet allerede med Xingu serien. Dessuten har jeg sett nærmere på Mette Sandbys forskning i forhold til en resepsjonsteknisk tilnærming til iscenesatte bilder. Avslutningsvis skal vi nå vende tilbake til de ulike problemstillingene og oppsummere funnene på grunnlag av de foregående kapitlene.

## 6.0 Sammendrag og konklusjon

Dette arbeidet har i all hovedsak vært konsentrert omkring det interessante, utfordrende, men det som man kanskje i utgangspunkt ville betegne som relativt problematiske spenningsfeltet mellom dokumentar- og kunstfotografitradisjonen. Hensikten har vært å få frem hovedtendensene/linjene i kunstneren Per Fronths produksjon, hvor man på den ene side ser en dokumenterende fotojournalistisk linje og på den andre en estetiserende fotoeksperimentell tendens med slektskap til billedkunsten, og hvordan dette skal forstås. Oppmerksomheten har i særlig grad vært rettet mot serien fra Amazonas, 'Xingu Chronicles', fra 1998 – et prosjekt som Fronth utførte i samarbeid med Regnskogorganisasjonen. Fra denne serien har jeg valgt ut et kjernemateriale bestående av tre fotogravyrer som viser ulike sider ved urbefolkningens hverdagsliv; "Panasonic", "Spinning Cotton" og "Ripple". Disse bildene ble formalanalysert i det første kapitlet. Med tekstlige bidrag både fra Lars Løvold fra Regnskogfondet og kunsthistorieprofessor Donald Kuspit fra universitetet i New York, fikk disse fotogravyrene et supplement av lingvistiske meddelelser. Tekstbilagene var med på å styre vår lesning av dem både på det denotative og konnotative meddelelsesplan.

I det andre kapitlet ble en rekke av de seriene som kom etter Xingu drøftet. Hensikten var å søke etter formale og innholdsmessige trekk som kunne bidra til å kaste lys over Xingu Chronicles, og for å vurdere om eventuelle fellestrekk ved Fronths produksjon kunne gi utvidet forståelse og dypere innsikt i kunsten hans generelt.

Det tredje kapitlet omhandler noe av den resepsjonen som Fronths kunst har fått av kunstsribenter og kritikere både i utlandet og her hjemme. Den fyldigste omtalen er gitt av professor Kuspit. Som en konsekvens av at Fronth har bodd mange år i utlandet og presentert få utstillinger i Norge, er omtalen av hans arbeider her i landet relativt begrenset. Funnene viser imidlertid at det er en noe ulik vurdering i utlandet og i Norge.

I kapittel fire er noen av fotohistoriens tidligere dokumentarprosjekter, henholdsvis av Curtis, Evans, Smith og Corbijn, aktualisert. Her viste jeg at disse på ulike måter har innbyrdes fellestrekk og klare paralleller til Fronths prosjekt, både i forhold til tendensen til estetisering, tilnærmingen til subjektene, et ønske om å knytte kunsten og 'det levde liv' nærmere sammen, et genuint engasjement for saken, og ved at det sto en oppdragsgiver bak.

Når kjernebildene ble drøftet og kontekstualisert i lys av de første kunstfotografene; piktoralistene og fotomodernistene i det femte kapittel, kunne jeg vise til at Fronths bilder har en rekke referansepunkter til begge disse kunstretningene. I sin kunstformidling har Fronth benyttet seg av flere av de samme virkemidlene som piktoralistene for å heve

fotografiet til kunst. Bildene er fotogravyrer, de har en chiaroscuro atmosfære som gir et malerisk preg, de har et narrativt innhold og urbefolkningen er fotografert i sine naturlige omgivelser uten manipulering. Det er særlig i ”Ripple” Fronth har hentet trekk fra piktoralistene. Dette bildet har flere paralleller til Emerson, men også til Steichen som er kjent for å skape en evighetsfølelse i sine fotografier – å bringe bildene ut over tid og sted. Det er nettopp dette Fronth synes å ha visualisert i ”Ripple”.

Jeg har også trukket frem en rekke fellestrekk som Fronths bilder har med de store fotomodernistene. Både Stieglitz og Cartier-Bresson er kjent for å fange øyeblikket, det samme ser vi i ”Spinning Cotton”. Her har Fronth fanget inn scenen idet det kommer et lite vindpust og løfter den tynne hvite bomullstråden som kvinnene bruker når de spinner, og med det skapt en øyeblikksestetikk i tråd med den sannhetssøken som lå i det modernistiske prosjekt.

I ”Panasonic” er formen meget fremtredende, og Fronth har her tydeliggjort en subjektiv ekspressivitet med få bildelementer, uten at det har gått på bekostning av presise observasjoner. Vi ser de samme trekkene og tendensene i fotografiene til Stieglitz, Strand og Weston, om enn i noe ulik grad.

Men er det bare harmoni, idyll og skjønnhet som preger Fronths bilder? Som nevnt ble Cartier-Bresson i sin tid kritisert av Robert Frank for aldri å berøre annet enn komposisjon og skjønnhet i sine bilder, og et naturlig spørsmål i den sammenheng var om den samme kritikk kan reises mot Fronth.

Slik jeg ser det, og slik jeg har søkt å få frem i drøftingene, har Fronth i denne serien i særlig grad lykkes med å forene innhold og form, kort sagt gitt begivenheten det ’rette uttrykk’ slik at bildene fungerer i forhold til hensikten. Han har fått frem budskapet og fortalt urbefolkningens historie med det som Kuspit kaller en ”brilliant økonomisering av midlene”. Og som Larsen hevder, vil det alltid komme noe mer med på bildet enn det man prøver å fange. Dette ’noe’ ligger implisitt i forholdet mellom motiv, teknikk og estetikk, for Fronth bruker utvilsomt formalestetikken til å fange vår oppmerksomhet, mens bildene inneholder mye mer enn det.

Han er en historieforteller som oppfordrer betrakteren til å forme sin egen historie. Dessuten synes han å ha respekt for det faget han utøver. Han har skildret urbefolkningens hverdagsliv med varme og nærhet, men samtidig med tilstrekkelig distanse og respekt til at deres personlighet og integritet er bevart. Her kan vi trekke en parallell til Evans’ fotografi av Allie Mae, han fremstilte henne ikke som et sosialt tilfelle, men slik hun selv ønsket å fremstå, som personen Allie Mae. Jeg vil spesielt fremheve ”Ripple”, der Fronth skal krediteres for at

han har nærmet seg denne spesielle situasjonen for den unge piken med en ytterst respektfull og følsom holdning slik at hennes 'rom' ikke overskrides.

