

Det sensitive fotografiet

Migrasjon og følelser i norsk samtidsfotografi

Marianne Lid Iversen

KUN 350

Mastergradsoppgave i kunsthistorie



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

September 2021

Copyright Marianne Lid Iversen

2021

Det sensitive fotografiet: Migrasjon og emosjoner i norsk samtidsfotografi

The sensitive photograph: Migration and emotions in Norwegian contemporary photography

<https://bora.uib.no/>

Forord

Takk

Først og fremst vil jeg takke min veileder, professor Sigrid Lien ved Universitetet i Bergen. For alle forelesninger, gjennomlesinger, tilbakemeldinger, kritikk, engasjement, bøker, artikler og inspirasjon. Tusen takk for all din tid og ditt store hjerte for dine studenter – og for alt du har lært meg. Uten deg, ingen BA eller MA – du er min kunsthistorie-guru, for alltid.

En stor og ydmyk takk til kunstnerne som står bak kjernematerialet i denne avhandlingen: Andrea Gjestvang, Linda Bournane Engelberth og Signe Marie Andersen. Takk for at dere har delt tanker og refleksjoner – og for at dere lager viktige, inspirerende og meningsfulle kunstverk som evner å sette oss betraktere i forbindelse med andre menneskers liv og opplevelser.

Kjære Veslemøy, tusen takk for at du alltid bryr deg, for barnevakter, gjennomlesninger og korrekturhjelp – du er min ridder på den hvite hesten. Tusen takk kjære kunstbror Martin, for at du ble med på galleri og museum og dine fine refleksjoner. Kjære Andrea, takk for alle utstillinger, samtaler og bøker, du gir meg stor inspirasjon. Takk for alle telefoner og for at du alltid har troen på meg, min gode venn Gunnar. Kjære Aslaug og Marianne, tusen takk for alle heiarop, turer og motivasjon, det betyr mye for meg.

Til mine fantastiske foreldre, tusen takk for all hjelp på alle vis. Og til mine to, Jonathan og Merlin, takk for tid, tålmodighet og kjærlighet.

Innholdsfortegnelse

Forord	4
Det sensitive fotografiet: Migrasjon og emosjoner i norsk samtidsfotografi.	6
Abstract	6
Sammendrag	7
Innledning	8
Bakgrunn for valg av tema	10
Avhandlingens materiale.....	13
Teori, metode og struktur	14
Kapittel 1: Aftermath og spor i Andrea Gjestvangs fotografiserie <i>Return</i>	17
Verksbeskrivelse: Return.....	18
Spor og overgangsfaser i fotografiet	20
Aftermath i migrasjonsportrettet.....	30
Blikket i migrasjonsportrettet	34
Kapittel 2: Migrasjonsfotografiet i et historisk perspektiv – massene og den ene	37
Verksbeskrivelse Things Come Apart	38
Migrasjonsperspektivet i Things Come Apart	42
I dialog med historiske fotografier av migrasjonsprosesser	44
To perspektiver: Massene og individet	48
Kapittel 3: Det multimediale fotoprojektet og stillheten i fotografiet	54
Verksbeskrivelse Visitor – Lady, Teatro Marti.....	55
Migrasjonsperspektivet i Visitors	57
Stillhet og langsomhet i fotografiet.....	64
Iscenesatt virkelighet.....	68
Skyggenes historiefortelling	73
Den multimediale fotoserien	75
Kapittel 4: Avslutning – Hvordan snakker vi om fotografiet?	83
Kritikken mot fotografiet – Sontag og hennes etterfølgere	85
Fotografi og emosjoner	87
Slående fotografier	88
Avsluttende ord.....	94
Litteraturliste	97
Bidelleliste	100

Det sensitive fotografiet: Migrasjon og emosjoner i norsk samtidsfotografi.

Abstract

The sensitive photograph: Migration and emotions in Norwegian contemporary photography

Does photography as a medium have a particular ability to show sensitivity and emotion? How does this sensitivity become manifest and expressed in contemporary photography that addresses processes of migration and relocation? Through an analysis of works by three Norwegian contemporary photographers, Andrea Gjestvang, Linda Bournane Engelberth and Signe Marie Andersen, this dissertation examines the ability of photography to portray human emotions and vulnerability. It asks how the ability to grasp human vulnerability – expressed in faces and bodies in front of the camera – can be conceptualized in the photograph. Furthermore, it examines how and to what extent existing photo-theoretical literature captures and nuances the specifics of the works.

Sammendrag

Det sensitive fotografiet: Migrasjon og emosjoner i norsk samtidsfotografi

Har fotografiet som medium en spesiell evne til å vise sårbarhet og følelser? Hvordan manifesteres denne sensitiviteten, og hvordan kommer den til uttrykk i samtidsfotografiet som tematiserer migrasjon og forflytning?

Gjennom en analyse av verker av tre norske samtidsfotografer, Andrea Gjestvang, Linda Bournane Engelberth og Signe Marie Andersen, undersøker denne avhandlingen fotografiets evne til å skildre følelser og sårbarhet. Avhandlingen spør hvordan denne evnen til å forstå menneskelig sensitivitet – uttrykt i ansikter og kropper foran kameraet – kan konseptualiseres i fotografiet. Videre undersøker den hvordan og i hvilken grad den eksisterende fototeoretiske litteraturen fanger inn og nyanserer slike fotografiske verk.

Innledning

“I felt if there was no photographic record allowed, then it was history erased.”

Joel Meyerowitz, fotograf

“Migration is one of the most critical social and political issues in the culture today, central to all our lives and culture.”

(Bates 2021)

I denne avhandlingen vil jeg argumentere for at fotografiet har en egen måte å snakke på, et ordløst språk som kan vise detaljer og stemninger – i landskap, gjenstander og mennesker som vi ofte ikke oppdager eller ser før fotografiet forteller oss det, eller peker på det for oss. På 1990-tallet skrev den franske filosofen Jean Baudrillard at mengden bilder i vår tid har utvisket bildenes verdi (Baudrillard 2008, 489)¹. Dette skrev han før internett og digitalisering var blitt en del av dagliglivet vårt. Siden den gang har mengden bilder vi har blitt eksponert for, blitt mangedoblet, i praksis endeløs. Men i havet av bilder som omgir oss på alle kanter er det likevel noen fotografier som fester seg hos betrakteren. De makter tilsynelatende å gi uttrykk for menneskelighet og sensitivitet på en måte som kan treffe betrakteren som en knyttneve i magen – på en måte som kan ligne det Roland Barthes har beskrevet som en punktumopplevelse (Barthes 2000, 27)². Hvorfor oppleves noen bilder slik? Hva er det i disse fotografiene som får oss til å stoppe opp? Det er denne opplevelsen jeg vil diskutere i denne avhandlingen, med utgangspunkt i fotografier som knytter seg til opplevelser av migrasjon, flukt og forflytning.

Representasjoner av slike opplevelser og prosesser har lenge hatt en sentral rolle i den visuelle kulturen. Dette gjelder ikke minst historiske fotografier som nettopp synliggjør migranter i ulike situasjoner: Mennesker som har forlatt familie og fødested i forbindelse

¹ Baudrillard, Jean. 2008. «"Tranestetikk" Fra Transparence du mal (1990) Oversatt av Agnete Øye.» I *Estetisk teori. En antologi*, av Arnfinn Bø Rygg (red.) Kjersti Bale. Oslo: Universitetsforlaget.

² Barthes, Roland. 2000. *Camera Lucida Reflections on Photography*. London: Vintage Classic.

med krig, fattigdom og konflikt for å søke et bedre liv for seg selv og sin familie andre steder i verden. I norsk migrasjonshistorie har for eksempel fotografiet vært viktig som dokumentasjon på hvordan nordmenn skapte nye hjem og en ny tilværelse i USA – bilder som ble sendt hjem til Norge til familie og venner (Lien 2018, 2)³. Migrasjon er også en sentral tematikk i norsk og internasjonal samtidskunst. Slike samtidskunstprosjekter posisjonerer seg i respons til flyktningkrisene som preger store deler av verden, der mennesker som har flyktet fra krigen i Syria og konflikter i Midtøsten og Afghanistan, blir samlet opp i flyktningeleirer i andre land og grenseområder i påvente av å få oppholdstillatelse eller på nytt sendes videre eller tilbake.

Begrepet migrasjon viser ofte til de «store bildene» eller de store prosessene: Menneskemasser, folkevandringer som beveger seg over en landegrense og inn i et annet land. Migrasjonsfotografiet kan snakke om de mange, men også om individet. Det er på individnivå at de menneskelige belastningene merkes og kommer til syne. Migrasjonsfotografiet kan tematisere tap av land og tilhørighet, men også av identitet, familie, venner og barndom. I denne avhandlingen vil jeg undersøke hvordan den fotografiske samtidskunsten adresserer erfaringene og opplevelsene som knytter seg til migrasjonsprosesser og forflytning. Mennesker på flukt eller i migrasjon er uten tvil i en sårbar situasjon der framtiden er usikker, åpen og uoverskuelig. Hvilket potensial har kamera, eller nærmere bestemt den fotografiske samtidskunsten, til å fange inn og synliggjøre denne tilstanden av menneskelig sårbarhet? Hvordan kommer det affektive, følelsene, mennesket og situasjonen, til syne i fotografiet? Disse spørsmålene vil jeg diskutere med utgangspunkt i utvalgte verker av tre norske samtidsfotografer: Linda Bournane Engelberth, Andrea Gjestvang og Signe Marie Andersen. Alle de tre fotografene jobber i utstrakt grad med portretter på hver sin måte og deltar på både nasjonale og internasjonale utstillinger med arbeidene sine. Selv om arbeidene til disse tre fotografene fremstår som forskjellige med ulike uttrykk og kontekster, opplever jeg at alle tre har en egen evne til å få frem menneskelig sårbarhet i sine portretter. Alle de tre har også

³ Lien, Sigrid. 2018. *Pictures of Longing*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

migrasjon som tema på ulike vis, noe jeg finner interessant å sette i sammenheng med det sårbare – og som er utgangspunktet for denne avhandlingen.

Linda Bournane Engelberth har base i Oslo. Arbeidene hennes setter ofte søkelys på identitet og personlige narrativ. Hun har vunnet flere priser for arbeidene sine, deltar på internasjonale utstillinger i Algerie, USA, og Europa og er representert av det internasjonale og anerkjente fotobyrået VII Photo som har base i New York. Fotograf **Andrea Gjestvang** holder til i Oslo og Berlin. I 2012 ga hun ut boken *One Day in History* med portretter av overlevende etter terrorangrepet på Utøya 22. juli 2011. Fotografiene og boken fikk stor oppmerksomhet og anerkjennelse både nasjonalt og internasjonalt. Fotoprojektene hennes er stilt ut i flere land, og hun har høstet flere prestisjetunge priser for dem. Gjestvang er tilknyttet det internasjonale fotobyrået Panos i London. Den tredje fotografen, hvis arbeider jeg vil rette oppmerksomheten mot i denne avhandlingen, er **Signe Marie Andersen** med base i Oslo. Hun jobber både med analogt og digitalt fotografi, video, tekst og lyd. Andersen bruker ofte iscenesatt fotografi som metode i sine arbeider og har vært en foregangskunstner innen denne sjangeren siden hun gikk ut med mastergrad fra Fakultetet for kunst, musikk og design ved Universitetet i Bergen. Hun er opptatt av at bildene skal oppleves som tenkte scener, og jobber for at bildene skal ha flere lag slik at tvetydigheten i fotografiene kommer frem. Andersen er fast tilknyttet Galleri Riis i Oslo og flere kunstsentre.

[Bakgrunn for valg av tema](#)

Evnen til å representere og eksponere sårbarhet til dem som står foran kamera har fascinert meg siden jeg skrev bacheloroppgave om Rineke Dijkstras fotografiske verk⁴. Dijkstra har i flere prosjekter fotografert mennesker i ulike overgangsfaser; mødre og barn like etter fødselen, den unge mannen som skal bli soldat, et barn som akkurat har ankommet asylmottaket. I bacheloroppgaven fordypet jeg meg i fotoserien *Beaches (1992 – 2002)*. Serien viser unge mennesker i badetøy på strender rundt om i verden, fotografert med

⁴ KUN252, UiB, Fotografiets estetikk og historie. Bacheloroppgave: Det sensitive portrettet – sett gjennom verk av Rineke Dijkstras fotoserie *Beaches*, 2013.

storformat-kamera som ivaretar stor detaljrikdom i portrettene.



Figur 1 Kolobrzeg, Poland, July 26, 1992. Fra fotoserien Beaches (1992-2002) av Rineke Dijkstra.

Hun viser ungdommer, tenåringer midt overgangsfasen mellom barn og voksen.

Fotografiene til Dijkstra gjorde meg nysgjerrig og fascinert. Hvordan får hun subjektene til å fremstilles som sårbare, uten at det oppleves som påtrengende eller som voyeurisme? I motsetning til mye av billestrømmen rundt oss opplever jeg at Dijkstra i sine fotografiske verk makter å representere dem som står foran kamera med respekt og empati. Hun viser ungdomstiden på en måte som skaper gjenkjennelse, og gir påminnelser om hvordan det føles å være i overgangen mellom barn og voksen. Dijkstra har gitt uttrykk for at hun gjenkjenner noe av seg selv i disse skye, udefinerbare og sårbare karakterene som ennå ikke har definert sitt selvilde: «The emotions of younger people seem to be very much on the surface. They have no defined image of themselves yet. In these shy subdued characters, I recognize some part of myself» (Blessing og Phillips 2012, 47).

Dijkstras ord ga umiddelbar gjenkjennelse i mine egne opplevelser. I BA-oppgaven beskrev jeg min opplevelse av hvordan fotografiene hennes virker som psykologiske avtrykk fra en ungdomstid jeg nesten husker fysisk igjen når jeg ser bildene hennes; måten ungdommene står på, usikkerheten, skyheten – alt kommer til overflaten i fotografiene. Hun fotograferer unge mennesker i badetøy ved strandkanten, men gjør det på en måte som sterkt skiller seg fra andre bilder av lettkledde badende ungdommer i sosiale medier, blogger, reklamer, magasiner og realityserier. Jeg betonet hvordan Dijkstras stillferdige verk for meg representerer det motsatte av fotografier og selfier som synes å rope: «Se på meg!», «Se på oss!», «Oppdag meg – oppdag oss!». Dijkstra synes heller å mane fram empati på vegne av de unge subjektene, og hun ber oss om å se dem.

Men, mens jeg i BA-oppgaven satte søkelys på ungdomstid, transformasjon og sårbarhet, vil jeg i denne masteravhandlingen altså rette oppmerksomhet mot fotografiske representasjoner av mennesker i migrasjonsprosesser. Dette har sammenheng med at jeg høsten 2019 besøkte utstillingene *Visitors* av Signe Marie Andersen på Galleri Riis i Oslo⁵ og *Norsk dokumentarfotografi* på Henie Onstad Kunstsenter i Oslo⁶. I sistnevnte utstilling var 35 norske fotografer representert, deriblant Linda Bournane Engelberth og Andrea Gjestvang. Utstillingen viste et bredt spekter av norske dokumentarfotografier, og utstillingens mål var å la de besøkende få møte fotografiet i skjæringspunktet mellom kunst og dokumentar. Utstillingen tok dessuten sikte på å representere fotografiske tematiseringer av blant annet ytringsfrihet (Henie Onstad Kunstsenter 2019). Gjestvang var her representert med serien *Everybody knows this is nowhere*. Denne serien viser hvordan livet arter seg for rastløse tenåringer i Båtsfjord i Finnmark, et lite tettsted truet av fraflytting og mangel på arbeidsplasser (Eraker 2013, 379). Engelberth viste arbeider fra *You can call me a gypsy if you want to*, et prosjekt hun påbegynte i 2011. Her følger hun romanikvinner og -menn som lever og reiser mellom Oslo og landsbyene de kommer fra i Romania. I Oslo tjener de til livets opphold ved blant annet å samle flasker, tigge og selge brukte klær. Pengene tar de

⁵ Andersen, Signe Marie. 2019. *Visitors*. Galleri Riis, Oslo. 22.aug – 15. sept, 2019.
<https://galleririis.com/exhibitions/407> (lastet ned 14. sept. 2019)

⁶ Henie Onstad Kunstsenter. 2019. *hok.no. Norsk Dokumentarfotografi* 23. aug – 12. jan. 2020.

med tilbake til familiene sine i Romania (Eraker 2013, 381)⁷. Gjestvang, Bournane Engelberth og Andersens arbeider synliggjør altså på ulike vis mennesker i overgangsfaser knyttet til migrasjon og forflytning. Men de har også arbeidet med tilsvarende problematikker i sin øvrige produksjon – og det er her jeg har funnet materialet som vil bli diskutert i denne avhandlingen.

Avhandlingens materiale

Jeg har for det første valgt å rette spesifikt søkelys på Andrea Gjestvangs fotoserie *Return* (2014–2015). Her har hun fotografert mindreårige asylsøkere som har fått avslag på asylsøknad i Norge. Gjestvang møter dem i landet de er returnert til, eller på ny er på flukt i, enten alene eller sammen med familiemedlemmer. Fotoserien viser også fotografier av klassekamerater og venner i Norge, samt bilder av gjenstander og steder som for eksempel lekeplasser og skolegårder barna har lekt eller oppholdt seg i tiden de var i Norge. For det andre vil jeg diskutere Linda Bournane Engelberths fotoserie *Things Come Apart* (2013). Der hun har fotografert ungdommer i Latvia, et land der store del av den unge voksne befolkningen utvandrer, på jakt etter jobb for bedre økonomi – og for å skape det de håper skal bli et bedre liv for seg selv. Engelberth har fått innpass i en gruppe unge menneskers hverdag og viser oss ulike sider av livene deres; vennskap, kjærlighet, forhold, fritid, men også rus og omgivelser preget av fattigdom. Mens Gjestvang og Bournane Engelberth arbeider ut fra et dokumentarfotografisk ståsted, bruker Signe Marie Andersen ofte iscenesettelser som et grep i sin fotografiske praksis. Dette gjelder også delvis i det hun viste i utstillingen *Visitors* på Galleri Riis høsten 2019, som er mitt tredje verkseksempel i denne avhandlingen. Utstillingen er også blitt til et bokprosjekt med samme navn. *Visitors* har et vidt motivisk spenn, med ensomhet som et tilsynelatende samlende tema. Flere av verkene gir også assosiasjoner til mennesker som av ulike grunner har flyttet på seg fra et sted eller et land til et annet – eller fra en samfunnsklasse til en annen, noe også tittelen *Visitors* kan

⁷ Eraker, Rune. 2013. *The Norwegian Journal of Photography*. Oslo: Forlaget Press Fritt Ord Foundation.

gjenspeile. Mennesker i forflytning, på flukt – og i migrasjon er slik et tematisk fellestrekk i de tre utvalgte fotoseriene.

Teori, metode og struktur

Hvilke spor setter migrasjonen i menneskelige ansikter – manifestert gjennom fotografiet? I avhandlingens første kapittel vil jeg starte diskusjonen omkring dette spørsmålet gjennom en nærstudie av et verk fra Gjestvangs fotoserie *Return*. I lesningen av dette verket vil jeg ta utgangspunkt i kunstner og kunsthistoriker Christine Hansens tekst der hun beskriver sin egen opplevelse av hvordan fotografier av menneskers ansikter bærer med seg psykologiske erfaringer og situasjoner i forkant av tidspunktet der bildet ble tatt⁸. Slik leser hun ansiktet som et fotografi i seg selv – et avtrykk av opplevelser og psykologi. Hvordan virker det direkte blikket i fotografiet? Jeg vil videre belyse blikket og dets evne til å vise psykologiske avtrykket i migrasjonfotografiet ved å lese inn teori fra artikkelen *It's not going to be easy to look into their eyes: Privilege of perception in Let us now praise famous men* av Margaret Olin⁹. I forlengelse av dette vil jeg inndra David Company's teoretiseringer omkring det såkalte aftermath-fotografiet. Han anvender dette begrepet for å karakterisere en spesiell form for fotografi – av landskap tomme for mennesker, områder og ulike lokasjoner etter krig, ødeleggelse eller naturkatastrofer (Company 2003)¹⁰. Inspirert av Olin og Company vil jeg spørre om livet på flukt eller i migrasjon også frambringer et slags «aftermath» i kropper og ansikter – manifestert gjennom fotografiet.

I kapittel 2 analyserer jeg Linda Bournanes Engelberth fotografiserie *Things Come Apart* (2013) – med spørsmålet om fotografiets evne til å generere empati i sentrum. For hvordan kommer individet i migrasjonen frem i fotografiet? Her tar jeg utgangspunkt i

⁸ Hansen, Christine. 2012. «Det dobbelte fotografi.» *Objektiv Tidsskrift for kamerabasert kunst*, #5: 16-23.

⁹ Olin, Margaret. 1991. «It is not going to be easy to look into their eyes: Privilege of perception in Let us now praise famous men». I *Art History*, vol 14, s 92-115, London.

¹⁰ Company, David. 2003. «Safety in Numbness: Some remarks on the problems of "Late Photography" first published in David Green ed., *Where is the Photograph?*, Photoworks/Photoforum, 2003.» *davidcompany.com*. Funnet desember 5, 2019. <https://davidcompany.com/safety-in-numbness/>.

essayet *Witnessing the Trauma of Undocumented Migrants in Mexico* av Sarah Bassnett¹¹, hvor hun blant annet har intervjuet fotojournalisten Moisés Zuñiga Santiago, som har fulgt flyktninger fra Sentral-Amerika langs den farlige migrasjonsruten i Mexico. Her viser hun til hvordan flommen av bilder kan skape en slags trøtthet hos publikum, noe som gir grunn til å stille spørsmål om de såkalte sterke bildene skaper tilsvarende sterke reaksjoner hos betrakteren. Videre reiser hun spørsmål om hvor sterke bildene faktisk må være for at vi skal se, forstå og generere empati for andre menneskers lidelse. Bassnett viser til hvordan fototeorien nylig har forflyttet oppmerksomheten fra bekymring for likegyldighet – «*Compassion Fatigue*» – til en interesse for det produktive potensiale i bilder av traumer. Det å være et vitne til fotografier kan føre til politisk handlekraft (Bassnett 2021, 289). Det er på individnivå migrasjonen virkelig kjennes, og det er der de menneskelige konsekvensene av forflytning eller flukt først og fremst kommer til syne. Jeg opplever at individet står sterkt i Linda Bournane Engelberths fotografier. For å forstå hvordan individet kontra bilder av menneskemasser opptrer i migrasjonskonteksten, vil jeg sette *Things Come Apart* i dialog med historiske migrasjonsbilder. Videre vil jeg undersøke hva det synlige individnivået i migrasjonsfotografiet kan bidra med ved å gå nærmere inn i Bassnetts perspektiver.

I kapittel 3 vil jeg ta utgangspunkt i Signe Marie Andersens verk fra utstillingen og boken *Visitors* (2019)¹². Signe Marie Andersen bruker ofte iscenesettelser i sine fotografier. Noen av bildene er både bisarre og humoristiske, noe hun også er kjent for gjennom sitt kunstnerskap. Bildene hennes skaper undring og nysgjerrighet. I *Visitors* dukker det sårbare opp i flere av fotografiene tematisert gjennom at flere av subjektene fremstår som ensomme. Dette er en tematikk som jeg mener har overføringsverdi til migrasjonskontekster. Jeg vil også gå nærmere inn i hvordan skygger i fotografiene hennes kan ha en potensiell narrativ kraft, og som kan bidra til å avdekke andre historier enn hovednarrativet i fotografiet.

¹¹ Bassnett Sarah. 2021 «Witnessing the trauma of Undocumented Migrants in Mexico». *Contact Zones: Photography, Migration and America*, av Justin Carville og Sigrid Lien, 29-54. Leuven, Belgia: Leuven University Press.

¹² Andersen, Signe Marie. 2019. *Visitors*. Oslo: Teknisk Industri.

Signe Marie Andersen skiller seg ut fra de to andre fotografene både i måten hun jobber på og i selve verkene. Hun jobber eksperimentelt med iscenesettelse og tar i bruk flere medier i sine fotoprojekter. I *Visitors* har hun innlemmet tekst som en del av prosjektet. Dette er hun ikke alene om. Arbeidene hennes inngår slik, som jeg vil vise, som en del av en internasjonal tendens i samtidsfotografiet; tendensen til å arbeide med fotografi i en flermedial kontekst der fotografiet spiller sammen med tekst, arkivmateriale, film, video osv. I dette tredje kapittelet vil jeg se nærmere på hvordan det flermediale kan bidra til å få frem flere perspektiver og lag av forståelse og opplevelser for betrakteren. Dette vil jeg belyse ved å støtte meg til den danske kunsthistorikeren Mette Sandbyes artikkel *New Mixtures*, hvor hun skriver om fotoprojekter med migrasjon som tema¹³.

De tre fotografiseriene av Andersen, Engelberth og Gjestvang som danner kjernematerialet for denne avhandlingen, er på en bemerkelsesverdig måte fri for representasjoner av eksplisitt vold eller grusomheter. Likevel opplever jeg dem som sterke og talende. Dette vil jeg også diskutere nærmere i avhandlingen. Hvordan kan de stillferdige, langsomme bildene av mennesker nå ut til betrakterne? Et fotografi er aldri nøytralt (Clarke 1997, 27)¹⁴ – og kan de «stillferdige» fotografiene oppfattes som sterke? Hvordan? Hva er det i de stillferdige bildene som åpner opp verket for betrakteren og viser en kontekst eller historiefortelling? I 2016 deltok Andersen med flere verk på utstillingen *Sakte bilder* på Lillehammer Kunstmuseum. I et essay til utstillingens bokutgivelse viser Christine Hansen til at de sakte fotografiene inviterer til refleksjon hos tilskueren på en spesiell måte (Hansen 2016, 11)¹⁵. Jeg vil derfor bruke Hansens tekst for å belyse refleksjonenes plass i Andersens bilder i representasjonen av det sårbare.

I avhandlingens fjerde og siste kapittel vil jeg se nærmere på hvordan fotografiet snakkes om. I hvilken grad er det eksisterende fototeoretiske landskapet egnet til å fange inn og konseptualisere fotografiets evne til å mediere sårbarhet, til å skape empati – og til å

¹³ Sanbye, Mette. 2018. «New Mixtures. Migration, war and cultural differences in contemporary art documentary.» *Photographies*, Volume 11, 267-287.

¹⁴ Clarke, Graham. 1997. *The Photograph*. New York: Oxford University Press.

¹⁵ Hansen, Christine. 2016. «Sakte bilder.» I *Sakte bilder, samtidsfoto*, s. 11 - 15. Lillehammer: Lillehammer Kunstmuseum.

fange inn fotoestetiske praksiser som går på tvers av den tradisjonelle forståelse av fotografiet som dokumentasjon eller sannhetsvitne? Her vil jeg i særlig grad støtte meg til Susie Linfields bok *The Cruel Radianance* (2012)¹⁶, som fikk meg til å tenke på fototeorien på en ny måte. Linfield viser her til at fotografiet har fått mye og ufortjent kritikk, og hun tar til orde for at fotokritikerne og teoretikerne i stor grad ikke har vært på lag med mediet de skal skrive om. Hun leverer ganske enkelt et forsvarsskrift for fotografiet som medium på en måte som også kaster lys over, og på et vis også forener de verkene jeg har diskutert i avhandlingens ulike kapitler. Linfield snakker først og fremst om fotografier som representerer menneskelig lidelse, og det er i dette tematiske landskapet avhandlingens første fotograf Andrea Gjestvang befinner seg i med sin fotoserie *Return*, der konteksten er barn og unges liv som flyktninger.

Kapittel 1: Aftermath og spor i Andrea Gjestvangs fotografiserie *Return*

I fotoserien *Return* har Andrea Gjestvang fotografert unge mennesker som har returnert til sitt opprinnelsesland etter opphold på asylmottak i Norge. Ungdommene, noen av dem barn, har enten reist alene eller sammen med familiemedlemmer, ifølge Gjestvang (Gjestvang 2016)¹⁷. Noen av fotografiene er tatt i Norge i forkant av returnering og noen tilbake i Afghanistan, Jordan, Nigeria eller Iran. Flere av de fotograferte er, etter at bildene av dem ble tatt, på ny havnet på flukt igjen. Felles for dem alle er at de har fått avslag på sin asylsøknad i Norge. I fotoserien har Gjestvang også inkludert fotografier av venner på stedet der de reiste i fra, og gjenstander som knytter barna og ungdommene til hverdagslivet de hadde i Norge eller der de befinner seg nå (Panos 2020)¹⁸. I første del av kapittelet vil jeg undersøke hvordan fotografiet kan fange opp spor av migrasjon, og hvordan prosessene som

¹⁶ Linfield, Susie. 2012. *The Cruel Radianance Photography and Political Violence*. Chicago: The University of Chicago Press.

