

# **Dag inn, dag ut**

Ei undersøking av Alexander Gronskij sitt pastorale  
landskapsfotografi

Simen Tegle Karlsen



***Universitetet i Bergen***

*Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier*

KUN350

Mastergradsoppgåve i kunsthistorie

Våren 2021



## Abstract

In this thesis I delve into the at once monumental and humane photographs of Alexander Gronsky's cycle *Pastoral: Moscow suburbs* (2009-2012). On the outset I ask how to put words to images, how to describe a picture and one's thoughts about it – all in the mission of explaining and exploring it at once. I find some solace in the semiotics, through the notions of the icon, the index and the symbol, and in discussing the specificity of the photograph, and how this affects the viewer. My main questions are: What makes the landscape photography by Gronsky peculiar? What does it do with our understanding and experience, that these images are photographs?

I take issue with the photobook as a medium, and asks how it functions to convey Gronsky's photographs; how text and image work together in his photobook *Pastoral*, and what meanings lie in reading the photographs in the certain order in which they are organized. I also suggest that the diptych, a form Gronsky deliberately uses, attracts a special mode of attention. This leads me in turn to explore the tradition of the pastoral; a picturesque convention, but not without an air of darkness lurking, threatening the idyll in Arcadia. Through this discussion, I suggest that the pastoral convention leads to a deeper understanding of human character, that it draws upon some universal human features through time and space. This is also what has made it a lasting but changing convention dating back to the ancient Greeks and Romans, and finds different form and content in literature, painting, and now, photography.

Toward the end, I discuss pictorialistic, modernistic and contemporary photography, and try to place Gronsky as a art photographer within these lines. My argument is that Gronsky situates his oeuvre within a return to pictorialism, where painting is still a major influence, but now in concert with other medias. Pictorial photography suites a renewal and renegotiation of the pastoral, creating positive and potential ambiguities between form and content, at once making the images visually attractive and a springboard for discussion. Gronsky is clearly influenced by movements such as New Topographics, although he alters the way of looking and the subject matter. At this point, the topic of description comes back almost as if hunting me, as I explore the connections to Stephen Shore – one amongst the NT artist whom Gronsky has mentioned as an influence – and find myself discussing the character of photographs. In this thesis, I am not afraid of using words such as *beauty*.

Det er mange eg i dette høvet har lyst til å takka. Vener og med-studentar, for støtte og diskusjon undervegs i arbeidet, for nærvære og fine augneblenkar. De veit kven de er, takk.

Takk til mor og far, som aldri har lagt seg borti mine val, og som dimed har vist meg tillit og gitt meg ansvar. Takk til mine brør for stadig sparring i ringen.

Eg kjenner meg heldig som kan takka Mari Aas Finne, for gode stunder og for dei mange telefonsamtalar. Takk.

Takk til kvar og ein av professorar og tilsette ved Kunsthistorie, UiB, som har hjelpt meg mot forståing av kunsten, mennesket og verda. Spesielt vil eg retta ein takk til rettleiar prof. Sigrid Lien, som ikkje berre har haldt meg i øyrene gjennom denne lese- og skriveprosessen, men som òg har støtta meg sidan BA-nivå. Det vil eg ikkje gløyma. Takk.

Jeg lengter fra skitten asfalt og tunge,  
skoddegrå byer  
med svarte fabrikker og biler og trikker og  
menneskeskrål,  
mot vårlige marker og sol og hvite, drivende  
skyer  
og store susende skoger med ensomme  
vandreres bål.

Jeg lengter fra løgn og kultur og gummityggende  
kjever,  
fra menneskehordenes skrikende gjerninger,  
tanker og ord  
tilbake til det som var først: To enkle, knyttede  
never,  
en mann og en kvinne og miler av svart, for-  
jettende jord.

Ja, enda lenger tilbake: Til skapelsens dunkle  
tider,  
da blomstene grodde mot lyset den første for-  
undrede gang,  
da solen for første gang kysset bergenes  
glitrende sider  
og jorden fikk blande sin friske røst med  
klodenes sang.

Jeg lengter tilbake til dette: Å føle hvor gud-  
dommen svever  
uendelig fjern og forlatt over jordskorpens  
øde egn,  
å våkne alene på jorden og være det *første*  
som lever  
mens underne tindrer imot meg i store, for-  
ferdende tegn.

Jeg lengter etter å finne spor av hans føtter i  
støvet,  
han som har fylt alle verdner med former og  
farger og ånd.