Den estetiserte og harmoniserte fremstillingsformen som Fronth har benyttet seg av for å visualisere urbefolkningens hverdagsliv kan være et ankepunkt i forhold til et rent dokumentarprosjekt, men mindre i forhold til et kunstprosjekt. Fronth har tydeligvis i denne omgang valgt å overlate den 'andre delen', 'kontra-Fronth'<sup>139</sup> bildene til andre, f.eks. National Geographic. Det gjelder både i forhold til andre, og mer negative sider ved indianernes livsførsel, og den åpne konflikten som eksisterer mellom storsamfunnets økonomiske interesser, og indianernes kamp om rettigheter<sup>140</sup>, og de midlene som der tas i bruk. Eller kanskje han selv vil 'spinne' videre, ikke bare med 'hvite' tråder, men også med de 'svarte' ved en senere anledning?

Men jeg har samtidig vist at estetisering ikke nødvendigvis skjuler mer enn det avdekker, for i kjernebildene er det nettopp gjennom estetisering at spenningen mellom innhold og form synliggjøres, sågar forsterkes. Dette bidrar til å øke betrakterens bevissthet, og gir dermed en dypere forståelse av bildets innhold. Vi har sett det før ved gjennomgangen av de andre seriene, og det er et karakteristisk trekk ved hele Fronths produksjon. "Ripple" er et godt eksempel i så måte, og symboliserer det som Fronth ønsker å formidle.

En annen viktig problemstilling har vært om Fronths bilder er preget av visse holdninger av neo-kolonialistisk eller estetisk-kolonialistisk art. Edward Said har vært opptatt av tilsvarende problemstillinger i forhold til vestens holdning overfor orientalerne og Marianne Gullestad har videreført mange av hans synspunkter. Ved å trekke veksler på deres innsikt har jeg drøftet en rekke aspekter ved dette spørsmålet relativt inngående både i forhold til Fronths tilnærming til urbefolkningen og prosjektet generelt. Gjennom drøftingene har jeg vist til at det vil være en umulighet å avvise all kultur, all kunnskap, og dermed fristille seg fra alle bånd i møte med mennesker med en annen kulturbakgrunn enn vår egen. Sagt på en annen måte vil man alltid til en viss grad være preget av ens egen kulturtilhørighet, uten at man dermed har inntatt en negativ holdning preget av et imperialistisk syn i form av blikket på de 'andre', de som ikke er som 'oss', men refererer til en annerledeshet.

I dag kan det ofte oppleves som vanskelig å opprettholde det begrepsmessige skillet mellom dokumentar- og kunstfotografiet. Gjennom drøftingen har jeg fremholdt at den amerikanske fototeoretikeren Abigail Solomon-Godeaus metodiske anbefaling fra en teoretisk posisjon er en fruktbar tilnærming. Hun spør ganske enkelt hvem, hva, hvordan og hvorfor,

---

<sup>139</sup> Ref. Contra-Curtis bildet til Warren Neidich (fig. 30)

<sup>140</sup> Indianernes rettigheter er i dag anslått til mellom 500-600 flere landområder.

nærmere bestemt hvem er det som snakker, hva sier de, på hvilken måte og hvorfor? Solomon-Godeau stiller dermed spørsmål om hvilke underliggende forestillinger som ligger implisitt i dokumentararbeidet og hvilke brukssammenhenger det inngår i.

Med dette som 'bakteppe' har vi i forhold til urbefolkningsserien hørt flere stemmer, både Løvold, Kuspit og Fronth har uttrykt seg på forskjellige måter, men de står på samme plattform og har hatt et felles mål, nemlig å støtte indianernes kamp for å få godkjent sine opprinnelige territorier og bevare regnskogen i Amazonas. Dette er helt klart et ideologisk prosjekt, og det er heller ingen som helst tvil om at prosjektet bærer preg av en ensidig fremstilling i sin sterke grad av harmonisering og estetisering, noe som for øvrig ingen av bidragsyterne gjør noe forsøk på å tildekke.

Med utgangspunkt i Solomon-Godeaus metodologiske tilnærming, og i lys av den konteksten 'Xingu Chronicles' presenteres i, har jeg således ikke kunnet finne belegg for en påstand om at Fronths tilnærming til indianerne bærer preg av neo-kolonialisme eller estetisk-kolonialisme, derimot mer av åpenhet, interesse og respekt for andre mennesker og kulturforskjeller - kulturel relativisme.

I hvilken tradisjon skal vi så plassere bildene? Det er åpenbart at Fronth trekker veksler både på sider ved dokumentarfotografiets- og ved kunstfotografiets tradisjoner, og at disse dermed er med på å styre vår lesning av bildene. Gjennom ulike drøftinger har jeg trukket frem og pekt på paralleller og referansepunkter både i forhold til dokumentarfotografiet og kunstfotografiet, og avslutningsvis konkludert med at Xingu bildene kan kontekstualiseres i spenningsfeltet mellom en dokumentarjournalistisk linje og en estetiserende fotoeksperimentell tendens med slektskap både til foto- og til billedkunst. Det er samtidig viktig å presisere at jeg ikke nødvendigvis finner denne kombinasjonen av to ulike kunstretninger motsetningsfylt. Gjennom drøftingen har jeg vist at Fronth må ha gått inn i Xingu prosjektet med frihet i forhold til oppdragsgiveren til å behandle materialet slik han selv ønsket og at han har anvendt kunstfotografens 'blikk' i sterkere grad enn dokumentarfotografens, men har likevel valgt å holde fast ved noen av dokumentarens forpliktelser.

I seriene som kom etter Xingu, og når Fronth har 'sluppet' dokumentarens forpliktelser, viste gjennomgangen av den totale produksjonen en bevegelse i retning av sterkere grad av eksperimentering, subjektivitet og ekspressivitet. For ytterligere å tydeliggjøre bredden i Fronths produksjon og synliggjøre disse utviklingstrekkene, aktiviserte jeg så et av hans senere bilder; "PPVF" (sommerbilde fra Sørlandet) fra 2001, som er iscenesatt, manipulert og utført i 'cross over' teknikk.