¹⁷ Gjestvang, Andrea. 2016. *Aftenposten*. 4 februar. Funnet januar 10, 2020. <https://www.aftenposten.no/amagasinet/i/JQQ4/asylbarna-som-ble-sendt-ut-av-norge-sliter-med-aa-komme-tilbake-til-hve>.

¹⁸ Panos. 2020. *panos.co.uk*. Funnet januar 10, 2020. https://library.panos.co.uk/features/stories/return.html#0_00211398.

de avfotograferte har gått gjennom fester seg i ansikt, hud og kropp og blick – ved å inndra tekster av Christine Hansen og Margaret Olin. I andre del av kapittelet vil jeg forfølge denne problematikken gjennom å diskutere Gjestvangs fotografier i lys av David Company's begrep om «aftermath» i fotografi. Før jeg går inn i disse tekstene vil jeg konkretisere tematikken ved å trekke inn et konkret eksempel fra Andrea Gjestvangs fotoserie *Return*.

Verksbeskrivelse: *Return*

Mitt uvalgte fotografieksempel er et fotografi av en ung jente, tidlig i tenårene, som sitter ved en bassengkant i en svømmehall (fig.2)¹⁹.



Figur 2: Fra fotoserien *Return* (2014-2015) av Andrea Gjestvang.

¹⁹ Dette verket av Andrea Gjestvang har jeg tidligere beskrevet i et essay/seminarinnlegg med tittelen «Sårbarhet i migrasjonsfotografiet» fra tidligere i masterforløpet, KUN321, våren 2019.

Bena hennes er i vannet fra knærne og ned, og vi skimter så vidt konturen av føttene under vann. Forgrunnen i bildet er skarp, mens rommet bak henne er difust - ute av fokus. Jenten befinner seg til venstre i billedflaten, opplyst av dagslyset som kommer inn fra store vinduer i høyre billedflate - som også fyller mye av rommet i fotografiet. Selve hallen fremstår som slitt og gammel, og skriften på et skap bak henne avslører at fotografiet ikke er tatt i Norge.

Den unge jenten har på seg en svart badedrakt med en rosa stripe i siden. På øverste del av armen er huden lysere, vi aner et skille etter t-skjorteermet. Håret ser ut til å være i ferd med å tørke etter å ha vært i vannet, kanskje hun akkurat har hatt en treningsøkt med svømming. Hun støtter seg lett med hendene til bassengkanten. Kroppen er litt sunket sammen, avslappet – i motsetning til en rak rygg som i posering foran fotografen.

Blikkretningen forteller oss at Gjestvang har stått i omtrent samme øyehøyde som sitt subjekt. Overkroppen er lett dreid mot fotografen. Blikket er festet rett i linsen. Hun har et rolig og alvorlig blikk. Det er noe voksent over uttrykket i det alvorlige, unge ansiktet - det er ikke et barn som har lekt og hatt det gøy i svømmehallen vi møter. Det voksne uttrykket står i kontrast til hennes alder. Gjestvangs korte tekst til bildet forteller at jentens navn er Negin Hekmatara, og at hun bare er 15 år (Gjestvang 2016). Blikket hennes stikker i meg som betrakter – farget av vissheten om at dette er et barn som lever i en slags mellomstasjon i påvente av opphold i et annet land. Hun viser ro – ikke apati. Vi ser lite eller ingenting av tenåringsens flau selvsikkerhet eller innøvde posering. Vannets overflate er mørk og ugjennomsiktig, noe som gir assosiasjoner til fare – og får meg umiddelbart til å tenke på situasjonen for båtflyktninger i Middelhavet og livet som møter dem i overfylte flyktningeleirer om de overlever den farlige båtturen.

Det at hun ikke stenger verden ute ved å posere og late som om hun er en annen enn den hun er, eller sterkere enn hun her, viser på den ene siden mot, og på den siden en sårbarhet. Det mørke vannet som fyller store deler av bildeflaten, understreker hennes sårbare livssituasjon. På den ene siden spiller det på barnet som vil være barn og svømme på fritiden, men samtidig er vannet på den andre siden en påminnelse om en farlig reise. Mitt blikk vender om igjen og om igjen tilbake til hennes alvorlig blikk. Jeg kjenner at det stikker, konteksten gjør at det er vondt å møte blikket hennes. Det får meg til å reflektere over hennes situasjon sammenlignet med dagliglivet til mange ungdommer født og oppvokst i Norge. De har aldri opplevd å være på flukt. De går på ungdomsskolen, har fritidsaktiviteter

og bor med søsken, foreldre og kjæledyr. De lever i leiligheter og hus, de aller fleste med fast bosted, i trygghet for ikke å bli kastet ut av landet eller bli vekket av politi om natten. Er det vissheten om denne kontrasten som gjøre at jeg aner spor i ansiktet hennes? I så tilfelle, er da sporene en opplevelse som oppstår i betrakterens blikk, hos meg selv? Eller er det flukten og hennes dramatiske bakgrunn som i seg selv manifesterer seg i fotografiet – noe som gjør det relevant å spørre om det er mulig å se ansiktet hennes som et fotografi i seg selv der avtrykket av opplevelser har satt spor?

Spør og overgangsfaser i fotografiet

Et slikt synspunkt er nettopp det Christine Hansen argumenter for i sitt essay *Det dobbelte fotografi* (2012). Her undersøker hun portrettfotografier der hun mener ansiktsuttrykket oppleves som å henge igjen fra en situasjon forut for det øyeblikket da bildet blir tatt. Hansen argumenterer med utgangspunkt i et konkret eksempel, et fotografi av skuespillerne Mikael Persbrandt og Maria Bonnevie. De er fotografert sammen i det de kommer ut av teateret etter å ha spilt forestillingen *Frøken Julie* av August Strindberg på Dramaten i Stockholm. Dette er et teaterstykke som handler om dramatisk kjærlighet og tar for seg både kampen mellom kjønnene og klassekonflikter på slutten av 1800-tallet. I fotografiet ses de to foran en opplyst sceneinngang, halvtotalt og frontalt plassert i bildet. Mikael Persbrandt holder en rosebukett i den ene armen, og den andre armen holder han rundt Maria Bonnevie. De to smiler og ansiktene er opplyst av blits. Grunnen til at Hansen stopper opp ved dette bildet beskriver hun slik: «Ansiktene så litt deformerte ut, og jeg fikk som sagt denne underlige følelsen av at de hadde et annet ansikt enn sitt eget i ansiktene sine.» (Hansen 2012, 18). Hansen beskriver videre hvordan hun opplever at ansiktene formelig gløder, som om de var ladet med energi på en måte som skaper inntrykk av at de fremdeles er i sine karakterer – noe som også er synlig: de er i ferd med å bli seg selv igjen, men poserer med fysiske spor i ansiktene deres etter den nære fortiden på scenen. Fotografiet av dem viser hvordan ansiktene i seg selv kan virke som et fotografi ved at opplevelsene sitter igjen som spor i ansikt og kropp.

For å belyse hvordan fotografiet fanger inn emosjoner knyttet til overgangsfaser inndrar Hansen også andre bildeeksempler – henholdsvis fra produksjonen til den

nederlandske fotografen Rineke Dijkstra samt den danske kunstneren Kristina Steinbock. Hansens første eksempel, er hentet fra Dijkstras prosjekt *New Mothers* (1994), og viser tre portretter i helfigur av tre kvinner med hvert sitt nyfødte barn. Kvinnene er nakne, de står inntil en hvit vegg og holder det nyfødte barnet tett inntil seg. Alle tre ser rett i kameralinsen. Både blikk og kropper bærer preg av hva kvinnene har vært igjennom. Fordi vi som ser bildene instinktivt skjønner at kvinnene nylig har født, begynner man å lete etter lykken i blikket og kroppsspråket til mødrene, altså at vi som betraktere leser indre tilstander uttrykt i ytre trekk (Hansen 2012, 23). Men det er ikke morslykke som først og fremst vises i ansiktene til Dijkstras *New Mothers* – det er noe annet, noe som kan minne om et slags sjokk. Hansen skriver at kvinnene fremstår som desorienterte og at noen kanskje vil finne Dijkstras manglende søkelys på skjønnhet og konvensjonell lykke provoserende (Hansen 2012, 20). Hansen beskriver opplevelsen hun får som et fotografisk nullpunkt som trekker betrakterens blikk mot detaljer og spesielt til ansiktsuttrykkene deres og denne følelsen av at kvinnene nesten er plassert i feile omgivelser (Hansen 2012, 20). Likevel skriver Hansen at hun til tross for det hun beskriver som en sårbar og ubeskyttende fotografisk eksponering, likevel ser at kvinnene i de tre fotografiene utstråler en slags ubestemmelig kraft (Hansen 2012, 20).

Hansens andre eksempel er fra Dijkstras serie *Bullfighters* (fig.3). Dijkstras subjekter, unge tyrefektere, er fotografert i Portugal i 1994. I portrettene møte vi ulike menn alle i halvfigur og alle ser rett inn i kamera. Mennene er fotografert like etter en tyrefekterkamp. Hansen opplever at subjektene har anspente uttrykk i ansiktene sine som komme frem på forskjellig vis; som at en uttrykker tristhet, mens en annen har et direkte, nesten sint uttrykk (Hansen 2012, 20). På tross av de anspente ansiktene opplever Hansen at tyrefekterne har en ubestemmelig energi, den samme som hun gjenkjenner hos mødrene. Hansen snakker også om tyrefekternes bekledning og om hvordan vi ser spor av blod og sømmer etter

reparasjon i brokadejakkene brukt under tyrefektingen.



Figur 3 Montemor-o-Novo, Portugal, May 1, 1994. Fra *Bullfighters* av Rineke Dijkstra.

Hun trekker inn teoretiker Graham Clarke som i en artikkel om den tyske fotografen August Sanders store portrettprosjekt fra mellomkrigstiden *Anlitz der Zeit*, diskuterer hvordan klær og spor i klær kan leses både som uttrykk for makt og tap av makt²⁰. Mens for eksempel bankfunksjonærens dress kan fremstå som symbol på makt, kan et krøllete jakkeslag referere til tap av makt. Clark mener også at krøllete klær kan bety noe annet – et slags historisk avtrykk, som et spor av virkelighet – og at klærne på denne måten refererer til det subjektet har gjort, mer enn at de forteller hva vedkommende er (Clarke 1992, 83). Clark mener at de faktiske sporene i bildene setter spørsmålstegn ved det som fremstår som statisk i Sanders verden. Ifølge Hansen er dette innsikter som er relevante for forståelsen av

²⁰ Clarke, Graham. 1992. «Public Faces, Private Lives: August Sanders and The Social Typology of the Portrait Photograph.» I *The Portrait of Photography*, av Graham Clarke, 71-93. London: Reaktion Books.

Dijkstras fotoserier. Sporene av blod og reparasjonssømmer i jakkene til tyrefekterne, og de tre kvinnenes fødsels-mager og sår, representerer de faktiske sporene som Clarke snakker om. Sammen med ansiktsuttrykkene framstår de som konkrete spor av opplevelser i nær fortid. Hansen mener vi automatisk begynner å lete etter spor i fotografiene når vi i utgangspunktet kjenner til den ekstreme fysiske og psykiske påkjenningen subjektene har vært igjennom like før fotografering – og slik også kan få øynene opp for hvordan ettervirkningene av det voldsomme er til stede i de avfotografertes ansikter og kropper.

Hansens tredje eksempel er verket *Curtain Call* (2011) av den danske kunstneren Kristina Steinbock, som har klare referanser til hennes diskusjon i forbindelse med pressefotografiet av Bonnevie og Persbrandt. For også dette verket viser skuespillere i det de har gått av scenen. Skuespillere ved Det Kongelige Teater i København er her filmet alene foran et ferdig rigget videokamera etter at de har gått av scenen fra sine respektive teaterstykker - uten andre instruksjoner fra kunstneren enn at de skal stille seg opp foran kamera – og stå der og bli seg selv igjen etter rollen de har spilt (Steinbock 2011)²¹. For å forklare hva vi er vitne til, inndrar Hansen Roland Barthes, og hans beskrivelser av hvordan han foran kamera opplever å være både den han tror han er, den han vil at andre skal tro han er, den fotografen tror han er og den fotografen bruker for å fremstille sin kunst (Barthes 2000, 13). Det er også dette Hansen mener skjer med skuespillerne i *Curtain Call*. For her er det skuespillerens selvfremstilling som kommer til syne. Deres reaksjoner speiler dem. Til tross for at disse skuespillerne også kommer rett av scenen, mener Hansen at filmen av dem ikke genererer en tilsvarende opplevelse som den opplevelsen det er å betrakte pressfotografiet av Bonnevie og Persbrandt. Selv om overgangen fra det å være i en rolle til å bli seg selv igjen er ideen bak verket, opplever ikke Hansen denne transformasjonen i møtet med videoverket. Hun viser til at skuespillerne har en behersket adferd foran kamera som kanskje dikteres av selve situasjonen (Hansen 2012, 20). Hansen mener også at det er et poeng at kunstneren selv ikke var til stede under selve opptaket. Hun opplever det nesten som at skuespillerne forsvarer seg mot linsen, og at noe av årsaken kan være at opptakssituasjonen mangler interaksjon med andre mennesker (Hansen 2012, 23). I en

²¹ Steinbock, Kristina. 2011. *kristinasteinbock.com*. Funnet februar 23, 2020.
<https://kristinasteinbock.com/curtaincall>.

sammenligning av Dijkstra og Steinbocks verk opplever Hansen en vesentlig forskjell mellom hvordan subjektene fremstilles. Hansen mener Dijkstras subjekter er fotografert i et kondensert øyeblikk, slik at vi betraktere undrer på hva som har skjedd før fotografiet ble tatt og hva som kommer til å skje i etterkant. Dermed opplever Hansen at Dijkstra altså makter å ivareta den mytiske forestillingen om fotografiets evne til å fryse tiden. Jeg leser henne dithen at hun ikke finner dette i Steinbocks videoportretter av skuespillerne og derfor finner at disse portrettene underminerer tanken om et like betydningsfullt øyeblikk som hos Dijkstra (Hansen 2012, 23). Hansen ser de samme ettervirkningene av det voldsomme i fotografiet av Persbrandt og Bonnevie som hun ser i verken av Dijkstra. Dette er ifølge Hansen en forståelse av portrettets potensiale som både har blitt sterkt kritisert i fotohistorien og i allmenn psykologi (Hansen 2012, 23). Samtidig viser hun til at det nettopp er denne troen på at det indre kan leses gjennom det ytre som gjør at slike portretter oppleves som så tiltrekkende. Hun beskriver videre denne opplevelsen som en tilstand der vi absorberes i fotografiet på en måte som gjør det nærmest umulig å skille mellom det vi faktisk ser og omstendighetene rundt. Dermed blir dette et fotografi i dobbel forstand (Hansen 2012, 23).

Jeg vil undersøke om Hansens teorier om ansiktet selv som et fotografi kan anvendes i lesningen av *Return* ved å gå nærmere inn i eksemplene i Hansens analyse. For Hansen setter ord på noe jeg selv intuitivt opplever. Hennes leting etter spor og avtrykk er noe jeg gjenkjenner i mitt eget møte med jenten ved bassengkanten i Gjestvangs fotografi. Konteksten til Gjestvangs fotografi er migrasjon – og den inngår som nevnt i en fotoserie om barn og unge på flukt, enslige eller sammen med foreldre eller foresatte. Tittelen på serien, *Return*, forteller oss at jenten og de andre barna skal, eller har blitt sendt tilbake. Den korte teksten som har fulgt med fotoserien i publikasjoner i mediene gir oss en kontekst om vanskelig flukt og et liv mellom land, med stor usikkerhet (Panos 2020). Blikket til den unge jenten peker for meg på en barndom preget av alvor og bekymring, men også en usikker fremtid. Hun befinner seg i flere overgangsfaser samtidig, hun er i en migrasjonsprosess, hun bor i transitt uten å vite hvor hun skal videre, hun er fremdeles et barn, men også på vei inn i ungdomstiden. Hun er med andre ord i en sårbar situasjon på mange nivåer. Samtidig opplever jeg helt klart at hun innehar en ubestemmelig styrke eller kraft, tilsvarende den som Hansen noterer seg i sin opplevelse av Dijkstras fotografier (Hansen 2012, 20). Hansen

tematiserer også i essayet hvordan vi som betraktere har en tendens til å begynne å lete etter små tegn og spor i bildene når vi kjenner til bildets kontekst (Hansen 2012, 18). Med den lille informasjonen jeg har tilgjengelig om det unge subjektets livssituasjon, tar jeg meg selv i å gjøre akkurat dette. Etter en liten stund oppdager jeg for eksempel noe som framstår som en talende detalj, et skille på overarmen hennes der t-skjorteermet ville ha sluttet og hvor huden er lysere. Med ett slår det meg at det kanskje er siste spor etter sommer og utendørs lek, og kanskje fra tiden i Norge før hun ble tvangsendt ut av landet med familien. Konteksten migrasjon gir det lille sporet av skillet, et ekstra perspektiv inn i fotografiet, et skille etter t-skjorten på overarmen forteller med ett mer enn at det har vært en sommer med sol og utendørslek- og liv.

Tilværelsen til det unge mennesket som har returnert fra Norge og igjen er på flukt fremstår uendelig langt borte fra livet til de andre ungdommene, klassekamerater og venner hun dro ifra. Fotografiet av den alvorlige jenten står i sterk kontrast til et ungdomsliv med tryggere rammer der tenåringslivet leves og utforskes og dokumenteres med selfier på sosiale medier. Slik jeg ser det, er det akkurat kontrasten til den regisserte selfien som gjør at Gjestvangs portrett av jenten ved bassengkanten, Dijkstrastrs portretter av tyrefekterne og kvinnene som nettopp har født - til noe annet, noe som kan oppleves som en manifestasjon av sårbarhet. Overgangsfasene som Hansen peker på i sine eksempler, gjenkjenner jeg også i Gjestvangs fotografi. Det å være desorientert, og borte fra trygge rammer er en tilstand av sårbarhet, og det er som om både Gjestvang og Dijkstra viser oss hvordan mennesker kan fungere og gjøre det som må til, så godt man kan utfra situasjonen man er i. Dette gjelder mødre som akkurat har født et barn, tyrefekterne etter nådeløs kamp mot oksen foran publikum – og den unge jenten som fortsetter å svømme og leve det ungdomslivet hun kan etter forholdene.

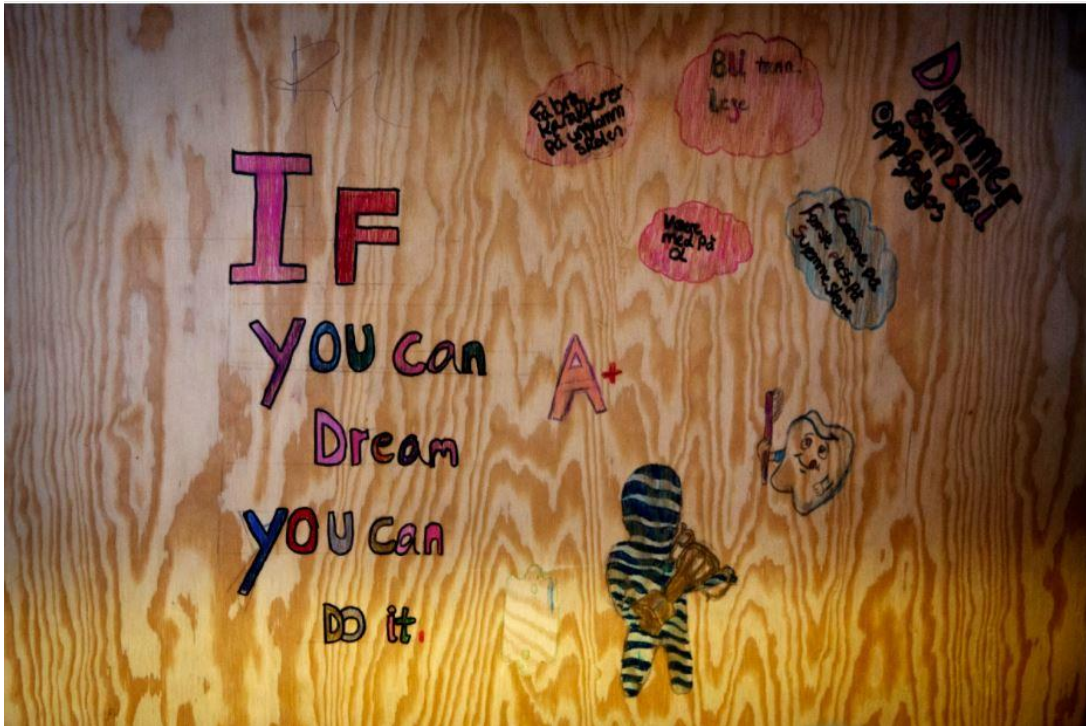
Hansen snakker ikke bare om avtrykk av hendelser i ansikter og kropper, men også i klær. Jeg leser henne slik at avtrykkene til sammen peker på følelsesmessig kompleksitet i fotografiet. Og denne ambisjonen om nettopp å fange inn et spekter av følelser i et og samme øyeblikk hos et subjekt opplever jeg også som noe som ligger til grunn for Gjestvangs arbeider i serien Return. Hun viser den unge jenten i et introvert øyeblikk, på en måte som likevel evner å uttrykke flere lag av følelser - og ikke minst kommer dette til uttrykk i ansiktet og kroppen, men også i bekledningen til den unge jenten ved bassengkanten. Hansens

gjennomgang av Dijkstras fotografier av tyrefekterne peker også på hvordan spor i klærne viser til hva den fotograferte har gjort eller gjør, heller enn å fremvise hvem vedkommende er. Slike trekk er det også mulig å lokalisere i badetøyet til det unge subjektet hos Gjestvang. Badedrakten til den unge jenten er funksjonell og passer henne, – men den er også av typen en litt gammeldags sportsbadedrakt og mest sannsynlig er den antagelig et høyt verdsatt plagg. For av Gjestvangs tekst får vi vite at jenten liker å svømme, men bor med sin familie i transitt i påvente av et nytt land å komme til, og at foreldrene nå er arbeidsledige. Igjen møter jeg meg selv i Hansens teori om at når vi kjenner til konteksten begynner vi å lete etter spor – og i dette tilfellet sammenhenger som at foreldrene etter all sannsynlighet i sin nåværende livssituasjon ikke kan prioritere bruk av midler på en nyere badedrakt.

Gjestvangs serie omfatter også flere fotografier av venner i Norge (fig.6) og fotografier som viser gjenstander, leker og interiør på asylmottaket i Norge, hvor vi ser enkle sponplatevegger med typiske kulepenntegninger gjort av barn og unge (fig. 5). Disse gjenstandene opplever jeg blir talende på samme måte som sporene i klær av levd liv og opplevelser. Gjenstander som for eksempel et nøkkelknippe med nøklene til boligen i Norge, vitner om livet som var og livet de dro ifra (fig. 4).



Figur 4: Fra fotoserien Return (2014-2015) av Andrea Gjestvang.



Figur 5: Fra fotoserien Return (2014-2015) av Andrea Gjestvang.



Figur 6: Fra fotoserien Return (2014-2015) av Andrea Gjestvang.

Dette generer slik enda et betydningslag inn i den komplekse fremstillingen av følelser som kan spores både i subjektene selv, klær og gjenstander. Gjestvangs fotografier av gjenstandene og omgivelsene både i Norge og landet de nå befinner seg i, peker på geografi

og avstander. Slik spiller de også sammen med verkstittelen, de returnerte. Gjenstandene bidrar til å tydeliggjøre geografien, den fysiske avstanden, for de tilbakesendte som må reise fra landet de ønsker å bo i, til et annet land. De er i påvente av videre forflytning, mens de hele tiden har frykt for å ende opp i landet de flyktet fra. Gjestvang forteller selv at det har vært viktig for henne å plassere menneskene hun har fotografert i *Return* i en geografisk kontekst, både de returnerte barna og ungdommene og vennene som er igjen i Norge:

Jeg har kombinert bilder av ungdommer etter de er vendt tilbake til hjemlandet sitt, med bilder fra den tidligere hjemplassen i Norge. Bilder av deres venner i Norge, skoleveien, utsikten fra klasserommet veves sammen med situasjoner og scener i det nye livet deres. En følelse av sted var viktig, og det samme var tid. For mange stod tiden stille, de var i en slags limbo, hvor de ikke hadde tatt riktig fatt på livene i hjemlandet, men fortsatt ventet på å komme tilbake til Norge. Flere av dem jeg møtte hadde dessuten flyktet på nytt etter at de hadde blitt tvangsreturnert (Gjestvang 2020).²²

Hansen inndrar Roland Barthes om hvordan han på en og samme tid blir til flere varianter av seg selv foran kamera (Barthes 2000, 13) – dette mener hun altså er talende for hvordan skuespillerne foran Steinbocks ubetjente kamera håndterer situasjonen. Hansen opplever verken prosessen i transformasjonen Steinbock er ute etter, eller overgangen i at skuespillerne er blitt seg selv foran linsen til slutt. Hun finner ikke de samme sporene og avtrykket etter rollene de har spilt som hun så i pressfotografiet av Persbrandt og Bonnevie, som hun igjen eksemplifiserer gjennom Dijkstras overgangsfase-fotografier. Jeg deler langt på vei Hansens opplevelse. Jeg ser ikke sporene i ansiktene selv om jeg leter etter dem i Steinbocks videoportretter. Det er som om skuespillernes beherskede atferd dikteres av selve situasjonen; noe som for meg skaper assosiasjoner til Roland Barthes beskrivelse av hvordan han opplever seg selv foran et fotoapparat: «Straks jeg føler meg observert av linsen så forandrer alt seg. Jeg gjør meg selv om til et bilde før det blir tatt» (Barthes 2000, 11). Barthes beskriver nærmere denne opplevelsen av å gjøre seg selv om til et bilde – som en prosess der han går fra å være et subjekt til å bli et objekt (Barthes 2000, 14). Og det er slik jeg opplever skuespillerne – de jobber med seg selv for å ikke bli et subjekt, eller med

²² Gjestvang, Andrea. 2020. *Personlig kommunikasjon, intervju på mail*. Bergen, 29 September.

andre ord det subjektet kunstneren er ute etter i arbeidet. Åpenbart kan det sette spørsmålsteget om slike transformasjoner kan komme til syne under instruksjon. Men likevel opplever jeg at Gjestvang får frem transformasjonen og overgangen i jentens liv gjennom regi i portrettet (Gjestvang 2020) på lik linje med Hansens eksempler i Dijkstras verk.

Som dokumentarfotograf griper jeg ikke inn i det som skjer, men jeg dokumenterer det. Jeg ber aldri folk om å repetere en situasjon eller gjøre spesielle ting foran kamera. Selv om min tilstedeværelse naturligvis alltid vil innebære en viss grad av påvirkning. Tar jeg et portrett, derimot, kan jeg ta litt regi. Selv om det er lite. Men jeg kan be personen sitte på en spesiell måte, se i kamera, eller ikke, prøve å finne roen i seg selv. Men selv et iscenesatt portrett tar alltid utgangspunkt i virkeligheten, jeg forholder meg til personen og dens historie (Gjestvang 2020).

Et annet viktig perspektiv som Hansen henter frem i Steinbocks arbeid med verket er at skuespillerne er alene i rommet og at kunstneren, videofotografen, ikke selv var til stede under filmingen. Slik står videoportrettene også i kontrast til fotografiet av jenten ved bassengkanten. Nærværet av fotografen og samspillet dem imellom får frem noe helt annet enn det vi ser i *Curtain Call*. Gjestvang og Dijkstra evner å fryse fast et øyeblikk som peker på det sårbare i livet der og da, og samtidig på det som har vært og det som ligger foran i subjektens liv. Gjestvang uttaler at hun er bevisst på denne sårbarheten hos sine subjekter under fotograferingen.