— — —

Jeg lengter etter å sitte stille og stum og  
bedrøvet  
og skjønne hvor gagnløst det er for et hjerte  
å lengte sånn.

*Reaksjon*, frå «Jeg gikk meg vill i skogene», Inger Hagerup 1939.

## Oversyn

Innleiing .....	8
Alexander Gronskij og hans fotopraksis .....	8
Oppgåvas emne og problemstilling .....	9
Teoretiske vinklingar .....	10
Første kapittel: Skildringsproblematikk og fotografiets karakter .....	12
I.II Baxandall om skildring av bilete .....	16
I.III Kva består skildringa i, kva representerer ho? .....	17
I.IV Deskriptive indirekte ordtypar .....	18
I.V Demonstrativ skildring .....	20
I.VI Den melankolske haldning .....	22
I.VII Melankoliens potensiale .....	23
I.VIII Peirces triadiske teiknsystem .....	25
I.IX Fotografiets spesifikke teiknkarakter .....	26
I.X Kommentar til Peirces teiknteori .....	29
I.XI Dødens potensiale .....	30
I.XII Fotografiets overflod .....	33
Kapittel II: Fotoboka <i>Pastoral: Moscow suburbs</i> .....	37
II.I Fotobokmediet .....	38
II.II Fotoboka <i>Pastoral: Moscow suburbs</i> .....	40
II.III Mening i biletas rekkefølge .....	43
II.IV Uklårleik, svekka indeksikalitet og metafysisk nærvære .....	47
II.V Omgrepet om sjølvklårleik .....	50
II.VI Korleis styrer Iampolskijs lesnad vår tilnærming til fotografia i fotoboka? .....	54
Kapittel III: Pastoralen .....	57
III.I Paradis i Arkadia? .....	59
III.II Pastoralen i litteraturen og i måleriet .....	61
III.III Det pastorale manifesterer seg i ulike former; det pastorale viser både til form og innhald .....	63
III.IV By – natur; kunst – natur .....	66
III.V Frå gjetaren til barnet .....	68
III.VI Pastoralen pendlar tilbake mot fortid og framover mot framtid .....	69
III.VII Kunstens formande rolle; den pastoral prosess .....	71
Kapittel IV – <i>Pastoral: Moscow suburbs</i> og fotohistorisk kontekst .....	75

IV.I Piktoralismen – ei innleiande historie .....	75
IV.II Overgang til modernistisk fotografi.....	78
IV.III Piktoralistisk vending i samtidas kunstfoto.....	79
IV.IV Gronskej og fotohistoria .....	83
IV.V Landskapsfotografiet i New Topographics .....	89
IV.VI Stephen Shore og Alexander Gronskej .....	92
IV.VII Uvanlege stader og fotografias natur .....	94
IV.VII Stephen Shore og Alexander Gronskej II.....	99
Oppsummering .....	102
Litteratur .....	105
Bilete.....	107

## Innleiing

### Alexander Gronskij og hans fotopraksis

Det finst ingen definisjon på kunst som korkje er for vid eller som ikkje unngår å utelata visse kunststartar. Éin ting står likevel klårt for meg. Kvart kunstverk spring ut frå menneskeleg erfaringar, og er både bearbeidingar av og kommentarar til desse. Såleis stammar all kunst frå tanke om og frå verda, det sanslege som det åndelege.

Denne oppgåva vil ta føre seg éin av desse tankane, perspektiva på og frå verda, nemleg landskapsfotografia til Alexander Gronskij. Fødd 1980 i Tallinn, Estland, og oppvaksen der, fekk Gronskij i ein alder av 17 jobb som assistent for ein kommersiell fotograf. Mellom 1999 og 2008 jobba han som pressefotograf for russisk og internasjonale media, kor han dekkja Russland og det tidlegare Sovjet. Sidan 2006 har han vore stasjonert i Moskva, Russland, kor han etter kvart tok til med eigne prosjekt. Hans utdanning som pressefotograf kan sjåast som ein innverknad i hans fotografiske virke.

Hans først biletserie frå 2008, *Less than one*, har motiv frå Russlands bakgårdar, nemleg dei stadene i Sibir kor det lever mindre enn ein person per kvadratkilometer. Menneskeleg busetnad kringom i ulike landskap er òg eit gjennomgåande tema i hans kunstnarskap. Gronskij har til saman laga elleve biletseriar, som vidare grovt kan kategoriserast inn i to, kanskje tre typar. Gjennomgåande er dei større landskapsbileta. Ofte er menneske innlemma i desse; små skikkelsar sett på slik fråstand at dei ikkje kan bli identifisert, eller bli forstilt av at det luskar ein fotograf kringom. Ein kan ikkje skilja ansiktsuttrykk, men ofte rørsler og handlingar.