Problemstillingen dreide seg da om en resepsjonsteoretiske tilnærming til materialet, om hvordan vi skal lese et slikt post-moderne bilde og hvordan det kommuniserer med oss som betrakter. I den anledning så vi nærmere både på Mette Sandbys masteravhandling ”Fastfrosne drømme og fantasier” om det iscenesatte fotografi, og hennes doktoravhandling ”Minnesmerker. Tid og erindring i fotografiet”, der hun i forhold til Barthes ’studium’ og ’punktum’ innfører et tredje nivå, nemlig en fenomenologisk dimensjon som hun kaller ’den mentale realisme’. Hun hevder at vi kan velge å forholde oss til kulturens intensjon, kunstnerens og vår egen, nemlig vår egen oppfatning om oss selv i verden når vi tolker slike iscenesatte bilder, fordi vår egen mentale realisme er like viktig som en hvilken som helst annen realisme.

Fronth selv gir oss ikke mange svar i bildene, men det som kanskje er aller viktigst for ham, er å få fortalt noen historier. Ved ofte å bruke ”trouvé objets” har bildet allerede sin innebygde historie. Slik skaper Fronth sin egen historie og oppfordrer deretter betrakteren til å gjøre det samme. Kanskje er det til syvende og sist ens egen virkelighetsforståelse som er den viktigste? Muligens skal vi som betraktere ta til etterretning Susan Sontags oppfordring om å . . . . ”lære å se mer, høre mer og føle mer”<sup>141</sup>, og, som Margaret Olin har poengtert, . . . ”gjøre noe med det vi ser.”<sup>142</sup>

---

<sup>141</sup> Sontag, Susan. *Mot fortolkning*, 1991, side 41

<sup>142</sup> Olin, Margaret, *It is not going to be easy to look into their eyes: Privilege of perception in Let us now praise famous men*, 1991.

## Referanser:

Badger, Gerry, "The Art that Hides Itself. Notes on Photography's Quiet Genius", i: *How you look at it*, D.A.P., N.Y. 2000.

Barthes, Roland, "Billedets retorik", i: Bent Fausing og Peter Larsen (red), *Visuel kommunikation*, Medusa, København, 1980.

Bartes, Roland, *Det lyse rommet. Tanker om fotografiet*, Pax Forlag A/S, Oslo 2001.

Clarke, Graham, *The Photograph*, Oxford University Press, United States, 1997.

Carroll, Noel, *Philosophy of Art*, Routledge, London, 2002.

Collini, Stefan, (ed.) *Interpretation and overinterpretation. Eco, Umberto, with Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose*, Cambridge University Press, United Kingdom, 2002

Corbijn, Anton, *Famous photographs*, Munchen 1989.

Danbolt, Gunnar, Kjerschow, Mabel, *Billedspor. Kunst- og Kulturhistorie Bind 2*. Tell Forlag, 2001.

Danbolt, Gunnar, *Blikk for bilder. Om tolkning og formidling av billedkunst*, Abstrakt forlag AS, Oslo 2002.

Danbolt, Gunnar, *Norsk Kunsthistorie. Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. Det Norske Samlaget, Gjøvik, 2001.

Ellen, Mark, "If I Could Be A Camera. Anton Corbijn", Q-Magazine, januar 1995 i:  
Lien, Sigrid, "Slap-dash" og sterke bilder. En studie i punk-og postpunkperiodens portrettestetikk, Avhandling til dr. art. graden, Universitetet i Bergen, 1998.

Fronth, Per, *Xingu Chronicles*, Dillon Gallery, New York, 1998.

Gardner's, Kleiner, Fred S. & al. *Art through the ages*, Harcourt College publishers, 11th edition, London, 2001.

Gullestad, Marianne, *Plausible prejudice. Everyday experiences and social images of nation, culture and race*, Universitetsforlaget, 2006.

Hedgecoe, John, *Den store fotoboken. Hvordan man oppnår bedre bilder*, Den Norske Bokklubben, Oslo, 1978.

Hirsch, Robert, *Seizing the light. A history of photography*, United States, 2000.

Ibsen, Hilde, *Menneskets fotavtrykk. En økologisk verdenshistorie*, Tano Aschehoug, 1997.

Larsen, Peter, *Album. Fotografiske motiver*, Spartacus Forlag AS, Danmark, 2004.

Lien, Sigrid, "Slap-dash" og sterke bilder. *En studie i punk-og postpunkperiodens portrettestetikk*, Avhandling til dr. art. graden, Universitetet i Bergen, 1998.

Lynton, Norbert, *The story of modern art*, Phaidon Press Limited, London, 2001.

Olin, Margaret, " 'It is not going to be easy to look into their eyes': Privilege of Perception in Let Us Now Praise Favourite Men", *Art History*, Vol. 14 No. 1, March 1991.

Preziosi, Donald, *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford University Press, 1998.

Said, Edward, W., *Culture and Imperialism*, Vintage, Great Britain, 1994.

Said, Edward W., "Krise," i: Said, Edward W., *Orientalisme, Vestlige oppfatninger av Orienten*, J.W. Cappelens forlag, Drammen, 1994.

Said, Edward, W., *Orientalism, Preface (2003)*, New York, May 2003.

Sandby, Mette, innledning og kap. 1: "Fastfrosne drømme og fantasier". Duane Michals, i: *Det iscenesatte fotografi*, Rævens Sorte Bibliotek, København, 1992.

Sandby, Mette, kap. 6 og 7, i: *Minnesmærker. Tid og erindring i fotografiet*, Rævens Sorte Bibliotek, København 2001.

Smith, Pennie, *The Clash. Before and After*, London, 1980.

Solomon-Godeau, Abigail, "Vem talar så? Några frågor om dokumentar fotografi", i: Jan Erik Lundström (red.), *Tankar om fotografi*, Alfabeta, Stockholm, 1993.

Sontag, Susan, Mot fortolkning, i: *ARR, nr. 1*, 1999

Varnedoe, Kirk, *A fine disregard. What makes modern art modern*, Thames and Hudson Ltd. London, 1990

Veiteberg, Jorunn, red. *Kunstfotografi i Norge*, Forbundet Frie Fotografers 25 års jubileum, Oslo 1999.

Wells, Liz, *Photography: A Critical Introduction*. Third Edition, Routledge, London, 2004.