Jeg prøver å være åpen og lese sårbarheten uten at jeg ber subjektene mine gå i detalj på det som er vondt og vanskelig. Samtidig er jeg ikke redd for det. Jeg tror det handler om å tilnærme seg andre mennesker og deres liv på en respektfull måte, ikke trenger seg på, men la dem definere sin egen historie. Jeg er også bevisst på min rolle som fotograf, at jeg ikke er psykolog eller har noen som helst makt til å endre livene deres (Gjestvang 2020).

Det Gjestvang beskriver er hvordan hun søker å møte sine subjekter med respekt og empati. Hun legger til rette for at ungdommene selv kan fortelle sin historie i fotografiet, slik at vi som betraktere kan få en forståelse og en flik av en opplevelse av hva det vil si å være barn eller ungdom og leve på flukt. Hun leder slik betrakterens blikk i retning av å lese ytre spor som tegn på indre tilstander. Det er slik jeg opplever Gjestvangs portrett av den unge jenten på bassengkanten. Subjektets blikk og uttrykk viser spor av avtrykk som kan peke på

konteksten hun lever i, at både ansiktet og måten hun fremtrer på blir til det som vi har sett Hansen referere til som et fotografisk avtrykk i seg selv. Men samtidig mener jeg at det er verdt å undersøke denne opplevelsen videre. Kan opplevelsen av å finne spor av levd liv i et ansikt sammenlignes med sporene av menneskelig aktivitet i form av voldsomme og brutale spor i et landskap? Det vil jeg se nærmere på i neste avsnitt.

Aftermath i migrasjonsportrettet

I artikkelen *Safety in Numbness: Some remarks on the problems of "Late Photography"* skriver David Company om det såkalte *Aftermath*-fotografiet, også kalt *Late photography*, belyst gjennom fotografen Joel Meyerowitzs arbeider etter terrorangrepet mot World Trade Center, New York 11. september 2001. Company tar utgangspunkt i TV-dokumentaren *Reflections of Ground Zero* som fulgte Meyerowitz, mens han som eneste fotograf beveget seg rundt i ruinene med sitt storformat-kamera. Han tok flere fargefotografier fra det som var igjen på Ground Zero (Company 2003). Da Meyerowitz arbeidet med denne fotografiske dokumentasjonen, hadde en hel verden allerede sett videobildene av flyet som krasjet inn i tårnene i utallige nyhetssendinger. Company skriver om den enorme kontrasten mellom den komplekse geopolitiske verdenssituasjonen og det enkle faktum at der gikk Meyerowitz med sitt stativ og kamera og jobbet seg gjennom det som var igjen etter angrepet. TV-reportasjen inneholdt videobilder som var minst like informative og deskriptive som fotografiet, men likevel klarte ikke videobildene som medium å utføre oppgavene som nå var gitt til fotografiet, skriver Company (Company 2003). Company viser til et sitat av Meyerowitz i dokumentarfilmen fra Ground Zero der fotografen slår fast at han gjør dette fotooppdraget for historien, for tiden og menneskene som kommer etter ham. Slik føler han et ansvar for å fotografere bygningsrestene og alt det ødelagte, hvis ikke var det som om historien om det som hadde foregått hadde vært visket bort (ChannelFour 2011)²³. I følge Company kan aftermath-fotografiet bidra til en form for distansert refleksjon rundt selve fotografiet som

²³ ChannelFour. 2011. *Youtube: Reflections of Ground Zero Part 1a*. 6. Lastet ned februar 2., 2020.
<https://www.youtube.com/watch?v=A8hN-aNWWBE> og spillelisten til hele dokumentaren:
<https://www.youtube.com/playlist?list=PL0E496C00306D0177>.

medium. Han mener aftermath-fotografiet er et slags fotografisk fotografi som ser ut til å gi oss betraktere noe som ingen andre medium kan tilby oss på samme måte (Campany 2003).

Meyerowitzs bilder ble utstilt både i New York og senere internasjonalt - og ble også publisert i en bok med tittelen *Aftermath* (2006). På bakgrunn av dette låner Campany begrepet aftermath-fotografi til sin analyse av øde landskap og ruiner av bygninger, ødelagte etter krig, terror eller naturkatastrofer. Han karakteriserer det typiske aftermath-fotografiet som et bilde der det ikke er mennesker i syne, men der vi ser kun sporene etter mennesker og hendelsene de har vært utsatt for. Aftermath-fotografiet viser altså konsekvensene og sporene etter katastrofen som har inntruffet. Campany skriver at denne formen for fotografi er annerledes enn spontane fotografier av hendelser fordi de har en annen relasjon til minnet og til historien (Campany 2003). I forlengelse av dette mener han at aftermath-fotografiets gjengivelser av tomme landskap og bygninger ødelagt av krig, terror eller naturkatastrofer står i fare for å bli oppfattet som statiske (Campany 2003). Han viser videre til at dette er en type fotografi som ofte blir brukt som en motor for det han kaller masse-sørging. Han ser faren for at slike bilder også kan genere likegyldighet og ansvarsfraskrivelse fra politisk hold. I følge Campany går det en fin linje mellom det sublime og det banale – og at dette skillet er politisk (Campany 2003).

Campanys tekst får meg til å spørre om det er mulig å overføre begrepet om aftermath-fotografi til forståelsen av portretter av menneskelige ansikter. Kan ansiktet til et menneske på flukt eller i en migrasjonsprosess på tilsvarende vis bære med seg sporene etter fortidige katastrofer eller hendelser? Er det, for å vende tilbake til mitt eksempel, mulig å se restene av det som har foregått i ansiktet til den unge jenten ved bassengkanten som et slikt aftermath?

I det typiske aftermath-fotografiet er det ofte vi ikke ser mennesker i det hele tatt, men i stedet rester av menneskelig aktivitet. Vi kan se at noe har foregått og sporene etter dette. Etterpå-fotografiet viser ikke selve ugjerningen, sjokket, terroren eller volden, det viser et annet perspektiv; det som kommer etter den traumatiske opplevelsen. Fotografiets kontekst, sporene i ansiktet og blikket til subjektene viser de virkelige resultatene av migrasjon, terror, lidelse eller flukten som i dette tilfellet igjen ble en realitet for barna og ungdommene i *Return*. Campanys bekymringer for at aftermath-fotografiet i utstrakt grad brukes som en motor for det han kaller masse-sørging, finner jeg ikke igjen overført til

Gjestvangs fotografier. Med referanse til hans henvisning til den tynne balansen mellom det sublime og det banale, finner jeg det sublime i blikket til jenten. Det unge subjektet uttrykker en usikkerhet, men blikket hennes viser også ro, håp og styrke tross situasjonen hennes, som etter mitt syn er rettet mot det politiske i samfunnet – ikke det banale. Gjestvangs fotografi generer ikke likegyldighet slik jeg leser Campanys bekymring, men maner heller til handling. Opplevelsen betrakteren har i møte med jenten ved bassenget gir enda et lag i fotografiet ved at på den måten Company beskriver Meyerowitzs bilder som fotografier som ikke dreier seg kun om sporene av en hendelse, men mer om sporene etter sporene av en hendelse (Company 2003). Det viktige i Campanys analyse er at han peker på fotografiets evne til å framvise hva som er igjen etter en vanskelig hendelse. Jeg synes sitatet fra fotografen selv er tankevekkende, der han sier at om han ikke hadde fotografert det som var igjen, så hadde det vært som om historien hadde vært visket ut (ChannelFour 2011). Dette setter også Gjestvang i et nytt perspektiv for meg. Hadde ikke Andrea Gjestvang fotografert ungdommene, hadde vi virkelig kunne forstått hvordan utsendelsen fra Norge, skole, fritidsaktiviteter og venner - og tilbake til et liv på flukt egentlig virker på disse barna og ungdommene? Fotografiene i *Return* løfter utvilsomt frem enkeltmenneskenes situasjon og peker på de personlige og tunge belastningene det er å være på flukt, ikke minst for barn og unge. Å se *Return* som en menneskelig utgave av et aftermath-fotografi gjør dem enda mer kraftfulle, som for eksempel i fotografiene av den unge returnerte asylsøkeren i blå treningsjakke med norske sponsormerker (fig. 8) og ungdommen med det nedslåtte blikket og et tydelig plaget uttrykk i ansiktet (fig. 7). Sporene av migrasjon og vanskelige overgangsfaser vises i *Return* som aftermath. Derimot, som jeg var inne på, viser det alvorlige blikket hos jenten ved bassengkanten (fig.2) også på et håp om en bedre fremtid og understrekes nettopp av den ungdommelige sårbarheten. På denne måten bidrar disse sporene til mer gjenkjennelse og forståelse fra betrakter til subjekt.

Videre i avhandlingen vil jeg gå nærmere inn i blikket mellom den som henholdsvis står bak og foran kamera, for å undersøke hva blikket kan bety for opplevelsen av det sensitive i det fotografiske portrettet.



Figur 7: Fra fotoserien Return (2014 - 2015) av Andrea Gjestvang.



Figur 8: Fra fotoserien Return (2014 - 2015) av Andrea Gjestvang.

Blikket i migrasjonsportrettet

Blikket mellom betrakter og subjekt er tema hos teoretiker Margaret Olin i hennes lesning av fotograf Walker Evans og forfatter James Agees verk fra 1941, *Let us now praise famous men*. I dette verket dokumenterte de to fattige hvite småbrukeres liv og levekår i USA på 1930-tallet gjennom å følge tre utvalgte familiers liv. Olin leser Evans og Agees` verk som et komplekst eksperiment om intersubjektivitet og dialog (Olin 1991, 94). I sitt essay tar hun opp de etiske og politiske utfordringene som kommer frem når betrakteren stilles ansikt til ansikt med noen som har det vanskelig.

Flere av subjektene i Walker Evans fotografier i *Let us now praise famous men* ser direkte inn i kamera og møter dermed vårt blikk. Et eksempel på dette er portrettet av *Annie Mae Gudger*. I følge Olin blir personene som Agee skriver om virkelige - nettopp fordi de er fotograferte (Olin 1991, 94). Olin går nærmere inn på dette møtet mellom den fotograferte og betrakteren. Dette er det motsatte av Christine Hansens eksempel fra foregående delkapittel der kunstneren Kristina Steinbock filmer portretter av skuespillerne, uten selv å være tilstede. Olin skriver om blikkets betydning for mellommenneskelig forståelse. For å oppnå dette gjenkjennende og empatiske blikket, mente Evans at det er nødvendig å se subjektet i øynene (Olin 1991, 95). I følge Olin er det ikke bare vanskelig å se sannheten i øynene, men det kan også oppleves som faretruende for betrakteren. Dette fordi det direkte blikket kan skape en relasjon fra subjekt til betrakter. Olin mener at dette gjensidige blikket strekker seg enda lenger, og at ved å dele blikk med Anne Mae er det som å etablere et forhold til henne (Olin 1991, 95). Videre skriver hun at det å få kunnskap og forståelse om andre menneskers liv kun kan oppnås ved det direkte blikket, og se sannheten og «to look the truth in the eyes», men at dette er vanskelig, om ikke tilnærmet umulig (Olin 1991, 95).

Inspirert av hennes lesning vil jeg argumentere for at diskusjonen Olin fører, med tanke på blikk-relasjonen i Evans' fotografier, har overføringsverdi til Gjestvangs portretter. Dette dreier seg ikke bare om at både Evans og Gjestvang har fotografert vanlige mennesker uten bruk av props, sminke eller andre gjenstander. Begge har også plassert subjektene frontalt i billedflaten. Og på samme måte som Evans plasserer også Gjestvangs arbeider seg i en dokumentarfotografisk tradisjon, men der Evans verk er tett sammenflettet med James

Agees tekst, står Gjestvangs fotografier stort sett på egen hånd, bare ledsaget av korte henvisende tekster. Samtidig har Gjestvangs arbeider på samme måte som Evans også politiske under – og overtoner.

Relaterer vi Olins diskusjon om sannheten i blikket (Olin 1991, 95) til Gjestvangs fotografier er det liten tvil om at de konfronterer betrakteren med en politisk virkelighet – nettopp gjennom blikk-kontakt. Gjestvang lar dem få ta plass med sin historie. Jeg leser fremstillingsmåten hennes nesten som en metode for nettopp å legge til rette for betrakterens forståelse og empati. Gjestvang uttaler selv at både menneskene og historiene til subjektene i *Return* står sterkt:

Jeg prøver både å dokumentere hverdagslivet deres, intime øyeblikk og en stemning. Men jeg tar også portretter med blikkontakt, som skal fungere mer som et direkte møte med den avbildede. Bakteppet i prosjektet *Return* er jo veldig dramatisk, men jeg har prøvd å tilnærme meg ungdommene på en mer lavmælt måte. Hvor spenningen ligger i fraværet av dramatik, og heller i deres følelser, stemning, stillheten som ventetiden innebærer (Gjestvang 2020).

For noe av det mest slående i opplevelsen av Gjestvangs fotografi er uten tvil, subjektets blikk (fig.2). Hun ser ut av bildet og direkte på betrakteren. Når vi møter blikket hennes har vi med oss vår egen forforståelse som kontekst. På samme måte som familiemedlemmene i Walker Evans fotografier, ser jenten i *Return* inn i linsen, noe som gjør at betrakteren returnerer blikket direkte i dette møtet. Olin mener altså at dette gjensidige blikket etablerer et forhold mellom den fotograferte og betrakteren – som igjen kan være truende for betrakteren siden det direkte blikket fordrer at sannheten kommer tett på. Det impliserer at betrakteren må se sannheten i øynene (Olin 1991, 95). Kan virkelig estetiske objekter som fotografier av mennesker som ser på oss oppfattes som truende? Svaret ligger kanskje i Olins betraktninger om «blikket som ser» når hun skriver at vi eksisterer i hverandres blikk (Olin 1991, 97). Kanskje det er gjenkjennelsen av oss selv som oppfattes som faretruende – eller tanken om hvordan det hadde vært hvis det var meg, eller mitt barn.

I *Return* ser man ikke fattigdom like direkte som hos Evans, men jeg mener Olins teorier likevel virker på *Return*-portrettene. Gjestvang peker på det særlig sårbare hos ungdommer og barn i migrasjon og på flukt, det direkte blikket som i akkurat dette eksempelet, unge alvorlige øyne og ansikter som ikke smiler. Vi vet at den unge jenten

eksisterte denne dagen, og vi vet at hun og de andre barna og ungdommene i *Return* stod foran fotografen akkurat den dagen, i det landet og byen de oppholdt seg i, da Andrea Gjestvang oppsøkte dem etter de måtte reise ut av Norge. Vi som betraktere ser på de unge returnerte asylsøkerne og vi kan studere dem - og de eksisterer her og nå. Det at den unge Negin ser på oss rett i øynene opplever jeg som en understreking av hennes eksistens og sannhet, og dermed det sensitive ved henne og hennes situasjon. Olin er også innom dette poenget i sitt essay og viser til James Agee som selv konkluderer: *It is not going to be easy to look into their eyes*, som skulle bli tittelen på Olins essay (Olin 1991, 92). Det koster noe for oss betraktere å møte disse blikkene, og det skal koste oss noe.

Jeg har i første kapittel gått nærmere inn på spor og overgangsfaser i migrasjonsfotografiet med utgangspunkt i et utvalgt verk av Andrea Gjestvangs fotoserie *Return*. Belyst gjennom teori av Christine Hansen har jeg sett på hvordan det unge subjektets ansikt blir et fotografi i seg selv der opplevelser og hendelser synes å henge igjen i ansiktet. Videre har jeg sett på David Campanys teorier om aftermath-fotografiet vanligvis brukt om fotografier av landskap etter krig, terror eller naturkatastrofer kan brukes om menneskelige portretter. Company mener at aftermath-fotografiet gir oss betraktere en egen måte å meditere rundt det som har vært, og hendelsene som har intruffet, som opplevelsene som er synlige hos de unge subjektene i *Return*. Mens Christine Hansen i hovedsak er opptatt av spor i ansiktet og spor etter hendelser etter voldsomme opplevelser, går Margaret Olin nærmere inn i blikkutvekslingen mellom fotografiets subjekt og betrakteren, og relasjonen som oppstår mellom dem. Hun mener det ligger et refleksjonsnivå i dette møtet som skaper forståelse og gir kunnskap om subjektets liv og utfordringer.

I neste avsnitt vil jeg gå nærmere inn på fremstillingen av subjektet i fotografiet og hvordan individnivået av migrasjon kommer til syne. Og det er nettopp individet, historien om menneskene bak de store migrasjonstallene, nyheter om arbeidsutvandring- og innvandring, som er tematikk i verkene av neste fotograf i avhandlingen.

Kapittel 2: Migrasjonsfotografiet i et historisk perspektiv – massene og den ene

Jeg vil i dette kapitlet undersøke arbeidet til fotograf Linda Bournane Engelberth. Intensjonen vil her være å videre forfølge min hovedtese om fotografiets potensiale til å formidle emosjoner – og slik fortsette undersøkelsen av hvordan spor og avtrykk etter hendelser og erfaringer kan manifestere seg i fotografiet.

Til nå har avhandlingen i hovedsak handlet om hvordan opplevelser av migrasjon kan nedfelle seg og bli synlig i ansiktet og gjennom blikk. I dette kapitlet vil jeg gå videre med denne tematikken gjennom å inndra eksempler som gjennomgående fremstiller mennesker i spesielt vanskelige livssituasjoner, som følge av migrasjonsprosesser. Jeg vil her, for det første, sette Bournane Engelberths arbeid, som tematiserer migrasjon i vår egen samtid, i dialog med historisk materiale. Dette gjør jeg ved å trekke veksler på en tekst av Peter Larsen som diskuterer hvordan migrasjon historisk sett har kommet til uttrykk i fotografiet gjennom en analyse av to ikoniske portretter²⁴. For det andre ser jeg Bournane Engelberths portretter – som adresserer vår egen tids migrasjon fra Latvia i lys av et annet samtidig eksempel. Her støtter jeg meg til Sarah Bassnets essay om fotojournalisten Moysés Zuñiga Santiagos arbeid. Santiago har jobbet langs den farlige migrasjonsruten i Mellom-Amerika brukt av meksikanske migranter. Bassnetts tekst tar opp spørsmålet om individnivået i migrasjonen. Hun mener massemedienes visuelle fremstillinger av mennesker i migrasjon bidrar til å underbygge fordommer og frykt for andre mennesker og kulturer - og dermed flytter narrativet fra individet i migrasjon til menneskemassene som forflytter seg over landegrenser. Dette mener jeg kan ha overføringsverdi til min undersøkelse av Bournane Engelberths tematisering av migrasjon gjennom fotografiske portretter av ungdommer i Latvia – som er avhandlingens neste fotografiske hovedeksempel.

²⁴ Larsen, Peter. 2004. *Album Fotografiske motiver*. Fagernes: Spartacus Forlag.

Verksbeskrivelse Things Come Apart

Linda Bournane Engelberths fotoserie *Things Come Apart* (2013) dokumenterer en annen form for migrasjon enn den vi møter i Andrea Gjestvangs *Return*. Bournane Engelberth har altså fotografert ungdommer i Latvia, et land der en stor del av den unge og voksne befolkningen utvandrer på jakt etter jobb, et bedre liv og en bedre økonomi. Noen av ungdommene hun har fotografert blir værende igjen – og andre kommer sannsynligvis til å reise. Som prosjektets tittel peker på handler det om noe som blir skilt eller kommer fra hverandre. Når noe eller noen forsvinner, hva og hvem blir igjen?



Figur 9: Untitled (100) 2013 fra *Things Come Apart* av Linda Bournane Engelberth.

Jeg har valgt å stoppe ekstra opp ved et av bildene i fotoserien *Things Come Apart*. I likhet med Gjestvangs fotografi møter vi også her en ung person, en tenåringsjente

sannsynligvis i alderen 16 – 20 år (fig. 9)²⁵. Hun er plassert i forgrunnen av bildet, og vi ser henne fra litt over knærne og opp. Lyset, bekledding og vegetasjonen rundt, tyder på at det enten er høst eller tidlig vår, jenten er kledd i jeans og skinnjakke. To trøyer i grønn og blå stikker ut under ribbekanten på jakken. Partier av det mørke håret hennes er farget i rosalilla. Trøyene og håret blir som blokker av farger i omgivelser der fargene er duse og grålige. Kroppen er delvis vendt bort fra kamera, mens hodet er snudd mot oss og hele ansiktet er synlig. Det er som om hun går på veien og plutselig kommer på noe, eller hører noe og snur seg for å sjekke hva det er. Blikket er vendt litt oppover og hun ser ut av høyre billedflate mot der sollyset kommer fra. Hun ser kanskje opp mot et fly eller en fugl? Det virker nesten som noe har forstyrret henne og hun snur seg for å sjekke hva det er. Blikket hennes er festet på noe lenger borte, forbi oss som er på andre siden av objektivet og hun myser lett mot lyset. Hun befinner seg på en landevei av grus og sand, som beveger seg innover i bildet. Over henne er en stor, litt blass og kald lyseblå himmel. Like bak henne er det et bygg i tre som ser ut til å være en bolig. Det fyller nesten halvparten av bakgrunnen i bildet. Huset har en slitt fasade og fremstår som umalt. Vinduene er asymmetrisk plassert. Vi aner et lignende hus like ved siden av i bakgrunnen til høyre i bildet. Ruralt og landlig er ord som kan beskrive området rundt. Landskapet bærer også preg av å være overgrodd. Hadde det ikke vært for at vinduet på huset er på gløtt, hadde det sett ut som om hun stod foran et øde boligstrøk. Landeveien, bygget, samt de to strømledningene som går gjennom luften over hodet på jenten og til like under takmønet, skaper linjer i bildet som balanserer opp mot hverandre; Veien peker innover, huset utover, og strømledningene peker i motsatt retning av blikket til jenten – og de to skaper nesten et slags kryss i bildet.

²⁵ Dette verket av Linda Bournane Engelberth har jeg tidligere beskrevet i et essay/seminarinlegg med tittelen: «Sårbarhet i migrasjonsfotografiet» fra tidligere i masterløpet KUN321, våren 2019.

Things Come Apart inneholder også fotografier av to ungdommer som bader og slapper av i solen ved et vann i naturskjønne omgivelser (fig. 10).



Figur 10: *Untitled (101) 2013* fra *Things Come Apart* av Linda Bournane Engelberth.

Vi møter også unge menn som bryter med hverandre på en judomatte i det som fremstår som en gammel treningshall. Et annet fotografi viser oss to ungdommer som drikker øl utendørs og ler, de lener seg inntil hverandre, bakgrunnen minner om en brakke og et gammelt oljefat er brukt som bord. Den unge mannen nærmest kamera mangler en fortann(fig.11).



Figur 11: Untitled (111) 2013 fra *Things Come Apart* av Linda Bournane Engelberth.

Vi ser også et ungt par som kysser i en hjemmelaget sofa satt sammen av gamle madrasser, omgivelsene er slitte og gamle. Selv om de to kysser er bildet trist. Vi aner en rushistorie i de to tynne bleke kroppene som lener seg mot hverandre (fig. 12).



Figur 12: Untitled (112) 2013 fra *When Things Come Apart* av Linda Bournane Engelberth.

Et annet bilde viser en ung mann på et mørkt rom, som i motlys setter en sprøyte i armen. Et av fotografiene viser en ung kvinne like etter hun har badet, med håret tullet inn i et håndkle og et annet drapert rundt kroppen. Vi ser henne delvis bakfra på en altan, mens hun ser utover området foran henne med boligblokker og parkeringsplasser. Ansiktet hennes er delvis skjult av en slyngplante som ser ut til å vokse vilt på altanen(fig. 13).



Figur 13: *Untitled (110) 2013* fra *Things Come Apart* av Linda Bournane Engelberth.

Migrasjonsperspektivet i *Things Come Apart*

I teksten som har fulgt med fotoserien i utstillinger skriver Bournane Engelberth at hun tok bildene til *Things Come Apart* i Latvia, i 2013. Da hadde over 200.000 av befolkningen på 2,2 millioner reist ut av landet, mesteparten av dem unge mennesker mellom 20 og 30 år

(Fotostation 2019)²⁶. Vennskap og forhold fragmenteres, og rusproblemer øker blant dem som er igjen. Til tross utfordringene som har rammet en hel generasjon unge latvier har de fremdeles en sterk nasjonal identitetsfølelse som særlig kommer frem i forhold til naturen rundt dem. Bournane Engelberth snakker også om en *drive* blant de unge som er igjen for å bedre sin egen fremtid med de menneskene og ressursene som er igjen i landet (Fotostation 2019)²⁷. Bournane Engelberth uttaler at hun har et politisk engasjement i mange av sine prosjekter (Bournane Engelberth 2020)²⁸. Hun er også opptatt av hvor nært hun kan komme andre mennesker, noe som er særlig talende for dette prosjekt. Bournane Engelberth har fått innpass i en gruppe unge menneskers hverdag og viser oss ulike sider av livene deres som vennskap, kjærlighet, fritidsaktiviteter, men også rus, ensomhet og omgivelser preget av fattigdom.

Bournane Engelberth bruker, i sine fotografier fra unge menneskenes hverdag, ikke dramatiske virkemidler. Men hun får likevel frem det som er vanskelig og som kan peke på et liv fylt av kontraster. Kontrastene kommer særlig til syne når vi ser serien som helhet. Bildet av den unge jenten på landeveien som utstråler en stille, styrke og ungdommene som tilsynelatende har hverdager med venner og aktiviteter. Men også et liv som etter bildene å dømme også preges av fattigdom og rus, selv om fotografen selv understreker at hun i utgangspunktet ikke leter etter dette i møtet med sine subjekter (Bournane Engelberth 2020). I stedet synes hun å være opptatt av at disse møtene viser betrakteren utsnitt av andre verdener og tilværelser enn våre egne – og som heller ikke er tilgjengelige for oss i vårt eget dagligliv:

På et mer generelt nivå mener jeg at all kunst også sier noe om kunstneren, da ut fra motiv som blir valgt, kontekst og hva kunstneren er opptatt av. Du kan gå så dypt du kan med andre mennesker, men bildene vil også reflekter kunstneren egne sperrer eller åpenhet. Detter fascinerer meg, at vi har muligheten til å oppleve verden

²⁶ Fotostation. 2019. *fotostation.com*. 19 februar. Funnet 7. april, 2021. <https://fotostation.com/blog/an-interview-with-linda-bournane-engelberth/>.

²⁷ Teksten er basert på sitat av Linda Bournane Engelberth i et intervju med Foto Station som hun har samarbeidet med i forbindelse med utstilling av verkene hennes.

²⁸ Bournane Engelberth, Linda. 2020. «Personlig kommunikasjon på mail.» Bergen, 20 oktober.

gjennom en annens blikk, og hvor forskjellig tolkning vi har av oss selv og verden rundt oss (Bournane Engelberth 2020).

Sett i kontekst av de andre bildene i fotoserien *Things Come Apart*, fremstår fotografiet av den unge jenten på landeveien (fig. 9) som det som bærer med seg mest håp. Solen skinner henne i ansiktet. Hun myser, men vender seg ikke bort fra fotografen. Hun ser ut og opp – noe som kan gi assosiasjoner til at hun tenker på fremtiden med håp, ikke bare bekymring. Livet rundt henne, den gamle bebyggelsen og den ustelte hagen står stille, mens hun er i bevegelse. Håret hennes signaliserer integritet og kanskje også en form for handlekraft. Sett i lys av migrasjonskonteksten for *Things Come Apart*, fraflytningsproblematikken og jakten på et bedre liv, bærer bilder som dette med seg flere historier. Fotografiet synes å tale om ungdomstid, om ulike tap og om fremtid – om dem som blir igjen mens andre drar ut.