Det verker ikkje elles vera noko klåre motiv eller hensikter i hans landskapsfotografi. Han avbildar utvalde delar av verda og viser fram sitt blikk på ulike stader. Det som fascinerer meg ved Gronskij sine verk, er dei motsetnadar og spenningane eg finn i dei. Samstundes som ein står på monaleg fråstand til menneska, er det ein nærleik til desse å spora. Som om det er ein konflikt mellom interesse og likegyldigdom. Kvifor går ikkje fotografen nærare på? Tematisert blir relasjonen mellom landskap og menneske, by og natur, det skjöne og det vonde. Gronskij leikar med motsetnadspar, og det er stundom ikkje greitt å peika på kva det er vi ser, eller korleis det fotografiske auget ser. Landskapa som blir avbilda er ofte i grensa mellom by og natur – det verker som at den «urørte» naturen blir vend ryggen til av fotografen, medan byen ligg i bakgrunnen av fotografia. I biletromma herskar det uklårleik, uvisse og spenning, noko som står i motsetnad til biletas skildrande karakter.

Det som òg er karakteristisk for kunstnaren er at han leiker med perspektivet ved å sidestilla



visse bilete i diptykar og polytykar. Dette er eit gjennomgåande trekk i hans seriar, med unntak av dei tidlegare seriane *Less than one*, *Edge*, og *Norilsk*. Nokre gongar sidestiller han bilete som blir til eitt panoramabilete, andre gongar er det ulikskapar og overgangar bileta imellom. Dette spelar inn på måten vi ser bileta på.

Gronskij er ein prisgjeven fotograf, men heller lite er blitt skriva om hans kunstnarskap. Sjølv oppdaga eg Alexander Gronskij i billedboka *Sense of place* (2012), før eg vidare sjekka hans kunstnarskap gjennom heimsida hans. Desse søka gjorde meg klår på, det var ei påminning om, at landskapstradisjonen lever vidare i kunsten. Straks ved betraktning av Gronskij sine fotografi fann eg bileta skjønne, store, slående, og stille. *Her* er det noko. Noko reint og vakkert, og samstundes noko skite og smussa til. Spenningane spring ut frå den bestemte og gjennomførte estetiseringa av det vernakulære – vi ser plassar for industri, noverande og av tidlegare drift, røyk og søppel, og menneskeleg rekreasjon, by, utkant av by, og alt som kulminerer i omgrepet om ‘landskap’. At dette er estetisert betyr ikkje anna enn at det er gjort oss synleg. Og det er gjort synleg på ein bestemt måte, med intensjon og innanfor fotografiets rammer. Blikket er plassert utanfor og er distansert. Bileta er ofte bygd opp etter klassisk komposisjon, med forgrunn, mellomgrunn og bakgrunn; og dei er klåre, opne, luftige, med fleire små finurlege detaljar å studera. Gronskij er bevisst på kva han avbildar og korleis, utan at det dimed er sagt, at han veit kva han vil seia, kva hans perspektiv på verda er. Bileta fungerer ikkje som berarar av fast meiningsinnhald, men som trampolinar for diskusjon.

### **Oppgåvas emne og problemstilling**

Medan fleire av Gronskij sine fotoseriar er sjåverdige og av høg kvalitet, vil denne oppgåva leggja vekt på biletskykelen *Pastoral: Moscow suburbs I og II* (2009-2012). Eg vil ta føre meg enkeltfotografi frå biletserien, men vil òg analysa fotografia slik dei inngår i ein større heilskap som fotobok. Medan serien i sin heilskap har heile 127 bilete, består fotoboka av 67 bilete.