### **Katalogmateriell i kronologisk rekkefølge:**

Fronth, Per, *Lifedreams*, Dillon Gallery, New York, 1999.

Fronth, Per, *Bloodlines*, Anderson Stewart Fine Art, London 2000.

Fronth, Per, *Cargo*, Schneider Gallery, Chicago, 2000.

Fronth, Per, *Archipelago*, Galleri BI-Z, Kristiansand, 2001.

Fronth, Per, *Independence Day – East Timor*, Sørlandets Kunstmuseum, 2003.

Fronth, Per, *Genome Days*, Christian Dam Galleries, Copenhagen, 2003.

Fronth, Per, *Paradoxical sleep monologues*, Kunstgalleriet Stavanger, 2003

Fronth, Per, *Undertow*, Galleri BI-Z, Kristiansand, 2004.

Fronth, Per, *mms/metaphors*, Ålesund Kunstforening, 2005.

### **Intervju:**

Intervju med Per Fronth i Kristiansand juni 2005.

Intervju med Per Fronth i Ålesund oktober 2005.

**Tidsskrift:**

Strømmestiftelsen, *Hjelp til selvhjelp*, 23. årgang, nr. 5, 2002.

Nytt fra *Regnskogfondet*, nr. 2, 14 årgang, mai 2006.

**Avisartikler i kronologisk rekkefølge:**

*The Times*, January 15th, 2000.

*Aftenposten*, 17. januar, 2000.

*Fædrelandsvennen*, 25. oktober, 2001.

*Morgenbladet*, 31. mars – 6. april, 2006.

*Magasinet – Dagbladet*, 6. mai, 2006.

*Morgenbladet*, 5. – 11. mai, 2006.

*Morgenbladet* 19. – 25. mai, 2006.

**Internettbaserte forelesninger v/Universitetet i Bergen:**

Sigrid Lien: <http://kunst.uib.no/-kunst/kunsthistorie>: Modernismens fotografi

Sigrid Lien: <http://kunst.uib.no/-kunst/kunsthistorie>: Det iscenesatte fotografi.

**Vedlegg:** Per Fronths CV

## **Billedreferanser:**

### **Per Fronth:**

#### **Xingu Chronicles:**

- Fig. 1            *Xingu Chief* i: *Xingu Chronicles*, New York, 1998.  
Fig. 2            *Spinning Cotton* i: *Xingu Chronicles*, New York, 1998.  
Fig. 3            *Panasonic* i: *Xingu Chronicles*, New York, 1998.  
Fig. 4            *Ripple* i: *Xingu Chronicles*, New York, 1998.

#### **Lifedreams:**

- Fig. 5            *Waiting for Johannes* i: *Lifedreams*, New York, 1999.  
Fig. 6            *Daughters of Maria* i: *Lifedreams*, New York, 1999.  
Fig. 7            *Hymn for Aia* i: : *Lifedreams*, New York, 1999.  
Fig. 8            *Emigration* i: : *Lifedreams*, New York, 1999.  
Fig. 9            *Fallen Horse* i: : *Lifedreams*, New York, 1999.  
Fig. 10           *The Argument* i: : *Lifedreams*, New York, 1999.  
Fig. 11           *The Razor and the Rose* i: : *Lifedreams*, New York, 1999.  
Fig. 12           *One* i: : *Lifedreams*, New York, 1999.

#### **Bloodlines:**

- Fig. 13           *Dragging the Head* i: *Bloodlines*, London, 2000.

#### **Cargo:**

- Fig. 14           *Selfportrait-9 Desbrosses st.* i: *Cargo*, Chicago, 2000.

### **Archipelago:**

Fig. 15 *The poet, the paper, his view and her future(PPVF) i: Archipelago, Kristiansand, 2001.*

Fig. 16 *Fra web kameraet fra Ny Hellesund 11. september 2002 i: Archipelago, Kristiansand, 2001.*

### **Independence Day – East Timor:**

Fig. 17 *Independence Day i: Independence Day-East Timor, Sørlandets kunstmuseum, 2003.*

### **Genome Days:**

Fig. 18 *Evolution of Melancoly i: Genome Days, København, 2003.*

Fig. 19 *Consultation i: Genome Days, København, 2003.*

Fig. 20 *Seasons i: Genome Days, København, 2003.*

Fig. 21 *Genome Days I i: Genome Days, København, 2003.*

Fig. 22 *Puddlewalk i: Genome Days, København, 2003.*

Fig. 23 *A moment of terror i: Genome Days, København, 2003.*

### **Paradoxical sleep:**

Fig. 24 *One hundred years of complete boredom Ver II i: Paradoxical sleep monologues, Kunstgalleriet Stavanger, 2003.*

### **Undertow:**

Fig. 25 *Cluster Pendulum II i: Undertow, Kristiansand, 2004.*

Fig. 26 *Airfield/ASF 14,098 KB TI i: Undertow, Kristiansand, 2004.*

### **mms/metaphors:**

Fig. 27 *mms/metaphore/politics i: mms/metaphors, Ålesund Kunstforening, 2005.*

**Andre:**

- Fig. 28 Edward Curtis, *Bear Bull-Blackfoot*, 1926 i: Robert Hirsch, *Seizing the light. A history of photography*, United States, 2000.
- Fig. 29 Warren Neidich, *Contra-Curtis*, 1989, i: Graham Clarke, *The Photograph*, United States, 1997.
- Fig. 30 Walker Evans, *Alabama Cotton Tenant Farmer Wife*, 1936, i: Peter Larsen, *Album*, Danmark, 2004.
- Fig. 31 Pennie Smith, *The Clash. Before and After*, London, 1980, i: "Slap-dash" og sterke bilder. *En studie i punk-og postpunkperiodens portrettestetikk*, Avhandling til dr. art. graden, Universitetet i Bergen, 1998.
- Fig. 32 Anton Corbijn, *Miles Davis*, 1985, Montreal, i: Anton Corbijn, *Famouz Photographs 1979.88*, Munchen 1989, i: "Slap-dash" og sterke bilder. *En studie i punk-og postpunkperiodens portrettestetikk*, Avhandling til dr. art. graden, Universitetet i Bergen, 1998.
- Fig. 33 Paul Strand, *Wall Street, New York*, 1915, i: Graham Clarke, *The Photograph*, United States, 1997.
- Fig. 34 Edward Weston, *Dunes, Oceano*, 1936, i: Graham Clarke, *The Photograph*, United States, 1997.
- Fig. 35 Henri Cartier-Bresson, *Madrid, Spain*, 1933, i: Graham Clarke, *The Photograph*, United States, 1997.
- Fig. 36 Alfred Stieglitz, *New York, From my window at Shelton West*, 1931 i: Robert Hirsch *Seizing the light*, 2000.
- Fig. 37 P.H. Emerson, *Throwing the cast net*, 1886, i: Robert Hirsch, *Seizing the light*, 2000.
- Fig. 38 Edward Steichen, *Moonlight: the pond*, 1906, i: Robert Hirsch *Seizing the light*, 2000.