I dialog med historiske fotografier av migrasjonsprosesser

Migrasjon er langt fra bare et samtidig fenomen. Helt siden fotografiet var et nytt medium på 1800-tallet har det vært knyttet til migrasjonsprosesser. Mennesker i diaspora har alltid har brukt visuelle virkemidler som representerer deres forestillinger om tap og forflytning, tilhørighet og identitet (Lien, 2018, s. 13). Fotografiet er så tett knyttet opp mot migrasjonshistorien, at mange forestiller seg denne gjennom nettopp fotografier – og ofte som ikoniske fotografier. Peter Larsen skriver i boken *Album* (2004) at når man ser et bilde ser man samtidig flere andre bilder, og at det å sette det ene opp mot det andre i en sammenligning ikke er til å unngå. “For det er umulig å isolere et bilde og betrakte det som et enkeltstående fenomen. Uansett hva man gjør, blir resultatet uunngåelig at man ender med å sammenligne det med andre bilder” (Larsen 2004, 158). Larsen skriver dette i forbindelse med at han sammenligner Dorothea Langes *Migrant Mother* fra 1936 med Walker Evans portrett, *Allie Mae* (jfr kap.1). Her beskriver han hvordan fotografiet av *Migrant Mother* med to småbarn, en på hver side og en nyfødt i fanget, alle i fillete klær, vekker enkle og sterke følelser hos betrakteren. Den unge, fattige og bekymrede syvbarnsmoren og hennes familie var hjemløse erteplukkere i Nipomo, California under depresjonen i USA og holdt seg i live på frosne grønnsaker fra de ødelagte avlingene og

småfugler (Larsen 2004, 160). Larsen karakteriserer dette fotografiet som et stykke effektiv, politisk retorikk der den grunnleggende appellformen er patos, og videre hvordan fotografiet forteller betrakteren historien om sårt tiltrengt hjelpearbeid og nødvendighet av sosiale reformer. Langes fotografi ble spredt over hele USA og i løpet av få dager hadde den føderale regjeringen satt i gang et matvareprogram (Larsen 2004, 159).

Allie Mae i Walker Evans fotografi er i minst like stor nød og krise som den unge migrantmoren i Langes fotografi. Den sosiale konteksten, migrasjonsperspektivet, geografi og tid er ganske lik i begge fotografiene. De viser portretter av migranter i en vanskelig tilværelse med fattigdom og matmangel. *Allie Mae* er fotografert mens hun står foran en slitt bordkledd vegg i en enkel kjole og håret trukket bak ørene. Hun ser rett inn i linsen. Larsen beskriver det som om den skeive plankeveggen bak henne understøtter inntrykket av hennes værbitte, for tidlig, eldede ansikt (Larsen 2004, 157). Tross dette vekker ikke fotografiet av henne de samme følelsene og engasjementet som vi finner i *Migrant Mother*. Grunnen til dette, ifølge Larsen, er at *Allie Mae* har en tydeligere identitet i bildet. Hun er på mange måte like fortapt som den unge migrantmoren og fattigdommen like stor, men det finnes ikke det samme tragiske patoset i fotografiet av henne, og heller ingenting som peker mot fremtiden. Det er som om *Allie Mae* er fotografert i presens - og dermed fremdeles den dag i dag befinner seg i presens for dem som ser på fotografiet av henne (Larsen 2004, 161). Hun forholder seg til fotografen slik hun selv ønsket å bli fotografert, ikke som et sosialt tilfelle, altså en fattig bondekone som arbeider på bomullsplantasjer i Alabama, men som personen Allie Mae Burroughs (Larsen 2004, 157).

Men Evans fotografi av *Allie Mae* som ser rett på oss, også hun lutfattig, fra samme tid, vekker ikke den samme medfølelsen eller fremstiller patos på samme måte som *Migrant Mother* med sin monumentale madonnalignende fremtoning. Denne fremstillingen var noe Walker Evans tok sterk avstand fra, og karakteriserte Langes metode som *bleeding heart socialism* (Larsen og Lien 2008, 241)²⁹. Walker Evans ønsket å fremstille subjektene uten fakter og underbyggende dramatiske kameravinkler, slik vi ser i portrettet *Allie Mae*. I en sammenligning av de to fotografiene ser vi noe annet i blikket til *Allie Mae*, noe insisterende.

²⁹ Larsen, Peter, og Sigrid Lien. 2008. *Kunsten å lese bilder*. Oslo: Spartacus Forlag AS.

Det er som om *Allie Mae* gransker både den som tar bildet, og samtidig ber om å bli møtt med verdighet; hun er der på lik linje med den som står på andre siden av objektivet – tross fattigdom og sult. Det gir en helt annen opplevelse for betrakteren, for mens *Migrant Mother* representerer både seg selv, barna sine og alle de andre sultne familiene på jordene i California den gangen, representer *Allie Mae* kun seg selv.

I eksempelet av Bournane Engelberth viser fotografiet av den unge jenten på landeveien langt fra den samme dramatikken som *Migrant Mother* – verken konteksten eller fremstilling peker på det. Larsens diskusjon skaper likevel en bevissthet om at også dette bildet, tross sin mangel på stort patos og sterke følelser, har en plass i samtalen om hvordan vi tenker rundt migrasjon og flyktninger. Jeg synes også refleksjonene hans peker på hvordan vi som samfunn behandler og snakker om mennesker i diaspora. Bournane Engelberths fotografi kan slik jeg ser det, settes i sammenheng med fotografiet av *Allie Mae* og hennes granskende direkte uttrykk, fremfor fotografiet av den moren med de tre barna. Dette til tross for at vi ikke møter det direkte blikket til den unge jenten som vi gjør i Evans fotografi av *Allie Mae*. På lik linje med fotografiet av *Allie Mae* finner jeg også et *presens* hos den unge kvinnen Bournane Engelberths fotografi: Dette er her og nå, som om bildet sier «se meg» og «se oss – vi er her, her og nå!». For meg peker det unge subjektet på landeveien altså på «her og nå», men samtidig viser det også mot fremtiden. Jeg gjenkjenner da en følelse fra *Migrant Mother* i fotografiet av den unge jenten i Latvia, en uro for fremtiden. Hvilket liv venter henne? Som Evans møter *Allie Mae*, opplever jeg også at Bournane Engelberth møter sine subjekter med respekt. Og som i Evans fotografier av de fattige bøndene i Midtvesten, fremstilles dagliglivet til ungdommene i Latvia uten monumentalisering og stor patos. Det dramatiske, spenningen, er likevel til stede – men i forholdet mellom subjekt og fotograf, som en form for dirrende tillit. Fotografen sier selv at hun arbeider med å komme tett på for å forstå, og at hun er interessert i nettopp det psykologiske i portrettene hun jobber med:

Jeg har alltid hentet mye inspirasjon fra Lucian Freuds psykologiske portretter, hvor hvert bilde representerer sitt eget drama, sitt eget psykologiske narrativ.

Jeg ser egentlig ikke etter noe spesielt, men prøver å tolke og forstå subjektet så godt jeg kan ut fra tiden vi har sammen, komme under huden på personen. Noen ganger lykkes dette mer enn andre ganger (Bournane Engelberth 2020).

I enkelte av bildene er det nesten som om Bournane Engelberth blander så godt inn at hun paradoksalt nok nesten ikke oppfattes å være til stede, som av paret som kysser eller den unge mannen som setter en sprøyte i underarmen. Disse situasjonene er intime og private, likevel er det som om de unge menneskene oppfører seg som om fotografen ikke er i samme rom. Bildene, både som serie og enkeltvis evner å fortelle om de unge subjektens liv og viser oss historier om et Latvia som tømmes for arbeid og arbeidskraft.

Den unge jenten på landeveien peker for meg helt tydelig på individet i de store sosiale, økonomiske og politiske prosessene som migrasjon er. Hvem er hun og hvor er hun på vei? Er hun en av dem som skal reise eller en av dem som blir værende når de andre drar? Hvordan ser fremtiden hennes ut, i hvilket land vil hun befinne seg i? Disse spørsmålene, som fotografier som dette synes å reise, skiller seg betraktelig fra de offisielle fotografiene som knytter seg til individuell migrasjon; identifikasjonsfotografier og passfoto. Dette er fotografier som i stor grad preger livet til mennesker i migrasjon, enten de er på flukt eller reise mellom land og stater. Passfoto og ID-fotografier reiser sammen med migranten – de to henger slik sett sammen (Mitchell 2011, 60)³⁰. Fotografier som antagelig både de latviske ungdommene og kvinnene i de to historiske eksemplene og var godt kjent med. Disse ID-fotografiene representere noe helt annet en portrettene til Bournane Engelberth. Et passfoto kan være preget av nødvendighet og plikt, noe man må ha - ikke ufrivillig, men som likevel kan forbindes med en uønsket livssituasjon man har havnet i som fattigdom, arbeidsløshet, klimaødeleggelser eller krig. Historiker Tina M. Campt betoner dette poenget i teksten *Listening to Images*³¹. Campt skriver at identifikasjonsfotografier ikke er produsert etter eierens ønske. Men at dette er bilder som kreves og kan være påtvunget av politisk ledelse, myndigheter, vitenskap eller staten (Campt 2017, 5). Disse fotografiene har alle et direkte blikk i kamera fordi det kreves av myndighetene, likevel så opplever jeg at de representerer noe annet, noe mindre menneskelig og som ikke gir en kontekst til subjektet annet enn at de er på reise. Pass- og ID-fotografier kan i enkelte tilfeller, og kanskje nettopp i migrasjonskontekst, være dehumaniserende. Jeg finner at fotografiene til eksempelvis

³⁰ Mitchell, W. J. T. 2011. «Migration, Law, and the Image: Beyond the Veil of Ignorance.» I *Migrant's Time Rethinking Art History and Diaspora*, av Saloni Mathur, 59-77. Williamstown: Sterling and Francine Clark Art Institute.

³¹ Campt, Tina. 2017. *Listening to Images*. Durham: Duke University Press.

Evans, Lange – og altså Bournane Engelberth, peker på det motsatte. Selv om deres fotografier også snakker om identitet og forflytning mellom land slik ID-fotografiet gjør, har subjektene stilt frivillig opp som individer med sine historier. Kanskje gjorde de det i håp om bedring i situasjonene de befant og befinner seg i. Det er som om de unge subjektene i *Things Come Apart* ber oss om å bli sett utover det passfotoet representerer, at de kun er migranter eller asylsøkere.

Så langt har jeg diskutert Bournane Engelberths serie *Things Come Apart*, i relasjon til historiske portretter. I neste avsnitt vil jeg trekke parallellene videre fra det historiske til et samtidig eksempel ved å undersøke hvordan menneskemassene fremstilles i motsetning til enkeltmenneskene i forbindelse med migrasjon.

To perspektiver: Massene og individet

I artikkelen *Witnessing the Trauma of Undocumented Migrants in Mexico* (2021) diskuterer Sarah Bassnett den fotografiske representasjonen av migranter fra Mexico og Mellom-Amerika. Hun viser hvordan massemediene tar i bruk en rekke ulike troper som gjør komplekse nyhets saker om migrasjon om til forutsigbare narrativer. Hun ser videre paralleller mellom denne mediedekningen og historiske fotografier av migranter fra etterkrigstidens Europa som hadde kommet til USA og stod i kø for å få brød. Mange av disse bildene spiller på stereotypier lånt fra kristen ikonografi (Bassnett 2021, 290). Bassnett peker på at denne ensidige måten å bruke bilder på, kommer av at redaktørene velger slike fotografier ut av beskrivelser av bilder lagret i ulike nyhetsbyrået (Bassnett 2021, 3). Dette er, slik hun ser det, problematisk. Mange av sakene fra for eksempel Mellom-Amerika som hun tar utgangspunkt i, er illustrert med bilder av menneskegrupper i kø som har stilt seg opp på en linje, eller bilder som viser mennesker som hviler – altså ikke i bevegelse, men som passive i aktiviteten de utfører. Ifølge Bassnett brukes slike fotografier for å vise at myndighetene har kontroll på situasjonen. Hun viser også til et annet populært motiv innen massemedias bruk av migrasjonsfotografi, det såkalte flokkbildet. Dette motivet kan bidra til å oppfatte migrantene som en trussel, skriver Bassnett. Dette står som et paradoks med tanke på farene og truslene migranter utsettes for på den farlige reisen – så er det migrantene som fremstilles som farlige (Bassnett 2021, 292). “Sometimes the stories are in

sympathy with migrants, but often the images are used to express or agitate already existing anxiety about waves of foreigners” (Bassnett 2021, 291).

Bassnett både understreker og oppfordrer til at mediehusene og redaktørene må være mer bevisste i sine valg i hvordan de illustrerer nyhets saker som omhandler migrasjon og mennesker på flukt. På bakgrunn av dette demonstrerer hun også viktigheten av å vise individet i migrasjonsprosessen. Dette gjør hun ved å presentere og diskutere den mexicanske fotojournalisten Moysés Zuñiga Santiagos arbeider – nettopp som en kontrast til massemedienes fremstillinger av migrasjon (Bassnett 2021, 293). Zuñiga har fulgt migranter fra Mellom-Amerika på den farlige migrasjonsruten gjennom Mexico til USA tett siden 2010. I samtale med Bassnett forteller han at han i begynnelsen av prosjektet tok masse bilder. Dette fordi han gang på gang opplevde at han var i risikable situasjoner, og fordi han trodde disse foto-mulighetene aldri skulle komme tilbake. Arbeidet som fotojournalist i et voldelig miljø, preget av liten til ingen sikkerhet tok på. Zuñiga er en av få journalister og fotografer i Mexico som i det hele tatt orker å følge disse migrasjonsrutene. Ikke bare er det farlig, men tungt både følelsesmessig og økonomisk. (Bassnett 2021, 294). Zuñiga skjønnte etter hvert at dette var hverdagen langs den utsatte reiseruten. Han tok færre bilder, og brukte heller mer tid på å reise sammen med migrantene og bli kjent med dem. Litt etter litt forandret han inngangsmetode til portrettene sine. Underveis opplevde han å bli dratt mot andre situasjoner enn de åpenbare situasjonene for dramatiske nyhetsfotografi. Zuñiga begynte å lete etter individuelle historier for å beskrive hvordan migrantene hadde det og hvordan de ble behandlet (Bassnett 2021, 294). Zuñiga forteller for eksempel om Manuel, en ung mann i livsfare, som han kun kunne fotografere bakfra. Manuel led av insomnia og brukte derfor nettene til å gå. Dette økte faren ytterligere, i et område der migranter risikerer å stoppes av militære korrupte styrker og kan bli henrettet på stedet om de ikke betaler 100 dollar for å få gå videre. Ifølge Bassnett, ivaretar Zuñiga både privatlivet, sikkerheten og verdigheten til individer som Manuel. Samtidig synliggjør han et individs kamp i tilværelsen som migrant. Hun er også opptatt av at Zuñiga på denne måten anerkjenner både forholdet og forskjellen mellom fotograf og subjekt – og mellom betrakter og subjekt, der han plasserer betrakteren som vitne til det som skjer (Bassnett 2021, 298).

Å komme tett på subjektet og å kunne blende inn i miljøet, er en metode som åpenbart kjennetegner både Zuñiga og Bournane Engelberths måte å tilnærme seg subjektet

på. Det er heller ikke en uvanlig metode blant dokumentarfotografer. Bournane Engelberth uttaler – på en måte som kan minne om Zuñigas, at det er viktig å ha en tett kontakt med subjektene hun arbeider med, særlig siden hun ofte arbeider med mennesker i sårbare situasjoner som de unge subjektene i *Things Come Apart*:

Det er viktig å ha en dialog underveis slik at de vet hva de er med på og føler seg trygge. Fotografi og opplevelsen av bilder er subjektiv, så jeg vet aldri hvordan andre oppfatter mine bilder, men jeg tenker at hvis noen opplever verkene mine sårbare er dette fint i den forstand at vi alle bærer sårbarhet og råskap i oss. Mitt ønske har alltid vært at ved å komme nær andre kan det skape en gjenkjennelse hos betrakteren som på tross av etnisitet, klasse, religion og kulturelle forskjeller heller forener oss enn å skape avstand (Bournane Engelberth 2020).

Bournane Engelberths bevissthet om å forene og skape kontakt i stedet for å understreke forskjeller og avstand, krever forståelse av individet og menneskets situasjon. Migrasjonen sett fra individets side framkaller også emosjonelle reaksjoner hos bildebetrakteren: Kunne dette vært meg? Kunne det vært mitt barn, min familie, min søster eller bror? Hvordan oppleves egentlig sult og mangel på bolig? Å frykte landets myndigheter? Å lengte etter et liv med nok penger til å leve, få jobb eller ta utdanning? Hvordan takler de sykdom, vold, trusler og fattigdom – faktorer som gjerne kan komme i tillegg til selve belastningen og usikkerheten det er å være i migrasjon eller på flukt.

Bilder som evner å genere slike reaksjoner hos betrakteren står derfor også som et motstykke til de mainstream- mediebildene Bassnett snakker om. I slike bilder presenteres mennesker i migrasjon som en anonym masse (Bassnett 2021, 291). Fremstillinger av mennesker som bølger av fremmede, gjør at potensialet for å etablere emosjonell og direkte forbindelse til betrakteren blir redusert. Det er denne forbindelsen som preger Linda Bournane Engelberths verk *Things Come Apart*. I likhet med Zuñiga setter Engelberth noe på spill for å frem den opplevelsen av verden de har i samspill med sine subjekter. Bournane Engelberths fotografier viser fram migrasjon på flere nivåer, eksempelvis som kulturelle ulikheter, fattigdom og krise. Men de viser også fram individuelle historier. Dette dualistiske perspektivet får meg til å tenke på David Bates tanker om depopulasjonen under

migrasjonsprosesser³² “[...] immigration from one place to another also means the depopulation of the point of departure the old place which also has another set of social economic political and cultural effects” (Bates 2021, 29). Bates peker på at de som blir igjen også er en del av migrasjonen og at samfunnet rundt dem også endrer seg i migrasjonsprosessen. Endringene skjer ikke bare for dem som har reist ut av landet. Jeg opplever at det er nettopp dette Bournane Engelberth har tatt fatt i. Hun viser hvordan ungdommen som er igjen kan påvirkes av at så mange av landets unge arbeidsføre migrerer til andre land for jobbmuligheter og det de tenker vil være et bedre liv enn de de har i hjemlandet. Dette er en side av migrasjonen som ikke er like tydelig eller snakket om i mediene, fordi det ikke påvirker oss i samme grad, fordi dette er et resultat av en politikk som kanskje ikke rammer oss selv. Bournane Engelberth sier selv hun er opptatt av politiske situasjoner i mange av sine prosjekter, men som nettopp et motsvar til mediebildet:

Jeg er ikke opptatt av det sensasjonelle. Jeg undersøker heller hvordan politiske konflikter kan påvirke helt vanlige mennesker. Jeg ønsker å komme så tett på mennesker som mulig. Slik jeg forstå det, er det kun gjennom nærhet en kan forstå andre mennesker» (Bournane Engelberth 2020).

Denne nærheten som leder til dypere forståelse opplever jeg som beskrivende for måten Bournane Engelberth har nærmet seg sine subjekter i *Things Come Apart*. Hun synliggjør denne nærheten både i fotografiet av den unge jenten langs landeveien, men også det unge paret i leiligheten, den unge kvinnen på altanen, de to kameratene som ligger ved bredden av et vann, guttene som fester og ler høyt og den unge mannen som ruser seg. Hun har kommet tett på og vi oppfatter sinnsstemninger, blick, atmosfære og kroppsspråk. Mens Züñiga må være forsiktig med å vise ansiktene til sine subjekter grunnet den farlige reiseruten og alle truslene flyktningene møter fra politi, menneskehandlere og kidnappere, kan Bournane vise ansikter. I disse ansiktene kan vi gjenkjenne og lese inn både følelser og spor av livet de lever som jeg snakket om i det forrige kapitlet.

³² Bates, David. 2021. «The Figure of Migration.» I *Contact Zones: Photography, Migration and America*, av Justin Carville og Sigrid Lien, 29-55. Leuven University Press.

Denne individualiseringen og identifiseringen av ansiktene løfter også frem problemstillingen Bassnett er inne på – at fotografiene kan få alvorlige konsekvenser for menneskene som er avbildet. I Zuñigas tilfelle representerer individnivået noe som kan være farlig for subjektet selv. Han peker på ulempen ved det digitale og reisende migrasjonsfotografiet som W.T.J. Mitchell snakker om i *Migrant Times* (Mitchell 2011, 59). Digitale bilder kan spre seg fort og er lett søkbare på nett for pengeutpressere, menneskehandlere og andre som kan gjøre situasjonen livsfarlig for menneskene på flukt. Dette kan vi kjenne igjen fra flyktningkriser flere steder i verden der militære styrker, politi, og andre prøver å stoppe migranter og flyktninger ved å bruke vold. Det understreker jo samtidig viktigheten av å vise hvordan migrasjon oppleves på individnivå – slik at fremmedgjøringen gjennom mainstream, arkiv- og mediebilder balanseres. For å øke forståelsen og minske «oss»- og «dem»-aspektet er vi avhengig av at fotografer som Bournane Engelberth og Zúñiga får innpass i miljøer og tar bilder som kan publiseres og stilles ut nasjonalt og internasjonalt. Bassnett er også inne på hvordan fotografens fysiske tilstedeværelse kan være livreddende bare ved å ta fysisk plass og gi subjektet plass. Her kan vi dra paralleller til hvordan filmskaper og fototeoretiker Arielle Azouley beskriver det i boken *Civil Imagination*³³, om hvordan mennesker møter fotografens kamera:

When we encounter the camera, it is enough for it to be raised, or to be angled in a certain position in order to signal that it is directed at us or at others. This positioning itself carves up space between the person standing in front of the camera and the one standing behind it (Azouley 2012, 18).

Denne avstanden Azouley beskriver, tolker først og fremst som et fysisk rom eller avstand fra fotografens objektiv til subjektet. Men det kan også beskrives som en avstand fotografen har til det som foregår utenfor linsen. Jeg har selv opplevd avstanden det gir til situasjoner og hendelser, det å stå bak kamera i stedet for å være en del av det som skjer. Det er som om man opplever å stå utenfor eller litt på siden av hendelsene rundt en, samtidig som man i aller høyeste grad er til stede. Både den fysiske avstanden og den opplevde avstanden kan sees i massemedienes representasjoner av migrasjon i nyhetsbildet. Det er dette rommet jeg finner igjen hos Bournane Engelberth; en plass der individet i migrasjonsprosessen kommer

³³ Azouley, Ariella. 2012. *Civil Imagination - A Political Ontology of Photography*. Oxfordshire: Verso New Left Books.

frem. Bournane Engelberth legger til rette for et rom slik at den unge jenten på landeveien kan oppta sin egen plass i den migrasjonshistorien som fortelles i *Things Come Apart*, og ta plass som enkeltmenneske. For å utdype viktigheten av individets ståsted i en slik historiefortelling vil jeg kort dra inn John Roberts som nettopp tar opp denne tematikken i boken *Photography and its Violations*³⁴. Han beskriver kunstneren Jo Spence sine serier av selvportretter, som dokumenterte henne og behandlingen hun fikk for brystkreft. Roberts skriver at Spence ville bort fra de passive bildene som fremstilte brystkreftpasienten som et offer. Disse offerbildene ble i stor skala produsert av offentlig helsemyndigheter. Hun ville i stedet vise pasienten som kunne utfordre autoriteter og vise det store presset hun følte fra ekspertisen rundt henne som pasient. Slik beskriver Roberts det:

In this sense her intentions were markedly practical: to shift the focus of care back to the needs of the patient, before, during, and after treatment, by showing how taking some kind of notional symbolic control over your own body contribute to recovery, or at least to a sense of recovery (Roberts 2014, 145).

Med sine fotografier av en annen side av det individuelle og det menneskelige nådde Spence også bredt ut med sin kunst – langt utover den fotografiske praksisen og den kritiske kunstverden (Roberts 2014, 147). Og dette finner jeg talende for bildene av Bournane Engelberth gjennom Bassnetts eksemplifisering av Zúñigas arbeider. Fotografiene viser ikke kun ofrene, som av oss betraktere kan oppleves som passive, i for eksempel representasjonene i fotografier av de store menneskemassene. Bournane Engelberth og Zúñiga, viser derimot hele mennesker, og mennesker som selv tar ansvar for å vise en annen side av migrasjonen enn den som ofte vises frem i nyhetsmedier og av myndigheter. Fotografene viser heller ikke bare frem det vanskelige, men også hvorfor det oppleves som vanskelig ved å vise glimt av det som kan karakteriseres som dagliglivet i migrasjonsprosesser. På denne måten bli ikke subjektene dehumanisert i møte med bildebetrakteren.

Fotografiene jeg så langt har analysert kan plasseres innenfor en dokumentarisk tradisjon, men migrasjonsprosesser kan også gjøres til gjenstand for iscenesettende grep.

³⁴ Roberts, John. 2014. *Photography and Its Violations*. New York: Columbia University Press.

Dette vil jeg diskutere nærmere i neste kapittel der jeg retter søkelyset mot Signe Marie Andersens fotografiske arbeider.

Kapittel 3: Det multimediale fotoprojektet og stillheten i fotografiet

Jeg vil i dette kapittelet fortsette arbeidet med å undersøke fotografiets potensiale til å formidle emosjoner – nå gjennom å rette blikket mot utvalgte arbeider av den tredje fotografen som står i fokus i avhandlingen - Signe Marie Andersen. Spørsmålet jeg stiller er hvordan spor og avtrykk etter hendelser i migrasjon kommer til syne gjennom hennes verk *Visitors (2019)*, en fotoserie med tilhørende utstilling og bokprosjekt. Andersen har fotografert mennesker, gjenstander og landskap. Subjektene hennes er stort sett alene, og eksistensiell menneskelig ensomhet synes å være et gjennomgangstema i prosjektet. I mye større grad enn de to fotografene jeg så langt har rettet søkelyset mot, Andrea Gjestvang og Linda Bournane Engelberth, tar Andersen i bruk iscenesettelse som grep. Hun har dessuten innlemmet flere medier inn i prosjektet sitt. Dette åpner for nye innfallsvinkler til min hovedtese om fotografiets evne til å fremstille emosjoner gjennom det jeg opplever som et eget ordløst språk.

Jeg har valgt å sette *Visitors* inn i en migrasjonskontekst på tross av at dette ikke er noe som er uttalt av kunstneren selv. Da jeg så utstillingen hennes på Galleri Riis, opplevde jeg at flere av bildene pekte på både migrasjon som tematikk i seg selv, ved at hun portretterer mennesker som fremstår som ensomme og som fremmede for andre mennesker. Jeg opplever at hun med dette også fremstiller utfordringer og følelser knyttet til det å være i en migrasjonsprosess, også i overført betydning.

I andre del vil jeg belyse stillheten som synes å bli etablert i Andersens fotografier. Jeg ser denne stillheten som en viktig side av måten fotografiene hennes kommuniserer emosjonelt. Fotografen har selv uttalt at stillhet er viktig i fotografiene hun tar, sammen med hennes bruk av iscenesettelse. Hva er det som gjør at enkelte fotografier oppfattes som stille? Kan stillheten som etableres i bildene hennes sees som et resultat av de iscenesettende grepene hun foretar? I diskusjonen omkring dette spørsmålet vil jeg støtte

meg til tekster av Phoebe Pua (2016)³⁵ - og igjen, Christine Hansen (2016). I denne delen vil jeg også undersøke skyggene som inngår i Andersens fotografier. Jeg er opptatt av hvordan disse på et vis kan flytte bildebetrakteren både fremover og bakover i tid, ved å peke på spor og avtrykk av andre historier enn de vi bildebetraktere oppfatter som fotografiets hovednarrativ. Her støtter jeg meg til en tekst av Sigrid Lien (2020)³⁶. I siste del av kapittelet vil jeg undersøke om tekstene i Andersens utstilling og bokprosjekt *Visitors* kan bidra til å forsterke opplevelsen av sensitive trekk og menneskelige avtrykk ytterligere i fotografiet. Her vil jeg trekke inn Mette Sandbyes artikkel *New Mixture* (2018), hvor hun diskuterer det multimediale i nyere fotografiske verk med migrasjon som tematikk.

Verksbeskrivelse Visitor – Lady, Teatro Marti

Signe Marie Andersen har reist rundt i Norge, Europa, USA og på Cuba i arbeidet med fotoprojektet *Visitors*. Det hun viser i sine fotografier er i hovedsak portretter av mennesker, men Andersen har også fotografert hunder, gjenstander, interiør og landskap. Flere av bildene er nesten som tablåer, satt i cafeer og barer. Noen ganger er motivet sett fra innsiden av slike rom, mens hun i andre fotografier fanger inn scenariene sett utenfra, altså inn i restauranter og barer - sett gjennom åpne dører.

Som i de to foregående kapitlene vil jeg også fra Andersen fotoserie stoppe særlig opp ved ett av bildene fra fotoserien. Jeg har valgt ut fotografiet *Lady, Teatro Marti* som både er med i bokprosjektet og i utstillingen. På bildet ser vi en kvinne i helfigur og det første, og mest i øyenfallende, er at hun er kledd i en hvit dress og hvite høyhælte sandaler. Kvinnen sees i en nesten total profil. Det er kun føttene vi ser to av, bortsett fra dem er det som om hun er en halv person, delt i to på midten- vertikalt. Kvinnen har et rolig og alvorlig

³⁵ Pua, Phoebe. 2016. «The Silent God of Ingmar Bergman and Andrei Tarkovsky.» *FourByThreeMagazine* no.6. «fourbythreemagazine.com.» lastet ned mars, 2020. <http://www.fourbythreemagazine.com/issue/silent-god-of-bergman-and-tarkovsky>.

³⁶ Lien, Sigrid. 2020. «Ragnhild's Images: Migration, Settler Colonialism and Photography.» *International Journal For History, Culture And Modernity*, 1-22.

ansiktsuttrykk. Hun står opplyst, nærmest skinnende i et vakkert lys, trolig ettermiddagens sollys. Hun holder en liten plastveske løst i den hånden.



Figur 14: Lady, Teatro Marti fra Visitors (2019) av Signe Marie Andersen.

Det gyldne halvlange håret hennes stråler varmt i lyset. Den hvite dressen, sammen med de høyhælte sandalene, øreringer, en stor ring på fingeren og en hårbøyle, gir en antydning på

at hun har vært, eller skal, til en anledning der man pynter seg. Vi aner også en lys øyenskygge som nesten lyser opp fra huden. Kvinnens alder er vanskelig å fastslå, kanskje 50-, 60- eller 70-årene, hun ser både ung og gammel ut på samme tid. Tittelen *Lady Teatro Marti* gir oss et hint om hvor hun muligens befinner seg eller kommer fra³⁷. Hun står foran en døråpning, der den ene av de to gamle tredørene er lukket. Døren skinner også i sollyset og vi ser skyggene av to personer på veggen; den ene kanskje en eldre mann, og nærmest kvinnen ser vi en skygge av en person i halvtotal som ser ut til å holde armene opp litt foran kroppen. På asfalten foran kvinnen står det et tomt is-beger i blått, hvitt og rødt med plastskjeen fremdeles i. Bak kvinnen ser vi kanten av en trevegg, malt i en sterk blåfarge, som henter opp igjen det blå fra plastbegeret. Scenen foran oss er både hverdagslig og høytidelig og litt merkelig.

Boken til Signe Marie Andersen inneholder til sammen 50 fargefotografier. Av disse er det 10 som fyller dobbeltsider, mens 40 av fotografiene er på høyre bokblad med hvite venstresider. Noen av fotografiene har fått en hvit ramme gjennom bokens hvite blad, mens andre fotografier fyller hele siden. Boken er innbundet, og arkene er forholdsvis matte med svak glans i trykket. I boken finner vi også en tekst over to sider av den norske dramatiker og forfatteren Arne Lygre hentet fra hans skuespill *Meg nær* fra 2019³⁸. Litt før halvveis i boken opptrer teksten først på norsk over en dobbelside, mens andre gang er det trykket på engelsk litt over halvveis i boken, også denne gangen over en dobbelside. Teksten skaper både pust, kontekst og mellomrom i boken, noe jeg kommer tilbake til senere i dette kapitlet.

Migrasjonsperspektivet i *Visitors*

Andersens verk har ikke migrasjon som en tydelig fremtredende tematikk, men jeg opplever likevel at denne tematikken er til stede i fotografiene hennes. Dette vil jeg forsøke å gi en nærmere begrunnelse for i det følgende. Mens Linda Bournane Engelberth og Andrea Gjestvang fremstiller individet, mennesket bak historien og hvordan migrasjon setter spor

³⁷ Teatro Marti er et teater i Havana på Cuba fra 1884, bygget i nyklassisistisk stil://www.lahabana.com/guide/teatro-marti/ lastet ned 11. okt. 2019.

³⁸ Lygre, Arne. 2019. *Meg Nær*. Oslo: Ascehoug.

hos individet gjennom sine portretter, er ikke Andersen opptatt av å portrettere enkeltindivider. Hun fotograferer snarere enkeltindivider for å få fram eller understreke det universelt humane ved disse subjektene: «People are significantly in my pictures not as portraits because I don't want to work with identity, I just want them to represent the universal human“ (Film 2011).³⁹

Mens Andersen i flere av sine tidligere prosjekter ofte har fotografert mennesker med tildekte eller bortvendte ansikter, møter hun flere av sine subjekter i *Visitors* ansikt til ansikt. Det gjør at fotografiene likevel fremstår nesten som portretter.



Figur 15: Pfälzer Residenz Weinstube fra *Visitors* (2019) av Signe Marie Andersen. (Fotografert fra boken)

³⁹ 2011. Signe Marie Andersen. Regissert av Applaus Film. <https://www.youtube.com/watch?v=GgkWSwuBpd0> lastet ned 30. august 2020.

Eksempler på dette er den eldre kvinnen som sitter alene ved et bord på en tradisjonell tysk vinbar i fotografiet *Pfälszer Residenz Weinstube* (fig. 15). Hun titter opp fra det hun leser på og ser rett i objektivet til fotografen. Ved siden av henne sitter det en lys labrador med ansiktet vendt mot kvinnen. I *Table Wine, Telemark* (fig. 16) ser vi en kvinne som støtter hodet i hånden. Ansiktet er delvis skjult av håret hennes som faller fremover, og i forgrunnen står et glass med rødvin. I fotografiet *Caffe Trieste* (fig. 17) ser vi en eldre mann alene ved cafebord. På bordet foran ham står en tom kopp, og bak ham er et stort veggmaleri av unge menn og en båt. Blikket er slått ned og han fremstår både som trist og ensom.



Figur 16: *Table Wine, Telemark* fra *Visitors* av Signe Marie Andersen.



Figur 17: Caffe Trieste fra Visitors 2019 av Signe Marie Andersen. (Fotografert fra boken).



Figur 18: Train, East Didsburt fra Visitors (2019) av Signe Marie Andersen.

I et annet fotografi, *Train, East Didsburt* (fig. 18) ser vi en middelaldrende kvinne sittende på toget, kroppen vendt bort fra vinduet og med vesken på fanget. Hun stirrer ut i luften fremfor seg.



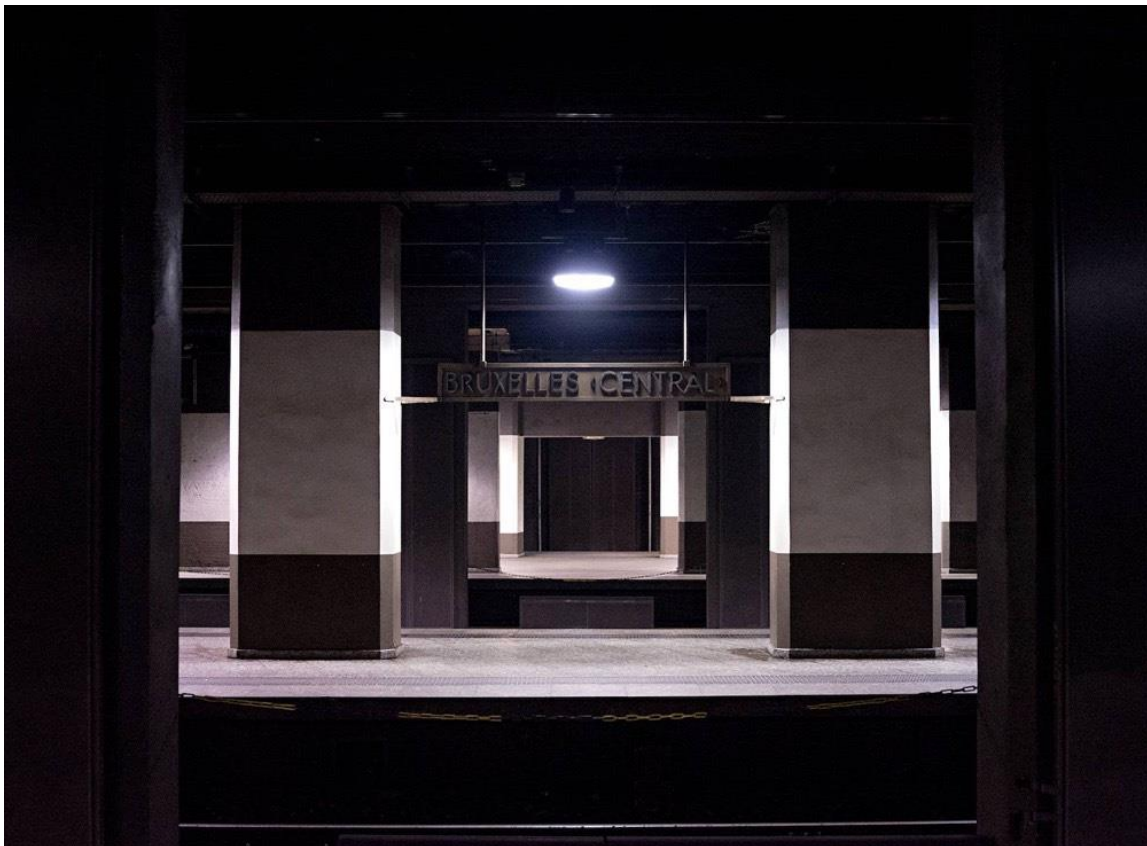
Figur 19: *Volkscafe Antverpia* fra *Visitors* (2019) av Signe Marie Andersen. (Fotografert av fra boken.)

I andre bilder ser vi flere mennesker sammen, som på cafeer og barer, men få av dem snakker sammen eller interagerer med hverandre. Dette ser vi et eksempel på i fotografiet *Volkscafe Antverpia* (fig. 19). Der sitter en person alene og to grupper av mennesker er samlet rundt cafebord uten å se ut til å være i nevneverdig dialog med hverandre. Ensomhet og en følelse av tomhet går igjen i fotografiene. Det er lett å bli nysgjerrig og spørre: “Hvem er de egentlig?” “Hvorfor er de der – og ikke minst hvorfor ser de så ensomme ut?” Akkurat dette perspektivet gjør at bildet av kvinnen i den hvite dressen, sett i sammenheng med resten av bildene i serien, for meg peker på hvordan det er å være fremmed et sted, eller å føle at man ikke helt hører til. Andersens bilder formidler på denne måten subtile historier om ensomhet og følelsen av å være en fremmed på et nytt sted. De som hun har fanget inn gjennom sitt kamera er kanskje på gjennomreise, kanskje er de flyktninger, migranter, i en overgangsfase eller på et annet vis en *visitor* i sitt eget land og liv.

Et annet element er Andersens egen reise i prosjektet *Visitors*. Selv om Andersen ikke er en del av migrasjonen, så er hun også selv en besøkende som beveger seg over landegrenser, mellom Norge, Europa, USA og Cuba. Hun blir selv en nyankommen, en fremmed på et nytt sted. Hun er en som studerer livet på stedet hun ankommer – sett utenfra. Hun observerer gatelivet utenfor cafeer og restauranter, hun kikker inn på cafegjester, mannen bak flygelet eller den ansatte som har røykepause på baktrappen. Det

gir serien et gåtefullt, ensomt og eksistensielt preg. Selv om subjektene hun fanger inn ikke er alene, men sitter rundt samme bord eller står sammen ved en bardisk, fremstår de som frakoblet hverandre. Det er som om *Visitors* vitner om menneskets grunnleggende ensomhet, og at alle en gang, etter reisen gjennom livet, skal møte døden alene.

Noen av fotografiene synes å ha en direkte forbindelse til migrasjon – for eksempel et monumentalt fotografi av hovedjernbanestasjonen i Brussel. Stasjonen er mennesketom, her er det bare betong, mur, svarte skygger og iskaldt lys. I boken fyller dette fotografiet en dobbeltside. Bildet viser et dunkelt scenario, kun deler av søylene er opplyst mellom traseene på stasjonen. Lyset er står som en hard hvit kontrast mot det svarte mørket. Vi dras innover i bildet gjennom traseen og sperrer laget av kjettinger til et skilt der det med store bokstaver står; *Bruxelles Central* (fig.20).



Figur 20: *Bruxelles Central* fra *Visitors* (2019) av Signe Marie Andersen.

Da fotografiet ble utstilt på Galleri Riis bemerket en anmelder at bildet fikk henne til å tenke på makten som ligger bak arkitekturen, og hvordan det må være å komme som flyktning til festning Europa (Manilla 2019)⁴⁰.

I *Visitors* er det som nevnt flere fotografier som fremstår som tablåer. Dette skaper enda et lag i Signe Marie Andersens verk der hun får frem et dramatisk, scenisk perspektiv i fotografiet, som om vi betrakter en hendelse på en scene. Andersen sier selv at hun er opptatt av å få frem øyeblikkene der virkeligheten møter det sceniske. Igjen understreker hun eksistensiell ensomhet og knytter det opp til samtidens Europa som ikke makter å ta vare på fellesskapet. Det er her jeg mener å finne relevansen av migrasjonsperspektivet i *Visitors*:

Jeg leter etter scener og mennesker som kan formidle de stemninger jeg opplever som en del av vår samtid, i et Europa sterkt preget av at fellesskapstanken står for fall. Den eksistensielle ensomheten som finnes i alt og alle. Jeg forsøker å sette det inn i en undersøkende samtidskontekst, samtidig som jeg vil bevare det sceniske språket (Andersen 2019)⁴¹.

Det sceniske kommer for meg klart frem i dette både vakre og litt bisarre uttrykket i fotografiet *Lady, Teatro Marti*. Hvorfor står denne voksne kvinnen der i den hvite dressen i en tilnærmet perfekt profil? Dressen er nesten selvlýsende mot den mørke bakgrunnen. Er det tilfeldig eller er det iscenesatt? Hvorfor treffer dette bildet meg, utenom at det er vakkert og en smule bisart? Vi kan ikke møte blikket hennes slik vi kan i Gjestvangs *Return*, eller se hele ansiktet som i det utvalgte verket av Bournane Engelberth. Likevel får vi et godt inntrykk av ansiktet hennes gjennom lyset. Siden kvinnen står der helt stille, og utlyser en styrke, er det også en mindre ensomhet i dette bildet sammenlignet med de andre i prosjektet. Kvinnen står i ro som om hun venter på noen, eller kanskje har hun bare stoppet opp for å nyte varmen fra de siste solstrålene den ettermiddagen før hun skal videre til

⁴⁰ Manilla, Aleksis. 2019. «Besøktid.» <https://morgenbladet.no/kultur/2019/09/besokstid>, 9: <https://morgenbladet.no/kultur/2019/09/besokstid/1/5> - 2/5

⁴¹ Andersen, Signe Marie. 2019. *tekniskindustri.no*. https://www.tekniskindustri.no/store/p53/Signe_Marie_Andersen%3A_Visitors.html. Tekst som fulgte med bokutgivelse og utstilling.

middag eller i teateret. Jeg opplever en tydelig stillhet i både dette utvalgte verket og i flere av Andersens bilder i *Visitors* – og nettopp denne stillheten vil jeg gripe fatt i videre. I neste avsnitt vil jeg undersøke denne tematikken og relatere dette til min hovedtese om fotografiets potensiale til å formidle emosjoner.

Stillhet og langsomhet i fotografiet

Slik filmteoretikeren Phoebe Pua ser det, er stillhet ikke nødvendigvis fravær av lyd i film. I artikkelen *The Silent God of Ingmar Bergman and Andrei Tarkovscy* skriver hun at stillhet i mindre grad er ett akustisk fenomen enn en metafor (Pua 2016). Stillhet i film blir sjelden fremstilt som fullstendig fravær av lyd. Pua skriver at stillhet har vært, og er, en paraplybetegnelse for å beskrive alt fra en absolutt stillet til et arrangert inntrykk av stillhet. I sin analyse av to filmer av respektivt Ingmar Bergmann og Andrei Tarkovsky, beskriver hun hvordan disse på ulikt vis bruker inntrykk av stillhet for å beskrive det eksistensielle, og hvordan karakterene i filmene relaterer opplevelsen av fraværet av Gud med følelsen av å være forlatt og ensom i verden (Pua 2016). Dette mener jeg også kan ha relevans for opplevelsen av Andersens fotografier i *Visitors*. De innehar en stillhet, men likevel med en bevegelse, en slags metaforisk lyd som pirker i oss og blir en del av det narrative i fotografiene. Dette er noe som jeg ikke helt kan sette ord på, men som jeg opplever spiller på kontraster som før og etter, lyd og stillhet, ensomhet og fellesskap. Det er som om Andersens fotografier i *Visitors* peker både på livet foran og bak øyeblikket, hva som skjedde før bildet ble tatt, hvordan ble de ensomme, hva som skjer videre med dette mennesket eller menneskene? På samme måte som Pua mener å finne et fravær av Gud i filmene av Bergmann og Tarkovskys, opplever jeg at Andersen bruker sin stillhet, eller inntrykk av stillhet, for å understreke den eksistensielle ensomheten som hun mener er universell for mennesket. Andersen gir selv uttrykk for at hun er opptatt av å vie stillheten plass i arbeidene sine – som et mellomrom som kan fylles – eller være tomt. Stillheten blir et sted som gir betrakteren et rom til å fylle med egne perspektiver, eller bare et mellomrom for å

skape pust og plass (Vedholmen Galleri 2020)⁴². Denne sterke betoningen av stillhet som grep er noe hun selv sier har med hennes egen personlighet å gjøre:

Stillhet i fotografiet, jeg verdsetter det, jeg tenker at stillhet er en av fotografiets egenskaper, altså det å stoppe opp og bare betrakte. Det handler også om stemningen jeg ønsker å oppnå i bildene, eksistensiell ensomhet, underlighet, stillhet og ettertenksomhet. Det oppstår et rom i stillheten, et uendelig stort rom. Da jeg var liten, 2-4 år hadde jeg noe som het selektiv mutisme (selvvalgt taushet hos sensitive barn) kanskje jeg fant et rom i de årene som var godt å være i, jeg vet ikke, men det har nok mye med personligheten min å gjøre, jeg setter stor pris på stillhet (Andersen 2020).⁴³

Christine Hansen har også vært opptatt av stillhet i fotografiet, men knyttet opp mot det hun karakteriserer som det saktegående i fotografiet. I teksten *Sakte fotografier* (2016) åpner hun med et sitat av den vietnamesiske filmskaperen og forfatteren Trinh T. Min-ha som slår fast at det er i stillheten, i fraværet av bevegelse, man finner den ekte farten. Jeg finner dette interessant fordi det er jo i slike motsetninger mellom fart og langsomhet, stillhet og støy at vi finner kontrastene. Kan vi for eksempel oppleve stillhet uten støy? Stillheten viser jo nettopp til støyet eller bevegelsene som avtar eller øker etter fotografiets fryste øyeblikk.

I artikkelen tar Christine Hansen utgangspunkt i et fotografisk eksempel, et verk av Tom Sandberg. Fotografiet er i svart/hvitt og viser tre oppslåtte ark liggende på et bord innendørs. Over papirene svever det en røyksky opplyst av en lyskilde som kan komme fra solskinn gjennom et vindu. Lyset spiller opp mot den mørke bakgrunnen i billedflaten. Hansen beskriver Sandbergs fotografi både som hverdagslig og nesten teatralt og mystisk, og som umiskjennelig fotografisk med alle sine gråtoner (Hansen 2016, 11). Videre skriver hun at Tom Sandberg har en egen evne til å lade hverdagslige motiver med en spesiell form for energi. Sandbergs fotografi får oss til å undre og se våre omgivelser i et nytt lys. Vi må virkelig stoppe opp og se på bildet (Hansen 2016, 11). Hansen snakker også om det

⁴² Vedholmen Galleri. 2020. «Kunstnersamtale med Signe Marie Andersen og Arne Lygre i forbindelse med utstillingen "Scenes Between" - samtale ledet av Mona Gjessing.» Os, Vestland, 19. September

⁴³ Andersen, Signe Marie. 2020. «Personlig kommunikasjon, intervju på mail.» Bergen. 9. September 2020.

langsomme i fotografiet både som representasjon og som medium. Hun uttrykker videre en bekymring for fotografiet i seg selv. Hun viser her til et essay av kurator Arne Skoug Olsen som diskuterer konsekvensene av at vi nå alle har med oss et kamera og at alt kan fotograferes. Olsen mener at kameraet på den måten er internalisert i oss, nærmest som en del av kroppene våre. Videre mener han at fotografiet er blitt så vanlig at det nesten er vanskelig å få øye på det (Olsen 2013)⁴⁴.

Hansens tekst ble skrevet i forbindelse med utstillingen *Sakte bilder – Samtidsfotografi* ved Lillehammer Kunstmuseum i 2016, hvor ulike verk fra flere samtidskunstnere, blant dem Signe Marie Andersen, var utstilt. Felles for disse arbeidene var, ifølge Hansen, at de inviterer til en type langsomhet i møte med fotografiet – og ikke minst at de inviterer til refleksjon hos tilskueren (Hansen 2016, 11). Hansen diskuterer oppfatningen av de opplevde motsetningene mellom det digitale versus det analoge fotografiet - og at det analoge er et mer ekte fotografi enn det digitale. Ved analogt fotografi oppstår det et naturlig opphold i prosessen til fotografiet er ferdig fremkalt, sammenlignet med det digitale som gir svaret umiddelbart på skjermen. Den ventingen kan gi rom for ny refleksjon, mens det i digitalt arbeid må gjøres mer bevisst (Hansen 2016, 14). Hansen minner oss om at det ikke bare er det analoge fotografiet som har en materialitet i seg ved sin langsomme prosess, vi finner også en materialitet i det digitale fotografiet. Det digitale fotografiet oppstår ikke av seg selv og kan også inngå i fotografiske prosesser. Et kamera er laget av plast og metall, samt kabler og digitalt utstyr for at fotografiet skal kunne sirkulere verden rundt, der er også fotografisk materialitet for at det digitale fotografiet skal oppstå og leve (Hansen 2016, 12). Hansen trekker linjene helt tilbake til renessansens Camera Obscura. Hun viser til at det analoge kameraet tross alt har forandret seg rimelig mye pre digitalisering. Ved at Hansen trekker frem fotografiets egen tidsreise peker hun samtidig på at fotografiet var et flyktig medium lenge før den digitale teknologien ble introdusert. Farlige kjemikalier, metallplater som ikke tålte berøring, fotografier på papir som lett falmet og forandret karakter. Hansen kommer også med et betimelig spørsmål i forbindelse med fotografiets karakter som medium:

⁴⁴ Olsen, Arne Skoug. 2013. «Livingroom Politics» s. 12 i Marthe Elise Stramruds Crooked Trinkets. Oslo. *Norske Kunstforeninger*.

På mange måter kan det oppleves som et paradoks at så mange vender seg mot det materielle i en tid da verden og dens konflikter velter innover oss på alle kanter. Bør ikke kunsten og kanskje spesielt det fotografiske mediet brukes til å lage politisk kunst om de forfulgte, de undertrykte og de som er dårligere stilt enn oss? (Hansen 2016, 14).

Men kan Hansens refleksjoner om det stille og saktegående bidra til å belyse stillheten i Andersens *Visitors*- fotografier? Hansen skriver som nevnt at Sandbergs verk får oss til å stoppe opp og virkelig se på bildet (Hansen 2016, 11). De tre fotografene jeg har diskutert i denne avhandlingen oppnår, slik jeg ser det, også en slik fotografisk stopp-effekt. Denne effekten bruker de for å peke på noe viktig i samfunnet, som problemer knyttet til migrasjon, fattigdom og universell ensomhet.

Andersens bilder skaper på sin side mye undring hos betrakteren, men ingen følelse av sjokk eller umiddelbare sterke følelsesutbrudd. Hansens ord om Tandbergs fotografi synes jeg også er beskrivende for Andersens fotografier generelt, det er en egen energi i bildene, noe som ord ikke kan fange. Det er stille og likevel fylt med kontrasterende energi. Igjen vil jeg vise til fotografiet hennes av kvinnen i den hvite dressen. Det har et hverdagslig motiv, men innehar likevel en litt høytidelig stemning samt noe mystisk. Hvem er hun og hvor skal hun, hvorfor står hun der? Christine Hansen bruker videre uttrykket *umiskjennelig fotografisk* om Sandbergs foto, noe jeg mener også er talende for Andersens bilder. De er fotografiske i all sin energi, stillhet og sine mange lag. Andersen har uten tvil et svært bevisst forhold til fotografi som kunst, og har viet hele sitt kunstnervirke til fotografiet som sitt medium. Langsomheten Hansen skriver om, synes jeg å gjenkjenne i måten Andersen jobber på. Hun er tro mot mediet sitt og venter på den rette scenen – eller legger til rette for scenen. Dette er en tidkrevende prosess som også skaper rom for refleksjon under selve fotograferingen. Hennes inngang til subjektene og situasjonen hun fotograferer, skaper slik sett assosiasjoner til Rineke Dijkstras metode, der hun venter på øyeblikket subjektet uttrykker noe introvert – og da tar hun bildet. Slik venter også Andersen på øyeblikket der subjektet uttrykker en bestemt stemning eller at lys og stemning kommer sammen til ett.

Men hvordan spiller den fotografiske prosessen inn her? Som betrakter av fotografiene opplever jeg ikke et stort skille i verk fra vår samtid, og ville mest sannsynlig ikke kunne skilt det analoge fra det digitale om jeg ikke hadde kunnskapen om prosessen.

Hansen derimot ser denne tendensen til å prioritere det analoge og «materielle» fotografiet som en del av tendensen i vår digitale samtid. Det å vende tilbake til det hjemmelagde og det langsomme innen håndverk, kunsthåndverk, matlaging – innen medier som for eksempel sjangeren «sakte-tv». På den andre siden trenger ikke den digitale flyktigheten i fotografiet nødvendigvis å være en svakhet, den kan også være en styrke. Det digitale fotografiet har en enestående kraft gjennom muligheten til å nå langt på kort tid. Krigsbilder, revolusjonære bilder, fotografier av urettferdighet og viktige seire for humanismen, kan spre seg fort. Denne observasjonen peker igjen på Mitchells perspektiver om migrasjonsfotografiet som en migrant i seg selv, et reisende fotografi (Mitchell 2011, 60). I politisk henseende kan fotografiets egen styrke som medium hjelpe oss til å åpne øynene våre for noe annet enn oss selv og vårt eget. Slik kan fotografiet også vise oss en verden utenfor vårt dagligliv og sider av samfunnet som ellers ikke ville ha nådd overflaten.

Politisk kunst trenger ikke nødvendigvis å være hardtslående. Den kan også være stille, langsom og ladet med ulike trekk som vitner om menneskelig sårbarhet. Dette sårbare og ensomme finnes både i menneskene, dyrene, gjenstandene og omgivelsene Andersen har fotografert. Disse trekkene i hennes fotografi er altså et resultat av hennes iscenesettelser, noe jeg vil utforske nærmere i neste avsnitt.

Isenesatt virkelighet

Signe Marie Andersen har i hele sitt virke som fotograf brukt iscenesettelse som metode i sine fotografiske verk. I tillegg har hun ofte brukt humor, gjerne den litt bisarre humoren som vi har kunnet kjenne igjen for eksempel fra hennes tidligere verk som fotografiet *Glamour* fra 1994. Der møter vi en kvinne som med et fornøyd uttrykk står på badet og tilsynelatende vasker undertøy. Bildet har et slags mykt filter over seg, nærmeste et romantisk skjær. Ved nærmere øyesyn ser vi at det ligger en kvinne under vannet i badekaret bak henne. Hun ser druknet ut, men på tross av det absurde og bisarre, finner vi humoristiske undertoner. Disse lagene av det bisarre, noen ganger groteske eller rare koblet sammen med humor, har vært et kjennetegn for Andersens kunst (Hansen og Lien 2016,

514)⁴⁵. Men *Visitors* preges i stedet av alvor, og tematikken kretser rundt temaet ensomhet. Likevel sprer vi et slags håp.