ILLUSTRASJONER

# HISTORIEFOTELLER MED BLIKK FOR ESTETIKK

En undersøkelse av Per Fronths fotobaserte kunst



**Kari Hellesøy:**

**Avhandling til Mastergraden i Kunsthistorie  
Universitetet i Bergen  
Det historisk filosofiske fakultet  
september 2006**



## **Billedreferanser:**

### **Per Fronth:**

#### **Xingu Chronicles:**

- Fig. 1           *Xingu Chief* i: *Xingu Chronicles*, New York, 1998.  
Fig. 2           *Spinning Cotton* i: *Xingu Chronicles*, New York, 1998.  
Fig. 3           *Panasonic* i: *Xingu Chronicles*, New York, 1998.  
Fig. 4           *Ripple* i: *Xingu Chronicles*, New York, 1998.

#### **Lifedreams:**

- Fig. 5           *Waiting for Johannes* i: *Lifedreams*, New York, 1999.  
Fig. 6           *Daughters of Maria* i: *Lifedreams*, New York, 1999.  
Fig. 7           *Hymn for Aia* i: : *Lifedreams*, New York, 1999.  
Fig. 8           *Emigration* i: : *Lifedreams*, New York, 1999.  
Fig. 9           *Fallen Horse* i: : *Lifedreams*, New York, 1999.  
Fig. 10          *The Argument* i: : *Lifedreams*, New York, 1999.  
Fig. 11          *The Razor and the Rose* i: : *Lifedreams*, New York, 1999.  
Fig. 12          *One* i: : *Lifedreams*, New York, 1999.

#### **Bloodlines:**

- Fig. 13          *Dragging the Head* i: *Bloodlines*, London, 2000.

#### **Cargo:**

- Fig. 14          *Selfportrait-9 Desbrosses st.* i: *Cargo*, Chicago, 2000.

### **Archipelago:**

Fig. 15 *The poet, the paper, his view and her future(PPVF)* i: *Archipelago*, Kristiansand, 2001.

Fig. 16 *Fra web kameraet fra Ny Hellesund 11. september 2002* i: *Archipelago*, Kristiansand, 2001.

### **Independence Day – East Timor:**

Fig. 17 *Independence Day* i: *Independence Day-East Timor*, Sørlandets kunstmuseum, 2003.

### **Genome Days:**

Fig. 18 *Evolution of Melancoly* i: *Genome Days*, København, 2003.

Fig. 19 *Consultation* i: *Genome Days*, København, 2003.

Fig. 20 *Seasons* i: *Genome Days*, København, 2003.

Fig. 21 *Genome Days I* i: *Genome Days*, København, 2003.

Fig. 22 *Puddlewalk* i: *Genome Days*, København, 2003.

Fig. 23 *A moment of terror* i: *Genome Days*, København, 2003.

### **Paradoxical sleep:**

Fig. 24 *One hundred years of complete boredom Ver II* i: *Paradoxical sleep monologues*, Kunstgalleriet Stavanger, 2003.

### **Undertow:**

Fig. 25 *Cluster Pendulum II* i: *Undertow*, Kristiansand, 2004.

Fig. 26 *Airfield/ASF 14,098 KB TI* i: *Undertow*, Kristiansand, 2004.

### **mms/metaphors:**

Fig. 27 *mms/metaphore/politics* i: *mms/metaphors*, Ålesund Kunstforening, 2005.

**Andre:**

- Fig. 28 Edward Curtis, *Bear Bull-Blackfoot*, 1926 i: Robert Hirsch, *Seizing the light. A history of photography*, United States, 2000.
- Fig. 29 Warren Neidich, *Contra-Curtis*, 1989, i: Graham Clarke, *The Photograph*, United States, 1997.
- Fig. 30 Walker Evans, *Alabama Cotton Tenant Farmer Wife*, 1936, i: Peter Larsen, *Album*, Danmark, 2004.
- Fig. 31 Pennie Smith, *The Clash. Before and After*, London, 1980, i: "Slap-dash" og sterke bilder. *En studie i punk-og postpunkperiodens portrettestetikk*, Avhandling til dr. art. graden, Universitetet i Bergen, 1998.
- Fig. 32 Anton Corbijn, *Miles Davis*, 1985, Montreal, i: Anton Corbijn, *Famous Photographs 1979.88*, Munchen 1989, i: "Slap-dash" og sterke bilder. *En studie i punk-og postpunkperiodens portrettestetikk*, Avhandling til dr. art. graden, Universitetet i Bergen, 1998.
- Fig. 33 Paul Strand, *Wall Street, New York*, 1915, i: Graham Clarke, *The Photograph*, United States, 1997.
- Fig. 34 Edward Weston, *Dunes, Oceano*, 1936, i: Graham Clarke, *The Photograph*, United States, 1997.
- Fig. 35 Henri Cartier-Bresson, *Madrid, Spain*, 1933, i: Graham Clarke, *The Photograph*, United States, 1997.
- Fig. 36 Alfred Stieglitz, *New York, From my window at Shelton West*, 1931 i: Robert Hirsch *Seizing the light*, 2000.
- Fig. 37 P.H. Emerson, *Throwing the cast net*, 1886, i: Robert Hirsch, *Seizing the light*, 2000.
- Fig. 38 Edward Steichen, *Moonlight: the pond*, 1906, i: Robert Hirsch *Seizing the light*, 2000.