Det var først et stykke ut i arbeidet med oppgaven at det slo meg at alle de tre fotografiene jeg har valgt ut fra de tre respektive fotoseriene av Gjestvang, Bournane Engelberth og Andersen, at dette er de bildene med mest håp i seg. Kvinnen i den hvite dressen og den eldre kvinnen i *Pfälzer Residenz Weinstübe* (fig. 15) på vinbar sammen med sin labrador er ensomme skikkelser som samtidig innehar styrke. Jeg finner nesten det motsatt i fotografiet av den ensomme mannen med nedslått blick på cafe i fotografiet *Caffe Trieste* (fig. 17). Dette bildet vekker følelser som empati, gjenkjennelse og tristhet. Her er det lite styrke å spore, det er som om håpet er i ferd med å forsvinne, men heldigvis ikke helt, slik jeg oppfatter det. Han er der, han sitter ved bordet og han blir observert og sett av en fotograf. Kvinnen som sitter med bøyd hodet over vinglasset i *Table Wine Telemark* (fig.16), der håret dekker ansiktet hennes, får meg til å tenke på frustrasjon, måten fingrene spriker inn i håret. Når jeg har vist dette bildet til andre er det flere som ler litt, de kjenner igjen følelsen og nikker gjenkjennende. Dette sammen med fotografiet *Puri Guliani Resturant* (fig. 21) som viser et eksteriør, utsiden av en stor restaurant på gateplan, der vi i ene billedsiden ser et barn klatre inn, eller kanskje ut av et av vinduene. Det er noe lekent ved barnet og det minner meg om hvordan barn kan finne på egne leker mens de voksne snakker og ikke følger helt med. Disse to bildene er to av få i serien med innslag av humor, om enn med et kanskje tragikomisk preg.

⁴⁵ Hansen, Christine, og Sigrid Lien. 2016. «Norwegian Photography 1970 - 2000.» I *The History of European Photography 1970 - 2000*, 499 - 519.



Figur 21: Puri Gulliani Restaurant fra *Visitors* (2019) av Signe Marie Andersen. (Fotografert av fra boken.)

Andersen har ofte brukt seg selv i bildene. Hun regisserer både seg selv og andre subjekt. Hun bruker gjenstander, lys, mørke og skygge for å skape det sceniske. Slik lager hun mellomrom til stillheten i bildet, dette øyeblikket som regisseres og tas bildet av. Dette får meg til å undre på når iscenesettelse blir iscenesettelse, eller når det er regi og venting. Da det iscenesatte fotografiet kom på kunstarenaen i 1970 -årene ble det sett på som om syndefallet for den objektive virkelighetsavspeiling av fotografiet (Sandbye 2001, 14) ⁴⁶. Noe som ble opptakten til utallige teorier og tekster som betvilte fotografiets sannhet. Samtidig har det også vært pekt på at alle fotografier i en viss forstand er iscenesatte. Dette har også vært kommentert med direkte henvisning til Andersens fotografi⁴⁷:

Nærliggende for enhver kunstner er selvfølgelig den individuelle historie og ikke den kollektive, og Signe Marie Andersen forteller en svært personlig historie. Det hjelper

⁴⁶ Sandbye, Mette. 2001. *Mindesmærker Tid og Erindring i Fotografiet*. København: Rævens Sorte Bibliotek.

⁴⁷ Wyller, Sverre. u.d. www.signemarieandersen.no. Lastet ned 29. september, 2020.
<http://www.signemarie.no/pages/sverre-wyller/>

lite å dytte fotografiene hennes inn under betegnelsen iscenesatt fotografi? For få ting i vår tid unngår iscenesettelse - hvis noe overhode. All informasjon synes å være arrangert på en eller annen måte og det er et ubehagelig faktum (Wyller u.d., lastet ned 29. sep, 2020.)

Men i serien *Visitors* har ikke Andersen iscenesatt sine fotografier på samme måte som tidligere. Hun har derimot, slik hun selv forklarer det, sett etter scener som allerede var der. Dermed ble arbeidet med selve iscenesettelsen det å vente på, eller lete etter den rette iscenesettelsen, det rette lyset og den rette komposisjonen. Altså det rette øyeblikket der scenen faller på plass i fotografiet. Dette kalte fotografen Henri Cartier-Bresson for «images à la sauvette», altså bilder tatt i fart, i det avgjørende øyeblikket (Larsen 2004, 171). Som det berømte fotografiet ved Gare St. Lazare i Paris av mannen som løper over vanddammen, tatt i øyeblikket før han treffer sin egen skygge i vannet. Peter Larsen skriver om Cartier-Bresson og hvordan han ventet for å ta et bilde som rommet «hele scenens mening». Cartier-Bresson kunne ikke selv forklare med ord hva «hele scenens mening» egentlig var – men at han ubevisst visste når øyeblikket intraff. «Cartier-Bressons franske bilder viser en verden der allting henger sammen, der det er mening og form, der meningen kommer til direkte, synlig uttrykk i menneskers og tings innbyrdes relasjoner (Larsen 2004, 170, 171). Flere av bildene i *Visitors* viser mennesker i forkant, eller nesten som en integrert del av et veggmaleri på en restaurant, eller cafe eller ute på gaten. Hva ser hun etter i menneskene hun fotograferer og omgivelsene når hun leter etter scenene? Slik beskriver hun det selv:

Omgivelsene jeg ser etter bør ha noe scenisk ved seg, enten hvordan lyset treffer eller at det finnes en slags ramme i bildet. Omgivelsene, landskapet og gjenstandene bør bekrefte, belyse eller på en eller annen måte fremheve stemningen i bildet. Når jeg ser etter mennesker til bildene mine, så ser jeg etter de som på en måte representerer en allmenmenneskelig gruppe, personer man kan kjenne seg igjen i, kanskje fordi de har et åpent ansiktsuttrykk, de er undrende eller sitter i egen tanker noe som gir bildet et ekstra rom på en måte fordi bildet fortsetter gjennom dem og ikke ender noe sted (Andersen 2020).

Fotografiet *Teatro Marti* (fig. 14) er poetisk og mystisk og har utvilsomt en malerisk kvalitet i seg, særlig via lyset som kommer inn foran kvinnen og modellerer frem stemningen i bildet. Lyset har maleriske referanser til scener i barokkens lysbruk fra Caravaggios malerier

og hans bruk av lys og mørke med bruk av maleteknikken *chiaroscuro*⁴⁸, der mørke og lyset spiller opp mot hverandre og skaper kontraster (Kleiner, Mamiya og Tansey 2001, 732). Scenen vekker også assosiasjoner til den nederlandske 1600-tallsmaleren Vermeer og hans bruk av mykt varmt lys som treffer menneskene han malte, og da særlig den berømte *The Milkmaid*. *Teatro Marti* kunne med sitt sceniske lys nesten vært et maleri. Andersen forteller at hun har hatt maleriske egenskaper i tankene under arbeidet med *Visitors* og at hun er inspirert av hvordan man i barokken benyttet seg av lyset til å synliggjøre og skape symbolske ladninger i bildene.

Jeg forsøker å benytte meg av det sceniske lyset på en likartet måte, samtidig som de scenene som beskrives i mine bilder er både hverdagslige og avdramatiserte. Jeg vil på denne måte forsøke å skape utstrekning og ambivalens. På samme tid er det sceniske også en måte å synliggjøre underliggende strukturer og det vi tar for gitt (Andersen 2020).

Lik de to foregående hovedeksemplene i kapitlene om Bournane Engelberth og Gjestvangs fotografi, inngår også *Teatro* som en del av et større fotoprojekt. Serien gir betrakteren en kontekst for fotografiene og at de slik sett referer til hverandre. En form for kraft eller understreking i det å være en del av en serie – et narrativ som avdekkes litt etter litt når vi ser bildene i en sammenheng. I boken *Sakte bilder – Samtidsfotografi*⁴⁹ skriver Hansen og Meyer Utne at hvert av Andersens bilder fremstår som en komprimert fortelling og at hun konsentrerer seg først og fremst om enkelte bilder fremfor serier (Hansen og Utne 2016, 35). I *Visitors* ser jeg derimot en klar sammenhengende fortelling i at verkene sett sammen åpner for en felles og universell fortelling om ensomhet og utenforskap. Peter Larsen tematiserer bildenes rekkefølge ved å ta utgangspunkt i Walker Evans fotobok *American Photographs* fra 1938. Fotoboken ble utgitt i forbindelse med hans separatutstilling på Museum of Modern Art i New York samme år (Larsen 2004, 140). Etterordet i *American Photographs* er skrevet av forfatteren Lincoln Kirstein, der han adresserer meningen med bildenes rekkefølge. Han skriver at bildene eksisterer fysisk som enkeltstående trykk. Likevel er de ikke tenkt som

⁴⁸ Kleiner, Fred, Christin Mamiya, og Richard G. Tansey. 2001. *Gardner's Art Through the Ages the Eleventh Edition*. USA: Thomson Wadsworth.

⁴⁹ Hansen, Christine, og Janeke Meyer Utne. 2016. *Sakte bilder Samtidsfotografi*. Oslo: Lillehammer Kunstmuseum.

isolerte bilder, men som en samling satt sammen med hensikt og virkning. Videre skriver Larsen at Kirstein mener det er sekvensen, rekkefølgen av fotografiene i fotoboken, som er det avgjørende (Larsen 2004, 143).

Det enkelte bildets enkeltstående utsagn er tenkt inn i en større sammenheng. Først når bildene betraktes i nettopp den rekkefølgen som Evans har valgt å presentere dem i, først da røpes det samlede utsagnet, først da kan man se den moralske implikasjonen (Larsen 2004, 143).

For meg oppsummerer Larsens refleksjoner av Kirsteins oppfatningen av Evans – det jeg selv finner i møtet med Andersens *Visitors*. Samlet som bok og serie i en kuratert rekkefølge forteller bildene meg en historie om ensomhet, enten når mennesker er alene for seg selv eller sammen med andre, og det å være nyankommet til et sted.

Men hva finner vi i de rommene for refleksjon som Andersen skaper i sine fotografier enkeltvis? I neste avsnitt vil jeg undersøke dette. Nærmere bestemt vil jeg her se på hvordan skygger kan ha en potensiell narrativ kraft og kanskje også bidra til å avdekke skjulte eller fortrenkte historier.

Skyggenes historiefortelling

I opplevelsen av Andersens fotografier opplever jeg at fotografens eget nærvær er sterkt til stede i bildene. Det er som om hun rent konkret inviterer oss inn de ulike rommene og situasjonene for å ta del av hennes opplevelser av dem. Dette blir for meg svært tydelig i *Lady, Teatro Marti*, for det er sannsynligvis Signe Marie Andersen selv vi ser skyggen av på veggen til venstre side for kvinnen. Det vi ser er altså skyggen av en person som holder armen opp foran seg, i ferd med å fotografere scenen foran seg. Andersens eget nærvær i bildet gjennom skyggen, tolker jeg som en påminnelse om alle lagene som kan bo i fotografier. Lag av følelser, opplevelser og historiefortelling både fremover og bakover i tid. Dette er noe som Sigrid Lien tematiserer i artikkelen *Ragnhild Images: Migration, Settler Colonialism and Photography* (2020). Der beskriver hun et fotografi av en norsk familie som består av Ragnhild, hennes mann og deres to små barn som migrerte til Amerika. Fotografiet fra Portland North Dakota 1915-1916 viser familien og deres viktigste eiendeler: Deres nye bolig, hestene, en bil og en låve – alt på god avstand for at det hele skulle komme med i

fotografiet. I nedre hjørne ser vi en lys skygge. Ragnhilds barnebarn, nå en mann i 70-årene, forteller om hans fascinasjon som liten gutt da han ble fortalt at den hvite flekken i fotografiet var skyggen etter en hvit hest som tilhørte dem som bodde der før migrantene kom – den amerikanske urbefolkningen som allerede bodde og levde der (Lien 2020, 9). Lien skriver om hvordan den hvite flekken i fotografiet ble en påminnelse om en annen historie fotografiet bar med seg, en historie om skam. Fotografiets iboende historie om migrasjon, men også en iboende avdekking av fordrivelse av urbefolkningen.

While showing her children and her grandchildren the photograph of the prairie farm, she often spoke about the sadness she felt regarding the destiny of the indigenous people of the Midwest. But she also confronted her own shame in being part of that history as a member of the settler community (Lien 2020, 4).

Roland Barthes skriver i *Camera Lucida* at fotografiet aldri kan være essensen i et minne, og at fotografiet derimot blokkerer minnet med et mot-minne (Barthes 2000, 91). Historien om Ragnhilds bilde fra Midtvesten går i så tilfelle til dels imot Barthes teori. Lien viser hvordan fotografiet kan ha flere iboende lag av historier: Vår historie, våre forfedres minner og andres fortellinger. Følelser og opplevelser blir en del av en større historie om verden rundt oss, noe som særlig aktualiseres gjennom migrasjonsfotografiet. Det er fordi det ofte viser forflytningen fra en kultur til en annen, forskjeller i samfunnet og fordeling av goder, velstand og menneskers bolig, eller fraværet av disse. Alle disse historiene kan veves sammen i fotografiet. Fotografiet bærer også med seg historien om hva som skjedde før fotografiet ble tatt – og i dette eksempelet hvem som levde der. Den ene historien blir som en motpol til den andre. W.T. J. Mitchell skriver i *Migrant Times* at enhver legalisering samtidig er en illegalisering – som i forbindelse med Manifest Destiny (Heidler 2021)⁵⁰ rettfærdiggjorde å fordrive den amerikanske urbefolkningen fra sine landområder til fordel for europeiske migranter (Mitchell 2011, 63).

Skyggene i Andersens bilder viser oss også et lag av historier og peker igjen på det ordløse som bor i fotografiet, og som forteller historier som setter fortid og fremtid i kontakt med hverandre for bildebetrakteren. Skyggen i *Lady, Teatro Marti* peker for meg først og fremst på det humanistiske. Selv om man opplever ensomhet i tilværelsen, kan det være

⁵⁰Heider, David S. 2021. Manifest Destiny. <https://www.britannica.com/event/Manifest-Destiny>

noen der likevel, noen som kan bryte ensomheten om du snur deg eller velger å se dem rundt deg. I dette perspektivet blir kvinnen i bildet med ett ikke lenger så alene, vi ser at hun er sammen med fotografen som tar bildet av henne. Skyggen vitner også om fotografen som selv er på reise. Andersen blir en del av sine egne fotografier, ikke bare gjennom det fotografiske, men også i motivet. Siden jeg har valgt å lese *Visitors* inn i en migrasjonsprosess blir dermed Andersen en del av migrasjonskonteksten både som fotograf, kunstner, vitne og medmenneske. Kvinnen og de andre menneskene som befolker Andersens fotografier er ikke alene, i hvert fall ikke fullstendig. Fotografen er der like ved og ser dem. Jeg leser denne skyggen også som en slags referanse til, eller en kjærlig påminnelse om, de mange fotografene som våger å reise til land eller situasjoner der de kan oppleve ubehag og sette seg selv i fare for å fortelle oss om mennesker og liv vi ellers ikke ville hatt tilgang til.

Den multimediale fotoserien

I dette kapitlet er min neste strategi å gå nærmere inn i det multimediale aspektet ved Andersens verk og undersøke hvordan og i hvilken grad dette spiller inn i opplevelsen av fotografiene. Andersen har for det første valgt å innlemme tekst som en del av prosjektet, både i boken og i utstillingen på Galleri Riis. Teksten i boken er av forfatter og dramatiker Arne Lygre og er hentet fra hans stykke *Meg Nær* utgitt i 2019. Under denne utstillingen viste hun også en video som en del av *Visitors*-prosjektet.

Andersen har uttalt at hun er opptatt av det ordløse i fotografiet, og at hun opplever det som vanskelig når tekst og bilde står sammen. Hun har også tatt til orde for at tekst og foto bør kunne stå alene uten supplement (Andersen 2020). Det framstår derfor som paradoksalt når hun likevel velger å integrere tekst i fotoserien *Visitors*. Bildene står sammen i et narrativ, men hvordan spiller så teksten inn, hva gir den og hva brukes den til? Jeg vil belyse dette ved å støtte meg til en tekst av Mette Sandbye, men først vil jeg kort se nærmere på tekstene i *Visitors*.

Som nevnt i verksbeskrivelsen inneholder Fotoboken *Visitors* to tekster. Den første er en kort tekst, et forord av Andersen selv. Teksten har form som et dikt og er gjengitt på engelsk på samme side.

Jeg tar meg ofte i at jeg lever fra punkt til punkt /Fra stasjon til stasjon/Mot et større mål/Eller en brå slutt/Det finnes en forestilling/Det finnes to akter/Og det finnes utallige scener/Scenene er disse punktene/De jeg beveger meg mellom/De er ikke nødvendigvis høydepunkter/Bare helt vanlige punkter/Jeg kan ikke slutte å se meg om etter scener/Det er de som holder meg i live/Og det er de som får meg framover/Mot noe (Andersen, *Visitors* 2019, 3).

Jeg opplever denne teksten som en opptakt, en pekepinn på innholdet og en form for personlig henvisning til fotografiene. Personlig fordi hun skriver om seg selv i forordet. På en effektiv måte setter også den korte teksten henne i sammenheng med skyggen i verket *Lady, Teatro Marti*. Nærværet og det å se etter scener er det som får henne fremover. Hun slår fast at det er dette som holder henne i live som kunstner.

Jeg avgrensner hovedteksten av Lygre slik den fremstår i boken, uten å ta med meg resten av det publiserte skuespillet. Andersen og Lygre forteller i en kunstnersamtale ved Vedholmen Galleri at de har i samarbeid valgt ut den delen av skuespillet som fikk plass i *Visitors* (Vedholmen Galleri 2020). Teksten tar form av å være en dialog der to mennesker møtes: «Jeg fikk øye på deg på gaten du kom gående imot meg. Jeg så deg bare en kort stund, men jeg la merke til deg det var ikke som om jeg hadde gått forbi hvilket som helst annet menneske» (S. M. Andersen 2019, 36). Dialogens ytre handling omhandler det å være på reise, gjennomreise og det å dra fra noe og det å ankomme et annet sted:

Jeg forlot huset mitt. Jeg må ut, tenkte jeg. Jeg pakket en liten koffert, tok på meg kåpen, og så gikk jeg. Jeg tenkte: Var det så enkelt? Jeg tenkte: Skal jeg ikke tilbake igjen? Jeg tenkte: Hva gjør jeg nå?

Ikke tilbake igjen?

Bare dra liksom. Reise rundt. Noen netter her, noen netter der. Sånn.

Det høres fint ut.

Synes du?

Ja.

(S. M. Andersen 2019, 37).

Ordet ensomhet og ensom går igjen noen ganger i teksten. Likeens den underliggende handlingen; det å bli sett av andre. Det å bli lagt merke til av andre mennesker blir motsatsen til den opplevde ensomheten. Utdrag av Lygres tekst er også med i utstillingen på

Galleri Riis. Teksten er trykket opp på papir og hengt opp mellom bildene – som dette eksempelet:

Jeg sa: Jeg har ikke vær her før.

Jeg sa: Jeg er på gjennomreise.

Jeg merket det. Jeg så det liksom. At det var noe. At du var på vei. At du ikke helt hørte til her.

Hvordan fungerer teksten og bildene sammen? Gir teksten bildene et ekstra lag eller omvendt? Eller er teksten som et eget verk i fotoboken og utstillingen- frigjort fra fotokonteksten ved at det står på sine egne ben med sitt eget uttrykk? Fotografier hører like mye hjemme i bokform som på galleriveggen, skriver Di Bello og Zamir i introduksjonen til essaysamlingen *The Photobook* (Di Bello og Zamir 2020, 1)⁵¹. Helt siden Henry Fox Talbots *Pencil of Nature*, en serie med hefter utgitt mellom 1844-46, har det vært en nær forbindelse mellom fotomediet og boken. På tross av dette har ikke fotoboken ifølge Di Bello og Zamir, oppnådd den anerkjennelsen den fortjener før nå; med det de beskriver som en gryende interesse for fotoboken som medium, både blant samlere, men også innen fototeorien (Di Bello og Zamir 2020, 1). Hvordan virker fotoboken og fotoserien i samspill med andre medier, som for eksempel video eller utstillingsmediet?

Mette Sandbye ser nærmere på hvordan en slik mediemiks kan opptre og hvordan den virker gjennom to fotografiske eksempler som tematiserer mennesker i migrasjon. Videre diskuterer Sandbye det hun refererer til som en bevegelse innen samtidsfotografiet; En bevegelse som tar i bruk flere konseptuelle strategier i dokumentarfotografiet - det handler om å bruke flere uttrykksformer inn i fotoserien, utstillingen eller fotoboken. I artikkelen ser hun på hvordan grensene mellom de ulike foto-genrene viskes ut og går i hverandre. "To my eyes this period of 10 years we have experienced a new fusion, or maybe a welcome blurring of the borders separating the classical genres of documentary and art photography, and between politics and aesthetics" (Sandbye 2018, 267). Sandbye tar utgangspunkt i verk fra to skandinaviske samtidsfotografer: Den svensk-danske fotografen

⁵¹ Di Bello, Patrizia, og Shamoan Zamir. 2020. «Introduction.» I *The Photobook*, av Patrizia Di Bello, Colette Wilson og Shamoan Zamir, 1-17. New York: Routledge.

Kent Klich og danske Tina Enghoff. Sandbye trekker dem frem som typiske eksempler på new mixtures, ved at de i tillegg til egne arbeider tar i bruk andre fotografers arbeider, mobilbilder, video, tekst, reportasjefoto, landskapsfotografi og portrettfotografi i en og samme fotoserie eller verk (Sandbye 2018, 269).

Svensk-danske Kent Klich ferdigstilte i 2015 en triologi om Gaza og konflikten mellom Israel og Gaza med de tre fotobøkene: *Gaza Photo Album* (2009), *Killing Time* (2013) og *Black Friday* (2015). Prosjektet var også en utstilling ved navn *Gaza Works* i Gøteborg under Hasselblad Foundation (Klich 2020)⁵². I disse tre fotobøkene og i prosjektet bruker Klich det Sandbye refererer til som et spekter av fotografisk representasjon og fotografisk materialitet – nettopp *New Mixture*. Her finner vi svarthvitt-fotografiet, reportasjefotografiet, storformat, landskap, fargefoto, familiebilder, private videoer fra mobiltelefoner og stills/screensaves fra disse videoene. Klich har også inkludert kart og informasjon fra Amnesty International og The Palestinian Centre for Human Rights. Klich var en av få fotografer som fikk slippe inn i Gaza etter den såkalte «Operation Cast Lead», hvor den israelske hæren bombet Gaza i tiden 27. februar 2008 til 18. januar 2009. 1400 palestinere ble drept under angrep i denne perioden, og 5000 mennesker ble skadet. 900 av de drepte var sivile, 121 av dem kvinner og 318 barn. Dette er bakteppet for *Gaza Photo Album*. Alle de døde navn er listet opp i boken med alder og fullt navn.

Sandbye påpeker at det er som om fotografiet som medium med sin tilgjengelighet peker på det nære i livet, som familie, venner og hjemmet (Sandbye 2018, 271). Det er denne nærheten Kent Klich løfter frem. Han viser bildebetrakteren det hjemlige og private i bildene fra Gaza. Dette møter oss særlig i fotografiet som viser et interiør av et sparsommelig møblert rom med et stort hull i taket der rester av armeringsjernet henger innover i rommet. Et kaldt, hvitt lys kommer fra både hullet i taket og vinduet rett foran oss. Teksten som følger bildet, forteller oss om en far som vender tilbake til boligen etter at familien har flyktet - for å hente klær til barna. En granat går gjennom taket og dreper ham og to andre mennesker. Bildet gir referanser til perspektiver i forbindelse med aftermath

⁵² Klich, Kent. 2020. *www.kentklich.com*. Lastet ned 26. september 2020.

http://www.kentklich.com/case.php?case_id=43&sort=3

som jeg drøftet som tema i kapittel 1 – altså det som er igjen etter en voldelig eller ødeleggende handling. Avtrykket etter mennesker er synlige i de to sofaene på hver sin side av rommet - noen har sittet der. Klærne som ligger henslengt i sofaene og foldene i sofa-stoffet viser oss så tydelig livet som har vært der og peker på mennesket som skulle vært der. Sofastoffet og avtrykkene gir referanser til hud, menneskelig materialitet. Bildet forteller to ytre historier: Historien om livet før granatangrepet da alle i familien var i live og hadde sine hverdager i denne stuen – og historien etter granatangrepet, om farens retur til hjemmet og hans død, om livet for de etterlatte og tap av hjem og faste holdepunkt. Sandbye skriver at Kent Klich's bruk av flere medier representerer noe nytt og progressivt som bidrar til å reformulere både kunst og fotografi i måten kunsten kan ta opp vanskelige temaer (Sandbye 2018, 275).

I artikkelen (Sandbye 2018) går hun også nærmere inn på at aftermath og død også tematiseres i Klich's andre bokprosjekt *Killing Time*. Også her er miksen av medier en sentral del av prosjektet. I *Killing Time* har Klich satt sammen en film på 12 minutter i samarbeid med filmklipper Anders Refn. Tittelen på prosjektet, sett i kontekst av «Operation Cast Lead», får meg til å grue meg til det som kommer, men filmen viser ikke drap – eller vold, den viser mennesker i dagliglivet som gjør vanlige ting for å få tiden til å gå – eller som i uttrykket: *killing time*. En ung mann som sitter på gulvteppet og røyker, et langt klipp med to gutter som løper etter en hane, en liten jente som hopper og danser og en kvinne som smilende holder frem en baby. Filmens kontentum er satt sammen av de reelle lydene i filmklippene, som latter, lyden av en radio, stillhet eller en oppstykket samtale. Slik går minuttene med dagligdags liv, til filmen nærmer seg slutten og krediteringen forteller betrakteren at filmen er satt sammen av klipp fra de avdødes mobiltelefoner, lånt med tillatelse fra familiene. Navnene de avdøde vi møter i filmen er listet opp helt til slutt: Amal 38 år, Gareb 23 år, Muhammad 17 år, Ahmed 6 år og Nour 3 år. Konteksten treffer som et knyttneveslag i magen. Tittelen *Killing Time* og krediteringen til slutt viser dualismen i prosjektet og hvordan tekst inngår i fotoprojektet, og som bidrar både til konteksten og gir flere perspektiv og lag inn i kunstprosjektet.

Sandbyes andre eksempel i *New Mixture* er den danske fotografen Tina Enghoffs bokprosjekt *Migrant Documents* (Enghoff 2013)⁵³. Enghoff har som Klich benyttet seg av en mediemiks i sitt migrasjonsprosjekt av papirløse migranter som lever vanskelige liv uten oppholdstillatelse i København (Sandbye 2018, 278). Enghoff har brukt bilder fra kameraer hun har satt opp rundt om i bybildet, nesten som overvåkingskameraer. Hun har også brukt bilder fra engangskameraer som hun utstyrte migrantene med. Hun ba dem ta bilder av det de ville ha vist fra København på et postkort. I det siste tilfellet skriver Sandbye om Enghoffs overraskelse over at personene som hadde fått kamera, mot alle fordommer, hadde tatt bilder av parker, sykler og gatelivet i storbyen - med andre ord bilder som enhver turist kunne tatt. Migrantene viste en åpenhet og nysgjerrighet på det nye landet de befant seg i (Sandbye 2018, 278). Når Sandbye skriver at bildene kunne vært tatt av turister leser jeg dette som en bekreftelse på at mediemiksen gir andre og nye perspektiver inn i prosjektene som ikke hadde oppstått kun ved at fotografen selv fulgte migrantene. «Tina Enghoff, like Kent Klick, thus simultaneously uses the documentary qualities of photography and questions or produces a critical meta-reflection on the language of photography” (Sandbye 2018, 280).

Videre i *Migrant Documents* ser vi mennesker som kun er fotografert bakfra eller som er vanskelig å identifisere. Vi ser kornete konturer i bilder fra overvåkingskamera om natten, gjenstander som for eksempel teppene som deles ut fra frivillige organisasjoner, blodprøver som er tatt ved helseklinikken for ulovlige migranter – alt som kan peke på individet, selv som vi ikke ser selve ansiktene. Nattbildene og bildene av tepper, blodprøver eller plastposer med sko og klær i trærne, viser erfaringer som de danske innbyggerne sjelden er konfronteret med. Sandbye peker på fotografiets evne til å vise kontrastene når det virkelige livet rundt oss ikke klarer å gjøre det. Fotografiene viser noe som ikke er tilgjengelig for danskene når de observerer eller møter på illegale innvandrere på gaten, som de billige og tynne fleece-teppene og liggeunderlagene sammenrullet i små hyller. Enghoff viser oss det humane i situasjonen. Det er for meg dette Sandbye peker på når hun sier at fotografiet har en egen evne som medium til å representere migrasjon, rasisme, krig eller andre konflikter der mennesker lider (Sandbye 2018, 275).

⁵³ Enghoff, Tina. 2013. *Migrant Documents*. Lastet ned 11. oktober 2020 https://tinaenghoff.com/books/migrant_documents

Målet for begge de to fotoprojektene i *New Mixtures* er å peke på en politisk sak via historier om menneskene som ender opp som ofre for politiske strategier (Sandbye 2018, 280). I så måte er også Andersens *Visitors* et prosjekt som løfter frem menneskelige sider og resultater av storpolitikk. Gjennom fotoserien peker hun på hvordan slike politiske prosesser påvirker mennesker og samfunnet de lever i. Dette gjør hun ved å formidle scener og mennesker i vår samtid, i det hun beskriver som et Europa sterkt preget av at felleskapstanken står for fall (Andersen 2019). Mens Klich har samarbeidet med familiemedlemmene som overlevde og brukt deres mobil-materiale, har Andersen samarbeidet med forfatter Arne Lygre i *Visitor*. Teksten hans er ikke kun en tekst i *Visitors*-kontekst, den er også en del av skuespillet *Meg nær* som han også skrev 2019. Med andre ord kan dette teaterstykket en gang i fremtiden bli satt inn i andre medium som oppsetning, film eller video, altså en visuell fremstilling, ikke kun som tekst i bokform, slik det opprinnelig er utgitt. Dialogen mellom de to personene vi møter spilles jo også nesten som en film foran oss når vi leser teksten. Teksten blir som et visuelt medium – noe Andersen bevisst bruker som grep. Dette gjorde hun også i sitt tidligere bokprosjekt *Splendid Isolation*, den gangen i et samarbeid med forfatter Jon Fosse⁵⁴. I fotoboken *Lys/ikke lys/ikke lys/lys* (2016)⁵⁵ var teksten derimot skrevet av Andersen selv. I denne boken var det kun tekst og ingen fotografier, bare med unntak av et lite fotografi helt til slutt som en del av hennes signatur. Selv om boken er uten bilder, skriver Andersen dette om tekstene i *Lys/ikke lys/ikke lys/lys*:

Med utgangspunkt som i mitt virke som billedkunstner og med fotografi som medium, har jeg over tid skrevet flere tekster parallelt med å fotografere, disse tekstene har på mange måter samme kunstneriske språk som mine fotografier. De fungerer som egne bilder (Andersen, *Lys ikke lys ikke lys lys* 2016).

Hun skriver også om hvordan hun ved å ta med seg tvetydigheten fra fotografiet inn teksten, finner fellestrekk mellom de to uttrykkene. Det er nettopp dette jeg opplever som selve kjernen i Andersens flermediale bruk i *Visitors*. Teksten og situasjonen som utspiller seg kunne vært egne fotografier i *Visitors* – som tillegg til fotodelen av prosjektet. På den måten opplever jeg også teksten som en del av en sammenhengende narrativ. Andersen hevder

⁵⁴ Andersen, Signe Marie, og Jon Fosse. 2008. *Splendid Isolation*. Galleri Riis

⁵⁵ Andersen, Signe Marie. 2016. *Lys ikke lys ikke lys lys*. Gøteborg: Signe Marie Andersen / Galleri Riis.

det er viktig at bilde og tekst kan stå alene, selv om hun jobber med tekst og foto i en sammenheng, som i *Visitors*:

Arne Lygre og jeg møttes da vi begge var i startfasen av hvert vårt nye prosjekt, han med stykket: Meg nær, som ble satt opp på Nationalteatret våren 2019. Vi hadde mange fine samtaler og litt etter litt flettet prosjektene våre seg litt inn i hverandre. Forordet er skrevet av meg. I 2016 ga jeg ut en liten bok med fotografiske tekster: LYS IKKE LYS IKKE LYS LYS, det er en fotobok uten bilder – det er enten en beskrivelse av et av mine egne bilder som jeg ikke forstår meg på, et bilde jeg ikke kunne skape visuelt, eller tanker omkring fotografiet og det å stoppe tiden. For meg er det vanskelig med bilde og tekst sammen, det blir på en måte smør på flekk, jeg liker at et bilde eller en tekst klarer å stå alene uten supplement (Andersen 2020).

Andersen slår slik fast at både tekst og bilder taler for seg selv som frittstående elementer i *Visitors*. Likevel peker denne sammenstillingen av to medier på en merverdi til kontekst, og bidrar til forståelse av menneskelig sårbarhet i prosjektet – slik Mette Sandbye tar til orde for. Teksten sett i sammenheng med Andersens fotografier bidrar til en understreking av hennes ønske om å få frem det universelle ved oss mennesker. I *Visitors* undersøker hun hvordan vi opplever og kjenner på ensomhet i samfunnet, enten vi er på gjennomreise, akkurat kommet til et nytt sted eller som en visitor i eget liv. Dette underbygges av at Lygre ikke bruker stedsnavn, navn eller andre kjennetegn, men kun pronomen som *deg* og *jeg* i teksten. Teksten understreker dermed det universelle. Jeg opplever bruken av den generelle formen i pronomen lettere gjør at betrakteren kan sette seg selv inn i konteksten, noe som bidrar til å skape refleksjonsrommet i verket *Visitors*. Her vil jeg vise til Sandbye som hevder at det flermediale gir flere perspektiver på hva som kan være bakenfor tall og statistikker i nyhetssaker og massemedier. Her finner jeg også en overføringsverdi til Andersens *Visitors* – der tekstene både er et annet medium enn fotografi, og i hennes tilfelle, også gjort av en annen kunstner inn i hennes prosjekt. Teksten bidrar til å gjøre bildene om til en dialog mellom betrakter og subjekt i fotografiene, og underbygger detaljene fra andres liv og menneskelig sårbarhet som kanskje ikke er like synlige for oss uten en miks av medier.

Sandbye påpeker også at stadig flere samtidsfotografer bruker flere medier i sine prosjekter, og at de dermed jobber friere mellom sjangrene enn tidligere (Sandbye 2018, 268). For fotografene er det ingen dualisme mellom dokumentar, det konseptuelle eller kunstform. Dette er også karakteristisk for Andersens *Visitors*, og hennes kunstnerskap i sin helhet der hun anvender både, foto, tekst, video og skulptur. Jeg finner klangbunn for

Sandbyes refleksjoner om sjanger og mediemiksing hos John Roberts (Roberts 2014). Han slår på samme vis fast at det ikke lenger er mulig å dele inn i dokumentarisk praksis og kunstfotografi, teknisk fotografi og kommersielle fotografier – noe han karakteriserer som fotografiets sosiale ontologi:

[...] but rather, in its overwhelming embodiment as a social relation between photographer, world, image, and user is an endlessly englobing and organizational process in which representations of self, other, “we” and the collective are brought to consciousness as part of everyday social exchange and struggle. This is the social ontology of photography (Roberts 2014, 5).

I dette kapittelet har jeg sett på hvordan denne nye fotografiske ontologien også synes å være til stede i Andersens verk *Visitors*. Jeg har gått nærmere inn i hvordan bruk av en mediemiks kan bidra til å generere flere lag i migrasjonsfotografiet, og i dette tilfellet, bidra til hvordan vi betraktere forstår migrasjonsprosesser og menneskene i dem. Jeg har også reflektert omkring hvordan bildene står alene, som Andersen er opptatt av, der teksten også blir som bilder.

Så langt i avhandlingen har jeg tatt for meg verk av tre fotografer knyttet opp til ulike teorier innen tematikken migrasjon, men hvordan har kunsthistorien snakket om fotografiet som medium? I siste og avsluttende kapittel vil jeg se nærmere på hvordan fototeorien evner å fange inn det jeg opplever som fotografiets særegne trekk: å manifestere menneskelige emosjoner gjennom avtrykk og spor etter hendelser.

Kapittel 4: Avslutning – Hvordan snakker vi om fotografiet?

I hvilken grad er det eksisterende fototeoretiske landskapet egnet til å fange inn og konseptualisere fotografiets evne til å fremstille sårbarhet – og til å adressere fotoestetiske praksiser som går på tvers av den tradisjonelle forståelse av fotografiet som sannhetsvitne? Dette er spørsmål som har meldt seg med økende styrke parallelt med arbeidet av denne avhandlingens kapitler. Jeg vil derfor i dette siste og avsluttende kapitlet forsøke å sette mine observasjoner og funn inn i en større fototeoretisk sammenheng. Som en inngang til

dette vil jeg vende tilbake til den postmoderne kritikken av fotografiet – der spørsmålet om hva som er fotografiets egenart har stått sentralt.⁵⁶ Her griper jeg tilbake til en tematikk jeg arbeidet med tidligere i masterforløpet (2019). Jeg skrev da et essay med tittelen «Hvordan snakker vi om fotografiet» der jeg tok utgangspunkt i Susie Linfields bok, *The Cruel Radiance Photography and Political Violence*. Denne boken retter et kritisk blikk på fotografiets teori, og jeg vil også i dette siste kapittelet trekke veksler på Linfields tekst i arbeidet med å kontekstualisere og perspektivere funnene i de ulike kapitlene i avhandlingen min.

Linfield hovedsynspunkt i boken er at fotografiet har fått mye og ufortjent kritikk, og at postmodernismens fotokritikere og teoretikerne i stor grad ikke har vært på lag med mediet de diskuterer i sine tekster (Linfield 2012, 4). Dette mener hun har vært misvisende og ødeleggende for forståelsen av fotografiet som medium. Jeg leser Linfield dithen at postmodernismens kritikk har påvirket hvordan vi oppfatter fotografiet – og videre dets evne til å fremstille menneskelig lidelse og sårbarhet. I det følgende vil jeg se nærmere på Linfields eksempler og argumentasjon. Jeg vil vise hvordan hennes refleksjoner rundt fotografiene hun inndrar også har overføringsverdi til diskusjonen omkring mitt eget materiale. Slik kan de også bidra til å styrke min hovedtese om fotografiets evne til å manifestere menneskelig spor og avtrykk.

En av grunnene til at jeg ønsker å inndra Linfields tekst er at hun i hovedsak snakker om hvordan vold og lidelse representeres i fotografiet. Hun diskuterer altså bilder av mennesker som er i vanskelige livssituasjoner som migrasjon og de menneskelige følgene av disse – noe som i stor grad sammenfaller med min egen erkjennelsesinteresse i denne avhandlingen. Linfield ser etter humanisme i selve fotografiet, og slik jeg leser henne, ser hun også etter humanisme i selve omtalen av fotografiet. Kritikk er en viktig del av vår moderne tradisjon, og det å skrive kritikker har som oftest utspring både i kjærlighet og fagkunnskap om selve mediet man skal kritisere (Linfield 2012, 5). Det er her hun anser at fotokritikken har kommet til kort. Hun skriver at det synes å være slik, at svært mange av fotografi-kritikerne, også de mest innflytelsesrike, ikke egentlig likte fotografi eller i det hele

⁵⁶ Jeg griper her tilbake til en tematikk jeg arbeidet med tidligere i masterforløpet (2019). Jeg skrev da et essay med tittelen «Hvordan snakker vi om fotografiet» der jeg tok utgangspunkt i Susie Linfields bok, *The Cruel Radiance Photography and Political Violence*, Chicago: The University of Chicago Press, 2012.

tatt å se på fotografi – og at det var svært liten kjærlighet å spore for fotografiet som medium: «There you will hear precious little talk of love, or terrible nakedness or passions pitch» (Linfield 2012, 4).

Kritikken mot fotografiet – Sontag og hennes etterfølgere

Lindfields kritikk er i hovedsak rettet mot Susan Sontags essayistiske *On Photography*⁵⁷ fra 1977, der Sontag blant annet beskriver fotografiet som voyeristisk, avhengighetsskapende og grandios (Sontag 2008, 11,14). Linfield holder derfor Sontag ansvarlig for å ha gitt fotografiet det hun mener er et ufortjent dårlig rykte, ved at hun fremmet både mistenksomhet og mistillit mot fotografiet i sin kritikk av fotografiet.

[...] it is Sontag, more than anyone else who was responsible for establishing a tone of suspicion and distrust in photography criticism, and for teaching us that to be smart about photographs means to disparage them (Linfield 2012, xiv). I følge Susan Sontag fremmer altså fotografiet et forflatende voyeristisk synssett: : «Taking phoptographs has set up a chronic voyeristic relation to the world which levels the meaning of all events» (Sontag 2008, 11). Hun er opptatt av hvordan fotografiet gjør oss til kikkere, med andre ord at vi ser på noe vi ikke skulle sett på som vold, kriminalitet og lidelse. Sontag mener at vi som bildebetraktere, sammen med fotografen, fråtser i bildene. Et eksempel på dette finner hun i arbeidene til den amerikanske fotografen Diane Arbus fra 1950- og 1960-tallet i New York. Arbus tok ofte bilder av outsiders, mennesker som hadde havnet på siden eller utenfor samfunnet. Fellestrekket var at de skilte seg ut, det kunne være personer med psykisk utviklingshemming, kortvokste mennesker, eneggede tvillinger, trillinger kledd i likt tøy, nudister og prostituerte. Subjektene så ofte rett i kamera, oppstilt foran bakgrunn som et soverom eller bad. Arbus fikk innpass i hjem, garderober og den private sfære. Sontag omtaler Arbus` s arbeid som antihumanistisk, fordi det ikke inviterer betrakteren til å identifisere seg med subjektene i bildet: “Arbus` s work does not invite viewers to identify with the parhias and miserable-looking people she photographed. Humanity is not «one». The Arbus photographs convey the anti-humanist message [...]” (Sontag 2008, 33).

⁵⁷ Sontag, Susan, 2008. *On Photography*. London. Penguin: Modern Classics

I følge Sontag kan Arbus egne utsagn forstås i retning av at hun følte at fotografiene hennes til en viss grad kunne være grenseoverskridende – med tanke på å eksponere sårbare mennesker. Hun skal foreksempel ha sagt følgende: «I always thought of photography as a very naughty thing (Sontag 2008, 12). At fotografiet er et medium som uvilkårlig åpner for denne type voyeurisme er et synpunkt Linfield stiller seg svært kritisk til. Hun hevder også at det er slike kritiske holdninger til fotografiet som er reproduisert og videreført av Sontags etterkommere, postmodernistene, og innen poststrukturalistisk teori (Linfield 2012, xv). Hun betrakter ikke minst dekonstruksjonen som Derrida forfektet, og som i stor grad har preget postmodernismens tankesett, som feilslått i relasjon til diskusjoner omkring fotografi. Dette fordi hun mener at denne i praksis innebærer en overfokusering på alle fotografiets mangler, noe som også ble tematisert av Baudrillard. Han anså at bilder – inkludert fotografiet - har mistet sin mening som følge av den tiltagende estetiseringen av kulturen (Baudrillard 2008, 489).

I opposisjon til dette vil Linfield reetablere troen på fotografiet ved å bevege seg bort fra dette metanivået der alt kan dekonstrueres. Hun insisterer på at vi som billedbetraktere må respondere på fotografiene og lære av dem – noe som ikke minst er vesentlig i omgang med fotografier av menneskelig lidelse. For henne er det et poeng at fotografiet som medium kan gi bildebetrakterne en visuell og følelsesmessig forbindelse til verden. Hun skriver for eksempel at det å ta et fotografi, er å delta i et annet menneskets dødelighet og sårbarhet (Linfield 2012, 15). Linfield tror ikke vi ser på bilder av lidelse for å forstå hvordan kapitalismen fungerer eller årsaken til folkemordet i Rwanda – slik en kritisk dekonstruktiv lesning kanskje kunne ha hevdet. Hun mener derimot at vi ser på bilder for å få et glimt av hvordan ondskap, fremmedgjøring, smerte, sykdom, vold, kunst eller kjærlighet ser ut (Linfield 2012, 22).

Dette sammenfaller med mine egne erfaringer i møte med de fotografiske verkene som er diskutert i denne avhandlingen. Jeg tenker også at om fotografen har følt seg som en voyatør, så er det vel ikke nødvendigvis slik at dette gjør det betrakterne av bilder til det samme? Avhandlingens tre fotografer jobber i så måte svært annerledes med sine subjekters sårbarhet enn det Arbus gjorde.

Fotografi og emosjoner

Men hva innebærer det egentlig å adressere sterke emosjoner, sårbarhet og lidelse gjennom fotografiet. Her vil jeg vise til Sarah Ahmeds utsagn om at opplevelsen av smerte ofte kan være ensom, men aldri privat, (Ahmed 2014, 29). I *The Cultural Politics of Emotion (2014)*⁵⁸, tematiserer Ahmed hvordan følelsenes rolle i massemedier og debatter om menneskelig lidelse opptrer og brukes. Hun legger særlig vekt på følelser som følge av nettopp internasjonal terrorisme og migrasjon. Ahmed tar til orde for at det er viktig å synliggjøre andres smerte som en del av politiske diskusjoner. Hun mener at det som skiller oss fra andre mennesker, også er det som forbinder oss til andre mennesker. Videre skriver hun at ved å fortelle våre historier om smerte og lidelse også kan skape noe nytt: «In other words, what separate us from others also connect us to others», «The very words we use to tell the story of our pain can also reshape our bodies, creating new impressions (Ahmed 2014, 25). For meg har dette også en overføringsverdi til fotografiene som er diskutert i denne avhandlingen: på samme måte som ordene kan fotografiene bidra med å forbinde oss til andre. Ahmed mener at det å glemme volden, eller overse den hos andre, i politiske debatter og mediefremstilling blir som en repetisjon av volden eller skaden.

I would put this more strongly: forgetting would be a repetition of the violence or injury. To forget would be to repeat the the forgetting that is already implicated in the fetishitation of the wound. Our task might instead be to remember how the surfaces of bodies came to be wounded in the first place. Reading testimonies of injury involves rethinking the relation between the present and the past: an emphasis on the past does not necessarily mean a conservation or entrenchment of the past. (Ahmed 2014, 33).

Fortiden er mer levende enn død, skriver Ahmed (Ahmed 2014, 33), og setter med dette søkelyset på det jeg gjenkjenner i mine egne opplevelser av Gjestvang, Andersen og Bournane Engelberths fotografiske arbeider. De fotografiske verkene viser ikke bare verden slik den var i det øyeblikket bildene ble tatt. De viser også lidelsen og utfordringene som kommer i forbindelse med migrasjon og hva det betyr på et menneskelig plan, både i fortiden, samtid og fremtiden – som jeg har vært inne på i foregående kapitler. Fotografiene

⁵⁸ Ahmed, Sara. 2014. *The Cultural Politics of Emotions*. Croydon: Edinburgh University Press.

opptrer som en påminnelse om hvor vi er på vei. De viser oss voldshistoriens repeterende mønster gjennom terror, krig og fremmedfiendtlighet, og hvor det fører oss både som nasjoner og enkeltmennesker. Ahmeds teori om synliggjøring av «de andres» smerte peker for meg på det Linfield etterlyser i postmodernismens omtale av fotografi og fototeori. I stedet for å omtale fotografiet som voyeristisk, kunne for eksempel Sontag brukt de mye kritiserte verkene til å tematisere andre menneskers lidelse og utfordringer. Hvordan fotografi brukes på denne måten– og hvorfor fotografier noen ganger makter og andre ganger ikke klarer å etablere emosjonelle forbindelser - er et spørsmål Linfield søker å konkretisere gjennom en rekke konkrete eksempler. Ved å gjøre dette snakker Linfield om hvilke fotografier som treffer oss og hvorfor de treffer oss – noe som også, som jeg vil forsøke å vise, har stor overføringsverdi til diskusjonen av mitt eget materiale.

Slående fotografier

Bildene som møter oss i Linfields egne eksempler er av krig og fysisk og mental menneskelig lidelse. De viser soldater, sivile, barn, foreldre og familier. I betraktningen av noen av fotografiene er det som om man kan høre skrikene, bombeflyene og skuddene, kjenne lukten av metall, blod og jord. I fotografier er det “stillheten” som er mest fremtredende.

I et av fotografiene Linfield trekker frem, ser vi seks kvinner sittende ved en kiste på en gravplass utenfor Bagdad i Irak. Bak kvinnene aner vi flere graver, også to helt nye og tomme graverplasser- klare til bruk. Bildet er tatt av den franske pressefotografen Jerome Delay i 2003, og vi leser av bildeteksten at de seks kvinnene sørger over sin slektning; 22 år gamle Mohammed Jaber Hassan som ble drept i et bombeangrep på et marked i Bagdad. Til sammen omkom 22 mennesker i angrepet og mange ble såret. Alle kvinnene er kledd i svarte abayas. Fem av kvinnene er i kommunikasjon med hverandre og har ansiktene vendt mot hverandre, men kvinnen nærmest i billedflaten har ansiktet delvis vendt mot oss og delvis bort fra kameraets objektiv. Munnen og deler av øyepartiet er dekket av et svart sjal. Linfield legger merke til en fure i kvinnens ansikt, en fure hun mener forteller oss bildebetraktere om en bunnløs sorg (Linfield 2012, 27).

Men tross sorgen hun ser representert gjennom fotografiet klarer ikke Linfield å bli dratt inn i bildet. Hun beskriver at hun ikke klarer å etablere bånd mellom seg selv som betrakter og kvinnene på bildet. Hun kjenner ingen sympati, smerte eller skyld, skriver hun – selv om kunne ønske at hun gjorde det (Linfield 2012, 27). Fotografiet av de sørgende

kvinnene vekker i stedet helt andre følelser hos Linfield; utålmodighet og sinne. I stedet for et ønske om å trøste kvinnene, vil hun riste i dem. Hun opplever at fotografiet minner henne om bilder hun har sett før av sørgende kvinner som har mistet familiemedlemmer i krig og terror – og at deres sorg ikke når frem til henne som betrakter.

Jeg leser Linfield her som en svært streng kritiker; enhver sorg oppleves personlig og for disse kvinnene er det jo nettopp tapet av deres sønn, bror, nevø eller barnebarn det gjelder, men slik jeg leser Linfield så ser hun etter et slags handlingspunkt i bildet, noe hun ikke finner i dette eksemplet. Når hun setter ord på sin følelse av avmakt, er det som jeg selv skulle ønske at kvinnen i forgrunnen reiser seg og skriker «stopp!» Linfield siterer menneskerettighetsfilosofen Thomas Keenan⁵⁹ for å underbygge hva hun savner i dette fotografiet. Keenan mener gråt og privat lidelse ikke gjør krav på andres oppmerksomhet og at man dermed holdes utenfor politiske diskusjoner: «Moaning, lowing, crying – expressing one's private suffering – makes no claim on others, remains outside of discourse, humanity and politics» (Keenan 2006, 1603). I følge Linfield har denne gråtingen pågått for lenge. Hun tror ikke sorgen over krigene vil avta før alle de gråtende kvinnene, på alle gravplassene, står opp for seg selv og tar plass i samfunnet som aktive borgere. Igjen blir jeg til dels slått av Linfields strenge holdning når hun snakker om subjektene i fotografiene. Slik jeg ser det utelater hun betydningen av fotografens rolle. I dette tilfellet spiller fotografen også en aktiv rolle. Uten at vi kjenner forhistorien til akkurat dette øyeblikket, er det jo rimelig stor sannsynlighet for at det er fotografen som har oppsøkt de sørgende på gravplassen, og ikke omvendt. I fotografiet er det jo ikke kun subjektene som har roller. Som Ariella Azouley skriver i *The Civil Imagination* konstituerer fotografiet et slags møte mellom fire protagonister. Hver og en har sin egen form; et kamera, den som står bak linsen, den som er foran linsen og betrakteren som ser selve produktet av dette møtet (Azoulay 2012, 219).

Even if one of the four protagonists - usually the photographer – enjoys a privileged position of power and is responsible for setting the boundaries of the photograph, the photographer alone does not determine what will be inscribed in the frame or reconstructed from it with respect to the photographed event (Azoulay 2012, 220).

⁵⁹ Keenan, Thomas. "Where Are Human Rights...?": Reading a Communiqué from Iraq." *PMLA* 121, no. 5 (2006): 1597-1607. Accessed August 20, 2021. <http://www.jstor.org/stable/25501632>.

Det er denne typen refleksjoner jeg savner i Linfields diskusjon. Men i et annet eksempel forklarer hun imidlertid hva som treffer henne i fotografiet, og hun viser der, ikke overraskende, til en mer aktiv holdning hos de avbildete subjekter. I dette fotografiet ser vi en ung kvinne som sitter på skuldrene til en mann som befinner seg i en større menneskemengde. Det er nesten som om kvinnen balanserer med hendene i været mens hun prøver å ta et bilde med mobilen, en selfie kanskje, av demonstrasjonen hun antageligvis selv er en del av. Fotografiet er et pressebilde fra 2009 av fotografen Farnood. Bildet er tatt i Teheran etter at sittende president Mahmoud Ahmadinejads ble anklaget for å ha rigget valget i egen favør, og folk tok til gaten for å demonstrere. I fotografiet av den unge kvinnen finner hun det hun ikke opplever i fotografiet av de sørgende kvinnene. Her mener Linfield den unge kvinnen tar plass og bruker sin politiske stemme, ikke som sørgende, eller som en mor, men som en innbygger som krever å bli hørt (Linfield 2012, 27).

Jeg finner en slags gjenklang av Linfields ord om aktiv handling tross vanskelig situasjon i begge de to utvalgte verkene av Gjestvang og Bournane Engelberth. Også i disse fotografiene fremstilles unge subjekter i vanskelig livssituasjoner, men likevel både med håp og styrke. Og på samme måte, i Andersens verk finner jeg håp og styrke gjennom hennes måte å fremstille subjektene, både via det sceniske hun bruker av lys, og metoden hennes som er å vente på det rette øyeblikket. Ikke minst forsterkes håpet ved at Andersen bruker seg selv som skyggen i bildet. Slik viser hun oss at subjektet blir sett av et annet menneske og peker samtidig på alle de historiske lagene og fortellingene om andres historier som også kan ta bolig i et fotografi.

Linfield trekker frem flere fotografier av eksplisitt vold, voldelig kontekst og lidelse. Det fotografiet som i så måte treffer Linfield hardest, er et ganske dagligdags bilde, også dette fra Bagdad i 2004. Vi får vite at fotografen heter Ahmed Dhiya som er tannlege av profesjon. Bildet er publisert av det amerikanske fotomagasinet Daylight og billedteksten er som følger: *Al Hussein with his friends at recess* (Linfield 2012, 29). Bildet viser en skolegård i et friminutt under krigen i Irak. Vi ser 20 barn i ulike aldre, gutter og jenter sammen. Noen leker, noen prater sammen, to deler en liten pose med chips, mens et av barna har tatt følge med en voksen over skoleplassen. Den unge kvinnen er den eneste voksne i bildet, og er kanskje en lærer eller ungdomsarbeider. Det er de to guttene i forgrunnen på rundt 9 år, hovedpersonene, som umiddelbart vekker interessen. Begge guttene er kledd i t-skjorte og

jeans, og den ene av dem har på seg solbriller sannsynligvis lånt fra en voksen. De to guttene holder rundt hverandre. I møtet med dette bildet opplever jeg det samme som Linfield, det er det alvorlige uttrykket i de to unge ansiktene som treffer så sterkt. Linfield blir nysgjerrig på vennskapet mellom de to, og skulle ønske hun kunne vite hva de føler og hvordan de ser verden rundt seg.

The boys are handsome, but it is their utter look of gravity that arrests me. Al Hussein projects forthrightness, while his friend looks a bit awkward and shy; yet both convey a sense of dignity that must be innate. The unapologetic stance of these boys, and their obvious affection for each other makes me curious about them. I wish I could know what they think, what they feel, and how they see the world and their futures (Linfield 2012, 28).