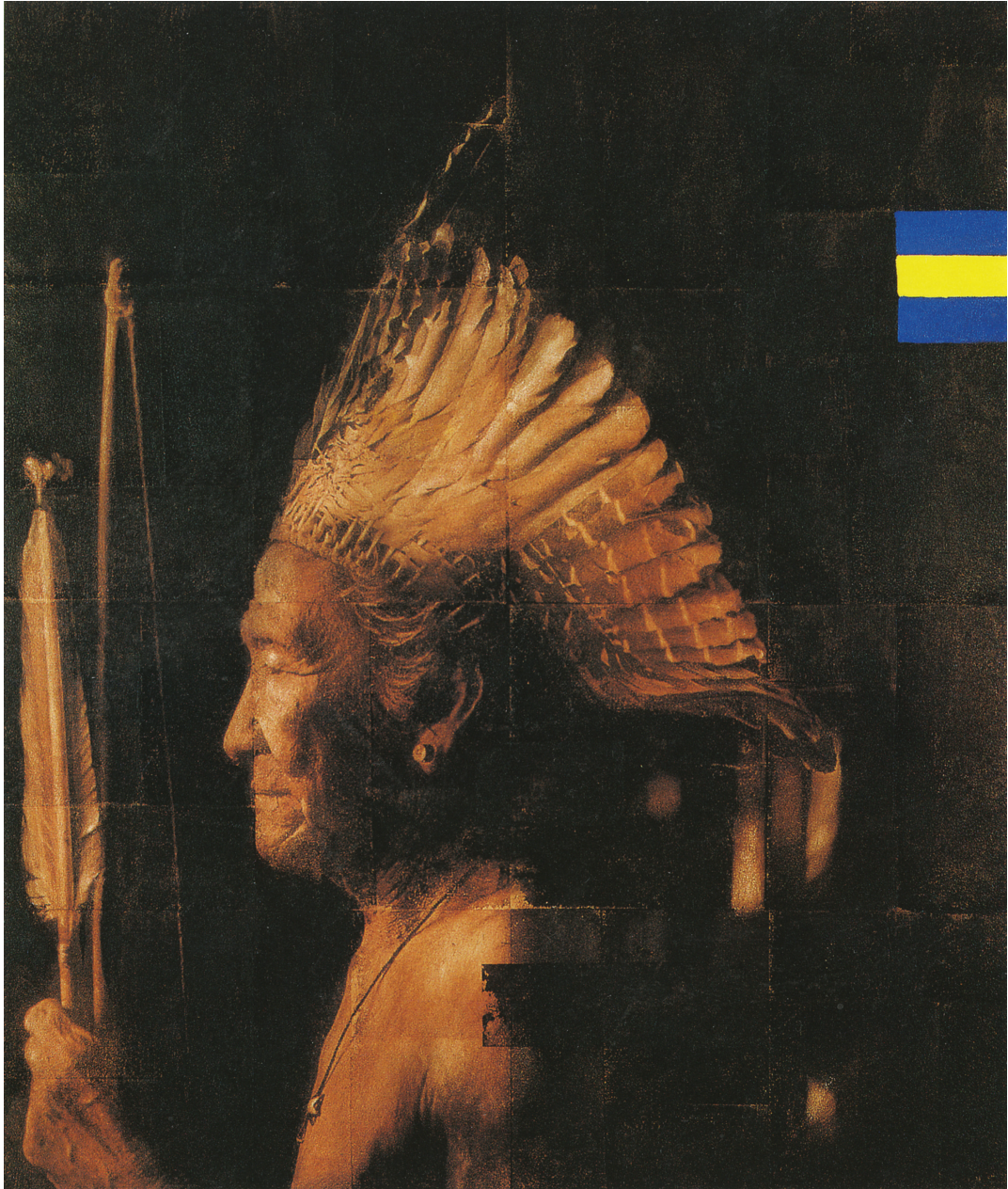


Fig. 1 Xingu Chief: Xingu Chronicles, New York, 1998.



Fig. 2 Spinning Cotton: Xingu Chronicles,  
New York, 1998.



Fig. 3 Panasonic: Xingu Chronicles,  
New York, 1998.





Fig. 4 Ripple: Xingu Chronicles,  
New York, 1998.



Fig. 5 Waiting for Johannes: Lifedreams, New York, 1999.



Fig. 6 Daughters of Maria: Lifedreams, New York, 1999.



Fig. 7 Hymn for Aia: Lifedreams, New York, 1999.



Fig. 8 Emigration: Lifedreams, New York, 1999.



Fig. 9 Fallen Horse: Lifiedreams, New York, 1999.



Fig. 10 The Argument: Lifiedreams, New York, 1999.



Fig. 11 The Razor and the Rose: Lifiedreams, New York, 1999.



Fig. 12 One: Lifiedreams, New York, 1999.



Fig. 13 Dragging the Head: Bloodlines, London, 2000.



Fig. 14 Selfportrait-9 Desbrosses st.: Cargo, Chicago, 2000.



Fig. 16 Fra web kameraet fra Ny Hellesund 11. september 2001: Archipelago, Kristiansand 2001

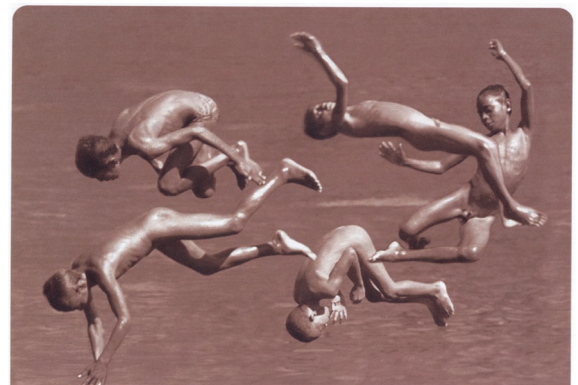


Fig. 17 Independence Day: Independence Day-East Timor, Sørlandets kunstmuseum, 2003.