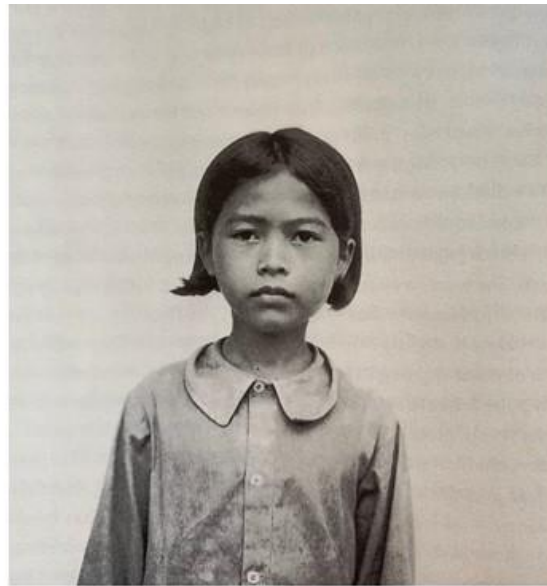
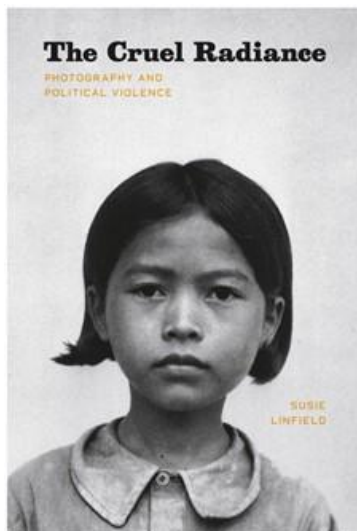
Det skapes en stor kontrast i fotografiet mellom de to unge skikkelsene på skoleplassen og alvorligheten de uttrykker. Det er som vi forventer at de i stedet ville lekt og tullet foran fotografen. Bakgrunnen for bildet er at det amerikanske fotomagasinet Daylight delte ut engangskameraer til ti irakere. De oppfordret dem til å ta bilder av det de måtte ønske å vise det amerikanske folket i 2004 under den amerikanskledede Iraq – Operation Freedom. Tannlegen Dhiya viser oss dagliglivet som går sin gang, tross krigens herjinger. Bildet peker for meg på verdighet, vennskap og stolthet for hverandre – men jeg kjenner også på en uro og bekymring som jeg gjenkjenner fra de andre barne- og ungdomsportrettene til Gjestvang og Bournane Engelberth. Dette fotografiet peker slik jeg ser det først og fremst på hvor kort barndommen egentlig er. For barn som Al Hussein og kameraten, barna og ungdommene fra Gjestvangs og Bournane Engelberths fotoserier, blir barndommen enda kortere. Den er gjort til en økonomisk vanskelig tilværelse, direkte eller indirekte ødelagt av krig, frykt og migrasjon. Fotografiet ber oss ikke om å ta stilling til krigens politiske bakteppe – det vil bare vise oss at her er livet, disse barna er på skolen og i utdanning, har venner og leker sammen – og det er krig. Motivet rører også Linfield dypt med sin stillhet og at det egentlig ikke er et krigsfotografi, men et bilde som viser oss noe annet: «This is a quiet photograph – not really a war photograph – taken by a nonprofessional; yet more than any other image I have seen from Iraq, it is Ahmed Dhiya's that has moved, intrigued and humbled me» (Linfield 2012, 28). Så selv om Linfield altså snakker om vold og lidelse i fotografiet, er det dette dagligdagse motivet fritt for visuell lidelse og vold som treffer henne mest.

Bildet av de to guttene får meg til å tenke på et fotografi fra 1931 av den ungarske fotografen Kertész. Bildet viser en liten skolegutt, Ernest, ca. 5 år, stående ved siden av skolepulten sin i Paris. Han smiler så vidt, og i bakgrunnen ser vi jakker som henger på rekke og rad samt en liten jente på samme alder. Roland Barthes skriver nesten entusiastisk om dette fotografiet i *Camera Lucida* fra 1980: «Is he still alive today? Is it possible that Ernest a schoolboy photographed in 1931 by Kertész is still alive today? But where? How? What a novel!» (Barthes 2000, 83). Akkurat de samme spørsmålene vekker bildet av skolegutten i Bagdad i dag, om enn tynget av nedstemthet fremfor entusiasme. Hvor er de nå? Hvilke menn er de blitt? Dessverre også spørsmålet: Er de begge to i live? Bildet av de to guttene har også noe «Barthiansk» over seg.

Selv om Linfield tar Barthes med i sin kritikk av postmodernistene som hun mener har ødelagt fotografiets rykte, har de to slik jeg ser det, noen felles tanker om fotografi. Skal vi brukes Barthes` metode ville vi se etter det han omtaler som fotografiets "punctum" - med "punctum" mener Barthes et merke eller et slags punktum i fotografiet. Han forklarer at det er en opplevelse av at noe i fotografiet prikker i ham og stikker et slags hull i ham. Noen bilder har han kun en høflig interesse for, disse bildene mangler et "punctum" – i dem finner han ikke annet enn et studium (Barthes 2000, 26,27). For meg er det dette Linfield ser etter i fotografiet av gutten når hun skriver at det er de alvorlige ansiktene som arresterer henne – og at dette uttrykket egentlig kunne vært byttet ut med Barthes begrep "punctum". Linfield vektlegger også det hun omtaler som en åpen slutt i fotografie, slik at fotografiet kan knyttes til verden utenfor dets ramme:

In approaching photographs such as these, the point is not to formally disassemble them as a way of gaining mastery: nor to reject them as feeble, partial of truths; nor certainly to deny the sometime uncomfortable, sometimes unfamiliar reactions they elicit. Instead we can use the photograph`s ambiguities as a starting point of discovery: by connecting these photograpts to the world outside their frames, they begin to live and breathe more fully (Linfield 2012, 29).

Jeg vil kort dra frem et siste eksempel fra Linfield som for meg skaper en lignende type forbindelse, både til subjekt, men også til historien. Flere ganger har jeg sett på bokens forsidebilde og møtt blikket i det alvorlige barneansiktet.



Figur 22: Fra bokomslaget til *The Cruel Radiance* av Susie Linfield (2012).

Fotografiet er estetisk vakkert, et svart-hvitt-portrett av en jente på rundt syv år med en hvit bakgrunn. Hun har blikket i kamera, likevel er det som om hun ser forbi oss eller rett igjennom oss. Hvorfor har Linfield valgt ut dette bildet til forsiden? Jeg har en anelse når jeg tar inn det alvorlige blikket, den slitte skjortekragen, og ikke minst at boken handler om vold og lidelse i fotografiet. På bokens bakside står det med små bokstaver: «Cover photograph: Unidentified child prisoner of the Khmer Rouge, photographed before execution at the Tuol Sleng torture center. Date and photographer unknown» (Linfield 2012, omslag). Med ett er fotografiet satt i en grusom kontekst. Visste det unge subjektet hva som ventet henne etter fotografering? Sannsynligvis, heller ikke barn ble spart i Pol Pots regime. Bildet er mest sannsynlig tatt mellom 1975 og 1979 da Røde Khmer under Pol Pot styrte Kambodsja, og drev etnisk rensing med folkemord som strategi. Forskere har anslått at et sted mellom 1.5 – 2 millioner mennesker mistet livet i disse årene, som følge av henrettelser, tortur, sult og tvangsarbeid (Filseth 2018)⁶⁰. Tuol Sleng førte protokoller og tok bilder av sine fanger før henrettelse, og en av dem er den unge jenten på forsiden av Linfields bok. Om fotografiet skriver Linfield: «To stare at her as she stares at us is to enter into an abyss». Bildet setter oss umiddelbart i forbindelse med subjektet, hun er et barn, hun kunne vært noens datter, barnebarn eller lillesøster. Det setter oss i kontakt med landets historie, og vi begynner utvilsomt å grave etter mer informasjon. Bilder av menneskelig lidelse er grusomt, men det

⁶⁰ Filseth, Gunnar. 2018. Kambodsjas historie. Store norske leksikon https://snl.no/Kambodsjas_samtidshistorie Lastet ned 23. juni 2021.

er også de stille bildene. Bilder uten åpenbare kontraster eller uttalt lidelse som i de tre hovedeksemplene i denne avhandlingen. Forteller de stille fotografiene oss om humanisme, eller peker de på vår moralske utilstrekkelighet som John Berger ville sagt⁶¹, og dermed kun på selve krigen og politikken bak? (Berger 2013, 280). Bergers beskrivelse av voldelige fotografier treffer meg ikke når jeg studerer bildet fra Tuol Sleng. Jeg har sett lenge på portrettet av den lille jenten og prøvd å finne ut hva det er med det som treffer meg hardest og hvorfor det har brent seg fast hos meg etter at jeg ble kjent med fotografiets grusomme kontekst. Er det alderen til jenten og det alvorlige blikket som ser gjennom oss betraktere som treffer oss i vår samtid? Jeg lander på at det er håret som er lagt fint bak ørene – denne bevegelsen blir for meg bildets "punctum". Det at den unge skikkelsen har tatt opp hendene og tatt håret bort fra ansiktet og lagt det bak ørene – er for meg et "punctum" som kun et fotografi som medium kan fremstille. Jeg finner et lignende "punctum" i fotografiet av den unge jenten ved bassengkanten av Gjestvang. På overarmene skimter jeg et solskille der ermet på t-skjorten ville stoppet, kanskje merket er etter sommeren i Norge før hun ble sendt ut av Norge med familien sin. Det stikker i meg når jeg ser det.

Avsluttende ord

Er Linfields kritikk av postmodernismen til hjelp for forståelsen av verkene til Gjestvang, Bournane Engelberth og Andersen? Snakker vi annerledes om fotografiet enn våre forgjengere - og bidrar kritikken ytterligere til å sette ord på hva det er fotografiet formidler av menneskelige følelser og spor etter hendelser? Til tross for at jeg tidvis finner Linfield som en svært streng dommer av vår nære fortids teori og kritikk, vil jeg svare ja på dette spørsmålet. For meg er Linfields kritikk av tidligere teori viktig fordi hun mener at kritikken har vært urettferdig. Ja, fotografiet kan både være grandios og voyeristisk, men det kan også sette oss i forbindelse med andre menneskers lidelse, historie og utfordringer. Det er dette hun viser oss gjennom eksemplene som jeg også finner talende for mine egne hovedeksempler. Hvorfor treffer de meg med det jeg oppfatter som et ordløst språk som jeg har belyst i dette kapitlet.

⁶¹ Berger, John, 2013. *Understanding a Photograph*. London: Penguin Classics.

Jeg vil tilbake til Susan Sontag og hvordan hun oppsummer et fotografisk perspektiv fra krigssoner – der fotografiet kommer til å overleve oss alle: *“While real people are out there killing themselves or other real people, the photographer stays behind his or her camera, creating a tiny element of another world: The image world that bids to outlast us all”* (Sontag 2008, 11). Her minner Sontag oss på en av fotografiets unike egenskaper, at det sannsynligvis vil overleve de fleste av oss som medium. Mette Sandbye tar dette argumentet ytterligere et steg videre når hun sier at fotografiet med sin allsidighet er det perfekte medium til å representere omfattende problemstillinger som krig, migrasjon, rasisme og politiske eller religiøse konflikter: ” [...] not because of its contested indexicality and iconicity, but rather because it provides us with more varied and complex scale of representing than any other medium” (Sandbye 2018, 275). Sandbye snakker altså om fotografiet som et spesielt egnet medium til å ta opp og fremstille konflikter og lidelse. Dette er enda en stemme, slik jeg ser det, som manifesterer et nytt syn på fotografiet. Her står Sandbye sammen med flere, blant andre John Roberts. Han skriver at fotografiet har en egen kapasitet til å forstyrre og bryte seg inn (Roberts 2014, 54). Denne innbrytingen og forstyrrelsen opplever jeg som særlig viktig når det gjelder fotografiet av menneskelig lidelse, enten det er eksplisitt eller stille og subtilt, de trenger seg frem og forstyrrer oss og ber om å bli sett. I starten av *The Cruel Radiance* beskriver Linfield hvilke bilder hun vil diskutere – og særlig en setning får meg til å stoppe opp: “I also consider photographs from the war in Afghanistan, Pakistan, Iraq and Israle-Palestine: wars that I hope, but doubt will be ended by the time you read this (Linfield 2012, xvii). På denne måten blir Linfields tanker om fremtiden i 2010 vår nåtid, i skrivende stund 2021. Krig, terrorisme, flyktningkriser, sult og antihumanaistisk politikk er fremdeles høyst tilstedeværende i nevnte land. Linfields ord viser oss hvorfor fotografier av mennesker i migrasjon og dokumentarfotografiet som sannhetsvitner er viktige. Fotografiene viser oss at historien gjentar seg, og med den gjentar krig seg, igjen og igjen. Arbeidet med denne avhandlingens tre hovedverk har gjort meg bevisst på at fotografier kan gi håp, et håp om ikke å glemme og lære av historien. For meg består fotografiets ordløse språk i dets evne til umiddelbart å knytte oss til andre menneskers livssituasjoner og sårbarheter. Noe som vi nettopp ser gjennom spor og opplevelser etter hendelser som manifesterer seg i blick og kropper i fotografier. Dette innebærer også en forståelse for at fotografiet som medium er fullt av motsigelser. Det er nærvær, fortid og nåtid. Fotografiet er ofte en fremheving av noe på bekostningen av noe

annet med sitt utelatende utsnitt forbi rammen. Det er lett manipulerbart, i vår digitale revolusjon, mer enn noensinne. Fotografiet vil alltid peke på tiden som er gått i et melankolsk perspektiv⁶² (Holly 2013, 11), tapet av det, eller dem som er fotografert – og ikke minst tankene om tapet av en selv. Bildene som før ble falmet av tiden, vil i vår digitale tidsalder leve videre, slik mange andre kunstmedier har hatt som et slags nesten udødelig privilegium.

I innledningen til *Camera Lucida* reflekterer Barthes over et fotografi av Napoleons yngste bror Jerome, tatt i 1852, og det slår ham plutselig at han ser rett inn i de samme øynene som så på Napoleon: “I am looking at the at eyes that looked at the emperor” (Barthes 2000, 3). Og denne enkle og selvfølgelige erkjennelsen er gjenkjennbar i mitt eget arbeid med fotografier. Det slår meg gang på gang, uansett hva fotografier har av mangler, så var akkurat det mennesket der, foran fotografens objektiv, i akkurat det øyeblikket, på tvers av kriger, migrasjonsprosesser og historien. I dag kan jeg se inn i de samme ansiktene og øynene til Linfields to skolegutter i Bagdad, den unge kvinnen på landeveien i Latvia i Bournane Engelberths *Things Come Apart*, den unge jenten ved bassengkanten fra Gjestvangs *Return* og den vakre scenen av kvinnen i sollyset, og alle de andre ensomme menneskene i Andersens *Visitors*.

⁶² Holly, Michael Ann. 2013. *The Melancholy Art*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press.

Litteraturliste

- Ahmed, Sara. 2014. *The Cultural Politics of Emotions*. Croydon: Edinburgh University Press.
- Andersen, Signe Marie. 2016. *Lys ikke lys ikke lys lys*. Gøteborg: Signe Marie Andersen / Galleri Riis.
- Andersen, Signe Marie. 2020. «Personlig kommunikasjon, intervju på mail.» 9. September.
- Andersen, Signe Marie. 2019. *tekniskindustri.no*.
https://www.tekniskindustri.no/store/p53/Signe_Marie_Andersen%3A_Visitors.html.
- Andersen, Signe Marie. 2019. *Visitors*. Oslo: Teknisk Industri.
- Andersen, Signe Marie. 2019. *Visitors*. Galleri Riis, Oslo. <https://galleririis.com/exhibitions/407>.
- Andersen, Signe Marie, og Jon Fosse. 2008. *Splendid Isolation*. Galleri Riis.
- Azoulay, Ariella. 2012. *Civil Imagination - A Political Ontology of Photography*. Oxfordshire: Verso New Left Books.
- Barthes, Roland. 2000. *Camera Lucida Reflections on Photography*. London: Vintage Classic.
- Bassnett, Sarah. 2021. «Witnessing the Trauma of Undocumented Migrants in Mexico.» I *Contact Zones: Photography, Migration and America*, av Justin Carville og Sigrid Lien, 289-310. Leuven: Leuven University Press.
- Bates, David. 2021. «The Figure of Migration.» I *Contact Zones: Photography, Migration and America*, av Justin Carville og Sigrid Lien, 29-54. Leuven, Belgia: Leuven University Press.
- Baudrillard, Jean. 2008. «"Transestetikk" Fra Transparence du mal (1990) Oversatt av Agnete Øye.» I *Estetisk teori. En antologi*, av Arnfinn Bø Rygg (red.) Kjersti Bale. Oslo: Universitetsforlaget.
- Berger, John. 2013. *Understanding a Photograph*. London: Penguin Classics.
- Bournane Engelberth, Linda. 2020. «Personlig kommunikasjon på mail.» Bergen, 20 oktober.
- Company, David. 2003. «Safety in Numbness: Some remarks on the problems of "Late Photography" first published in David Green ed., *Where is the Photograph?*, Photoworks/Photoforum, 2003.» *davidcompany.com*. Funnet desember 5, 2019. <https://davidcompany.com/safety-in-numbness/>.
- Campt, Tina. 2017. *Listening to Images*. Durham: Duke University Press.
- ChannelFour. 2011. *Youtube: Reflections of Ground Zero Part 1a*. 6. Funnet Februar 2., 2020.
<https://www.youtube.com/watch?v=A8hN-aNWWBE> og spillelisten til hele dokumentaren:
<https://www.youtube.com/playlist?list=PL0E496C00306D0177>.
- Clarke, Graham. 1992. «Public Faces, Private Lives: August Sanders and The Social Typology of the Portrait Photograph.» I *The Portrait of Photography*, av Graham Clarke, 71-93. London: Reaktion Books.
- Clarke, Graham. 1997. *The Photograph*. New York: Oxford University Press.
- Di Bello, Patrizia, og Shamoan Zamir. 2020. «Introduction.» I *The Photobook*, av Patrizia Di Bello, Colette Wilson og Shamoan Zamir, 1-17. New York: Routledge.

- Enghoff, Tina. 2013. *tinaenghoff.com*. Funnet okotober 11., 2020.
https://tinaenghoff.com/books/migrant_documents.
- Eraker, Rune. 2013. *The Norwegian Journal of Photography*. Oslo: Forlaget Press Fritt Ord Foundation.
2011. *Signe Marie Andersen*. <https://www.youtube.com/watch?v=GgkWSwuBpd0>. Regissert av Applaus Film.
- Filseth, Gunnar. 2018. *snl.no*. 14. november. Funnet juni 23., 2021.
https://snl.no/Kambodsjas_samtidshistorie.
- Fotostation. 2019. *fotostation.com*. 19 februar. Funnet 7. april, 2021.
<https://fotostation.com/blog/an-interview-with-linda-bournane-engelberth/>.
- Gjestvang, Andrea. 2020. *Personlig kommunikasjon, intervju på mail*. Bergen, 29 September.
- Gjestvang, Andrea. 2016. *Aftenposten*. 4 februar. Funnet januar 10, 2020.
<https://www.aftenposten.no/amagasinet/i/JQQ4/asylbarna-som-ble-sendt-ut-av-norge-sliter-med-aa-komme-tilbake-til-hve>.
- Hansen, Christine. 2012. «Det dobbelte fotografi.» *Objektiv Tidsskrift for kamerabasert kunst*, #5: 16-23.
- Hansen, Christine. 2016. «Sakte bilder.» I *Sakte bilder, samtidsfoto*, 11-15. Lillehammer: Lillehammer Kunstmuseum.
- Hansen, Christine, og Janeke Meyer Utne. 2016. *Sakte bilder Samtidsfotografi*. Oslo: Lillehammer Kunstmuseum.
- Hansen, Christine, og Sigrid Lien. 2016. «Norwegian Photography 1970 - 2000.» I *The History of European Photography 1970 - 2000*, 499 - 519.
- Heidler, David S. 2021. *britannica.com*. 20 august. Funnet sept. 2., 2021.
britannica.com/event/Manifest-Destiny.
- Henie Onstad Kunstsenter. 2019. *hok.no*. 20. november. <http://hok.no/arrangement/norsk-dokumentarfotografi>.
- Holly, Michael Ann. 2013. *The Melancholy Art*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Iversen, Lid Marianne. 2019. «KUN321 Kunsthistorie seminarinnlegg: Essay 2: Hvordan snakker vi om fotografiet?» UiB, mai, Bergen.
- Jager, Hans den Hartog. 2017. «New Mothers, Tia, Bullfighters.» I *Rineke Dijkstra The Louisiana Book*, av Louisiana Museum of Modern Art, 93. København: Louisiana Museum of Modern Art.
- Keenan, Thomas. 2006. «Where are Human Rights...? Reading a Communiqué from Iraq.» *PMLA* 121, no 5, Accessed August 20, 2021. <http://www.jstor.org/stable/25501632>: 1597-1607.
- Kleiner, Fred, Christin Mamiya, og Richard G. Tansey. 2001. *Gardner's Art Through the Ages the Eleventh Edition*. USA: Thomsom Wadsworth.
- Klich, Kent. 2020. *www.kentklich.com*. 26 september. Funnet 2020.
http://www.kentklich.com/case.php?case_id=43&sort=3.

- Larsen, Peter. 2004. *Album Fotografiske motiver*. Fagernes: Spartacus Forlag.
- Larsen, Peter, og Sigrid Lien. 2008. *Kunsten å lese bilder*. Oslo: Spartacus Forlag AS.
- Larsen, Peter, og Sigrid Lien. 2007. *Norsk fotohistorie Frå daguerrotypi til digitalisering*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Lien, Sigrid. 2020. «Ragnhild's Images: Migration, Settler Colonialism and Photography.» *International Journal For History, Culture And Modernity*, 1-22.
- Lien, Sigrid. 2018. *Pictures of Longing*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Linfield, Susie. 2012. *The Cruel Radiance Photography and Political Violence*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lygre, Arne. 2019. *Meg Nær*. Oslo: Ascehoug.
- Manilla, Aleks. 2019. «Besøktid.» <https://morgenbladet.no/kultur/2019/09/besokstid>, 9: <https://morgenbladet.no/kultur/2019/09/besokstid> 1/5 - 2/5.
- Mitchell, W. J. T. 2011. «Migration, Law, and the Image: Beyond the Veil of Ignorance.» I *Migrant's Time Rethinking Art History and Diaspora*, av Saloni Mathur, 59-77. Williamstown: Sterling and Francine Clark Art Institute.
- O'Hagan. 2011. Diane Arbus: Humanist or Voyeur? www.guardian.co.uk. 26. juli. Funnet juli 7., 2021. <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/jul/26/diane-arbus-photography-sideshow>.
- Olin, Margaret. 1991. «It is not going to be easy to look into their eyes: Privilege of perception in Let us now praise famous men.» I *Art History*, Vol 14, 92-115. London.
- Olsen, Arne Skoug. 2013. «"Livingroom Politics" i Marthe Elise Stramrud, Crooked Trinkets, Oslo. .» *Norske Kunstforeninger*, s. 12.
- Panos. 2020. [panos.co.uk](https://library.panos.co.uk). Funnet januar 10, 2020. https://library.panos.co.uk/features/stories/return.html#0_00211398.
- Pua, Phoebe. 2016. «The Silent God of Ingmar Bergman and Andrei Tarkovsky.» *FourByThreeMagazine* no.6. Funnet mars 7., 2020. <http://www.fourbythreemagazine.com/issue/silent-god-of-bergman-and-tarkovsky>.
- Roberts, John. 2014. *Photography and Its Violations*. New York: Columbia University Press.
- Sandbye, Mette. 2001. *Mindesmærker Tid og Erindring i fotografiet*. København: Rævens Sorte Bibliotek.
- Sanbye, Mette. 2018. «New Mixtures.» *Photographies*, Volume 11, 267-287.
- Sontag, Susan. 2008. *On Photography*. London: Penguin Modern Classics.
- Steinbock, Kristina. 2011. kristinasteinbock.com. Funnet februar 23, 2020. <https://kristinasteinbock.com/curtaincall>.
- Vedholmen Galleri. 2020. «Kunstnersamtale med Signe Marie Andersen og Arne Lygre i forbindelse med utstillingen "Scenes Between" - samtale ledet av Mona Gjessing.» Os, Vestland, 19. September.

Wyller, Sverre. u.d. www.signemarieandersen.no. Funnet september 29., 2020.
<http://www.signemarie.no/pages/sverre-wyller/>.

Bildeliste

Figur 1: Rineke Dijkstra: *Kolobrzeg, Poland July 26, 1992*. Fra fotoserien *Beaches* (1992-2002).
Fotografi tatt av kunstverket på utstillingen *Rineke Dijkstra* ved Louisiana Museum for moderne kunst
(sep. 2017-des 2017).

Figur 2: Andrea Gjestvang: *Return* (2014-2015). Fra kunstnerens egen nettside:
andragjestvang.com/return#4

Figur 3: Rineke Dijkstra: *Montemor-o-Novo, Portugal, 1994*. Fra fotoserien *Bullfighters* (1994).
Fotografert av fra boken: *Rineke Dijkstra – s. 107, The Louisiana Book 2017*

Figur 4: Andrea Gjestvang: *Return* (2014-2015). Hentet fra kunstnerens egen nettside:
andragjestvang.com/return#6

Figur 5: Andrea Gjestvang: *Return* (2014-2015). Hentet fra kunstnerens egen nettside:
andragjestvang.com/return#13

Figur 6: Andrea Gjestvang: *Return* (2014-2015). Hentet fra kunstnerens egen nettside:
andragjestvang.com/return#9

Figur 7: Andrea Gjestvang: *Return* (2014- 2015). Hentet fra fotobyrået Panos nettsider:
https://library.panos.co.uk/features/stories/return.html#0_00211410

Figur 8: Andrea Gjestvang: *Return* (2014-2015). Hentet fra kunstnerens egen nettside:
andragjestvang.com/return#19

Figur 9: Linda Bournane Engelberth: *Untitled (100) 2013, Things Come Apart*. Hentet fra kunstnerens
nettside: lindabournane.com/things-come-apart

Figur 10: Linda Bournane Engelberth: *Untitled (101) 2013, Things Come Apart*. Hentet fra
kunstnerens nettside: lindabournane.com/things-come-apart

Figur 11: Linda Bournane Engelberth: *Untitled (111) 2013, Things Come Apart*. Hentet fra
kunstnerens nettside: lindabournane.com/things-come-apart

Figur 12: Linda Bournane Engelberth: *Untitled (112) 2013, Things Come Apart*. Hentet fra
kunstnerens nettside: lindabournane.com/things-come-apart

Figur 13: Linda Bournane Engelberth: *Untitled (110) 2013, Things Come Apart*. Hentet fra
kunstnerens nettside: lindabournane.com/things-come-apart

Figur 14: Signe Marie Andersen: *Lady, Tatro Marti*, fra *Visitors* (2019). Hentet fra
<https://dailyartfair.com/exhibition/9839/signe-marie-andersen-galleri-riis>

Figur 15: Signe Marie Andersen: *Pfälzer Residenz Weinstube*, fra *Visitors* (2019). Fotografert av fra boken *Visitors* (2019), s. 9.

Figur 16: Signe Marie Andersen: *Table Wine, Telemark*, fra *Visitors* (2019). Hentet fra <https://dailyartfair.com/exhibition/9839/signe-marie-andersen-galleri-riis>

Figur 17: Signe Marie Andersen: *Caffe Trieste*, fra *Visitors* (2019). Fotografert av fra boken *Visitors* (2019), s. 87.

Figur 18: Signe Marie Andersen: *Train, East Didsburt*, fra *Visitors* (2019). Hentet fra <https://dailyartfair.com/exhibition/9839/signe-marie-andersen-galleri-riis>

Figur 19: Signe Marie Andersen: *Volkscafe Antverpia*, fra *Visitors* (2019). Fotografert av fra boken *Visitors* (2019), s. 28 – 29.

Figur 20: Signe Marie Andersen: *Bruxelles Central*, fra *Visitors* (2019). Hentet fra <https://dailyartfair.com/exhibition/9839/signe-marie-andersen-galleri-riis>

Figur 21: Signe Marie Andersen: *Puri Guliani Restaurant*, fra *Visitors* (2019). Fotografert av fra boken *Visitors* (2019), s. 100 – 101.

Figur 22: Forside foto til boken *The Cruel Radiance* av Susie Linfield (2012) (t.v.) og foto hentet fra selve teksten (t.h.). Fotografert av fra boken.