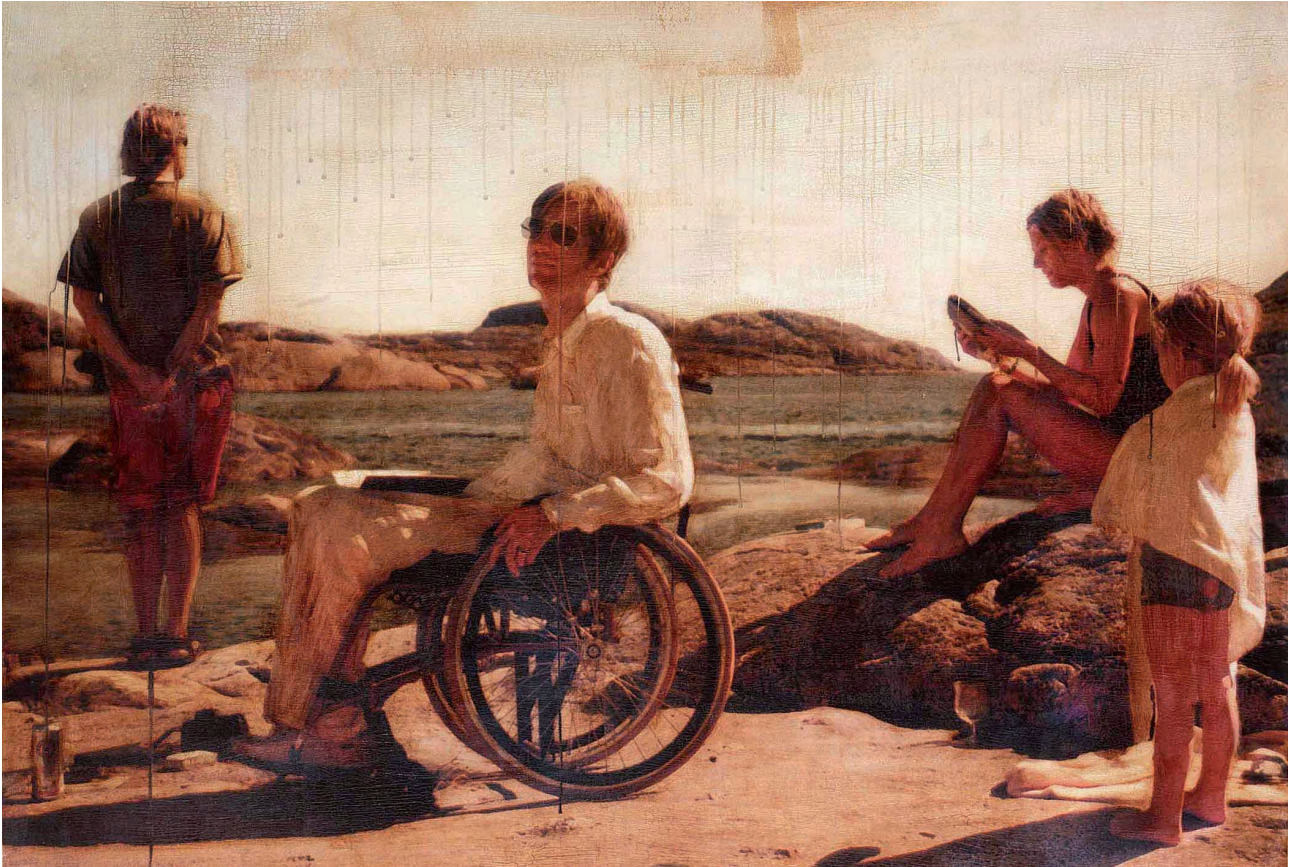


Fig. 15 The poet, the paper, his view and her future (*PPVF*): Archipelago, Kristiansand, 2001.

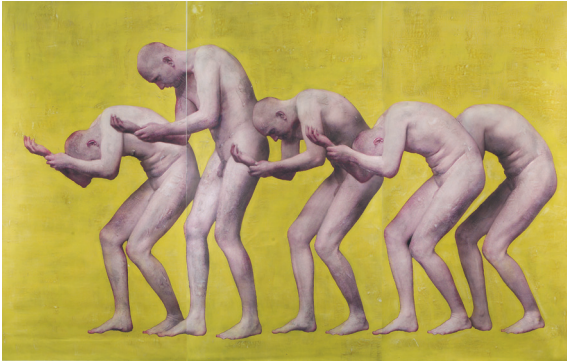


Fig. 18 Evolution of Melanoly: Genome Days, København, 2003.

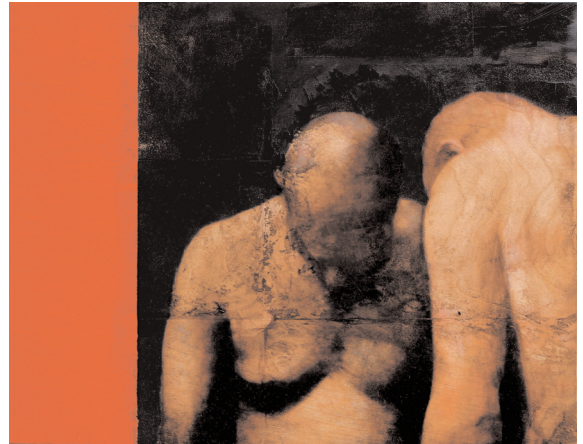


Fig. 19 Consultation: Genome Days, København, 2003.



Fig. 20 Seasons: Genome Days, København, 2003.



Fig. 21 Genome Days I: Genome Days, København, 2003.



Fig. 22 Puddlewalk:  
Genome Days,  
København, 2003.

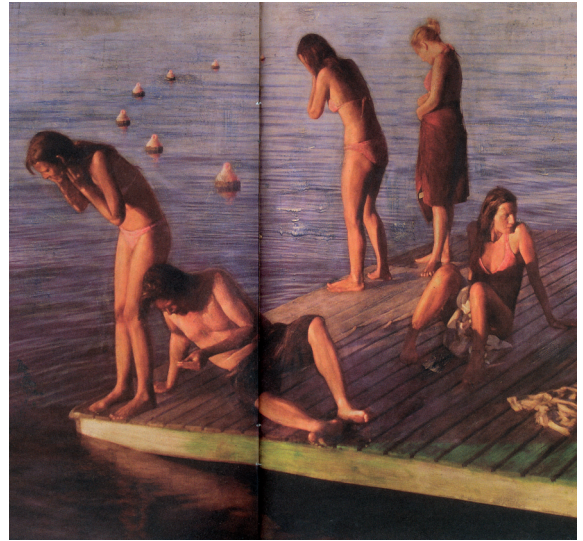


Fig. 23 A moment of terror :  
Genome Days,  
København, 2003.



Fig. 24 One hundred years of complete boredom  
Ver II: Paradoxical sleep monologues,  
Kunstgalleriet Stavanger, 2003.



Fig. 25 Cluster Pendulum II:  
Undertow,  
Kristiansand, 2004.



Fig. 26 Airfield/ASF 14,098 KB TI:  
Undertow,  
Kristiansand, 2004.



Fig. 27 mms/metaphore/politics: mms/metaphors,  
Ålesund Kunstforening, 2005.



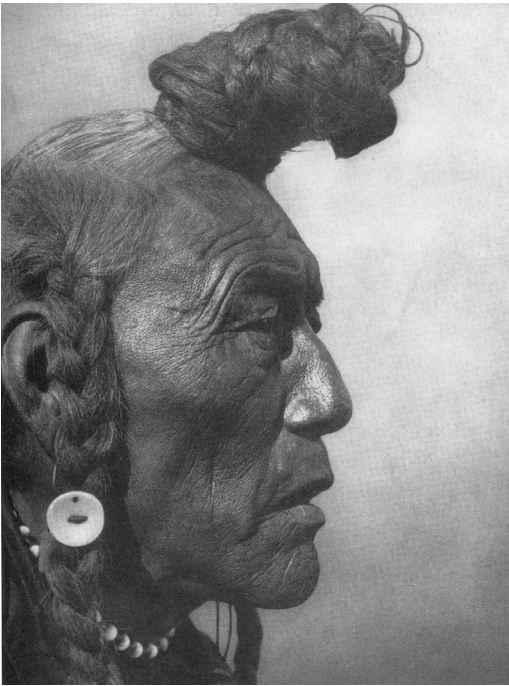


Fig. 28 Edward Curtis, Bear Bull-Blackfoot, 1926:  
Robert Hirsch, Seizing the light.  
A history of photography,  
United States, 2000.



Fig. 29 Warren Neidich, Contra-Curtis, 1989:  
Graham Clarke, The Photograph,  
United States, 1997.

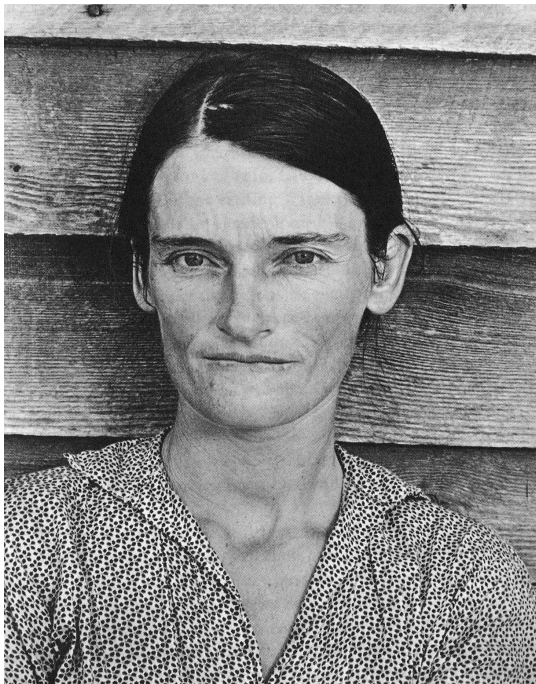


Fig. 30 Walker Evans, Alabama Cotton Tenant  
Farmer Wife, 1936: Peter Larsen, Album,  
Danmark, 2004.

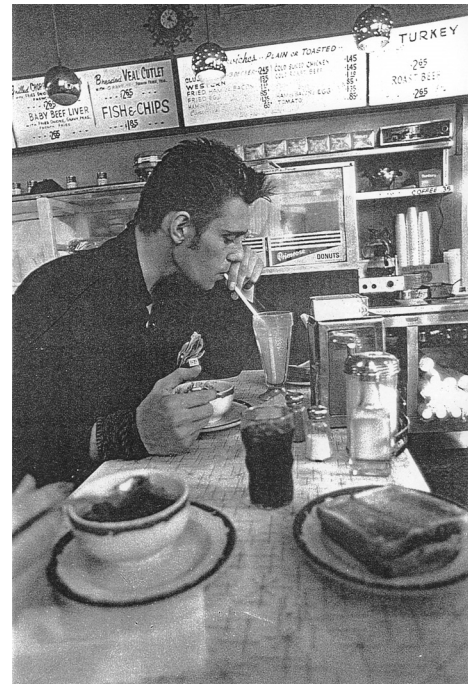


Fig. 31 Pennie Smith, The Clash. Before and After,  
London, 1980: Sigrid Lien, "Slap-dash" og  
sterke bilder. En studie i punk- og post-  
punk periodens portrettestetikk, 1988.



Fig. 32 Anton Corbijn, Miles Davis, 1985, Montreal, Anton Corbijn, *Famous Photographs 1979.88*, Munchen 1989: Sigrid Lien, "Slap-dash" og sterke bilder. En studie i punk- og postpunk periodens portrettestetikk, 1988.



Fig. 33 Paul Strand, Wall Street, New York, 1915: Graham Clarke, *The Photograph*, United States, 1997.



Fig. 34 Edward Weston, Dunes, Oceano, 1936: Graham Clarke, *The Photograph*, United States, 1997.

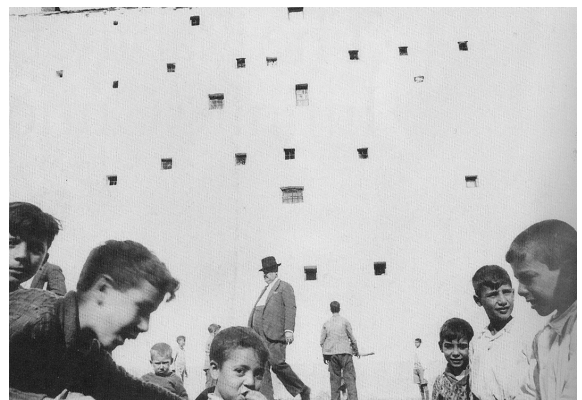


Fig. 35 Henri Cartier-Bresson, Madrid, Spain, 1933: Graham Clarke, *The Photograph*, United States, 1997.



Fig. 36 Alfred Stieglitz, New York, From my window at Shelton West, 1931:  
Robert Hirsch Seizing the light, 2000.



Fig. 37 P.H. Emerson, Throwing the cast net, 1886:  
Robert Hirsch, Seizing the light, 2000.



Fig. 38 Edward Steichen, Moonlight: the pond, 1906:  
Robert Hirsch Seizing the light, 2000.