*Pastoral: Moscow suburbs* har sin motivkrins frå Moskvas utkantar. Det som går igjen i kunstnarskapen, og som blir spesielt lagt vekt på i *Pastoral*, er menneskeleg bruk av rom. Romma i seg sjølv er stundom uklåre. Det går ikkje alltid klår fram, kva type rom det er. Dei står alltid i ei krysning mellom by og natur. I avhandlinga undersøker eg slike krysningspunkt og motsetningar – men òg samanhengar og referansar. Eg ser på dette både innad i Gronskij sin serie, men òg i relasjon til etablerte fotografiske tradisjonar, og til tendensar i

samtidsfotografiet. Avhandlinga utforskar korleis landskapa blir estetisert; kva meining som potensielt ligg i biletserien, og som kan oppstå i vårt møte med fotografia. Som eit første spørsmål i kapittel 1, diskuterer eg korleis ein kan skildra og setja ord til bilete. Dette vil samstundes vera eit anslag til eit utvald fotografi som står eksemplarisk for biletsyklusen i sin heilskap.

Eg stiller spørsmål om kva det er som er særskild for Gronskij sitt fotografi, og ved hans måte å representera landskap på. Dessutan er eg oppteken av spørsmålet om kva det gjer det med opplevinga vår at dette er fotografi. Slik vil både Gronskij sitt landskapsfotografi og fotografiet som medium vil bli tematisert i mi avhandling – og på den måten vil eg bidra til å kasta lys over ein kunstnar som det ikkje er blitt skrive så mykje om.

I diskusjonen kring Gronskij sine bilete vil eg òg sjå korleis det litle som har blitt skrive om verka hans kan bidra til forståing av desse. Dette gjer eg i kapittel 2, i høve tematisering av fotoboka, ved å diskutera korleis den innleiande teksten i fotoboka verker inn på bileta. Dette leiar meg vidare til å undersøkje kva fotografen sine eigne tekstlege referansar, ikkje minst kva biletsyklusen sin tittel, *Pastoral*, har å seia for vår forståing av bileta. Pastoralen er ein tradisjon som strekk seg langt tilbake i tid, og i kapittel 3 stiller eg spørsmålet om korleis denne konvensjonen har blitt henta fram og bearbeidd fotografisk av Gronskij. Dessutan vil eg undersøkje korleis biletas rekkefølge i fotoboka kan kanskje hjelpa oss i å forstå pastoralen.

I utforskinga av biletserien vil det vera naudig å sjå kor hans arbeide plasserer seg i fototradisjonen. Dette er for å kontekstualisera hans verk, og for å undersøkje kva formale grep han gjer, kva motiv han bruker, og kva for eit *blikk* han har og kva som kan ha vore med på å forma dette blikket. Eg argumenterer såleis i mitt avslutningskapittel for at Gronskij står i forlenging av det amerikanske landskapsfotografiet, spesielt Stephen Shore, men at hans fotografi samstundes representerer ei tilbakevending mot piktoralismen i samtidsfotografiet.

## **Teoretiske vinklingar**

Diskusjonen eg i første kapittel fører om å skildra og forklara Gronskij sine fotografi, er inspirert av Michael Baxandall sitt perspektiv på det å lesa bilete. Men eg trekk òg inn Michael Ann Holly sine kommentarar til Baxandall, i det ho vyrnadsfullt karakteriserer som eit melankolsk føretak. Baxandall tek føre seg det komplekse terrenget kor mellom anna betraktarposisjon, bilete, kunstnar, og tida som verket oppstår i inngår. Men medan Baxandall tematiserer bilete generelt, handlar mi oppgåve spesifikt om fotografimediet. Dimed set eg teoretikarar som har diskutert fotografiets eigenart i spel i dette kapitlet, frå Charles Sander

Peirce, og Alexander Robins som kommenterer Peirce; til Roland Barthes og Elizabeth Edwards. Grunnleggjande sett taler dei om det same, nemleg korleis fotografiet disponerer for meining; kva meining fotografiet kan leggja fram. Mellom anna er tid, indeksikalitet, nærvære og meiningsoverflod nøkkelord i denne diskusjonen. Eg er i dette kapittelet òg oppteken av Barthes' og Baxandall sin melankoli – som handlar om erkjenning av at biletet si meining aldri heilt og fullt vil lata seg fanga inn gjennom ord.

I høve diskusjonen om fotoboka som medium for framsyning av fotografi, har eg støtta meg til Patrizia di Bello, Shamoan Zamir og Colette Wilson sin antologi *The Photobook*. Her diskuterer dei fotoboka som medium for framsyning av fotografi, noko dei ser på som eit område i fotoforskinga som enno har fått for lite merksemd. Vidare har eg bygd på Peter Larsen som diskusjon om biletas rekkefølge i fotoboka; korleis meining blir skapt her i.

Eg vil òg trekkja fram at eg har studert pastoralen som tradisjon med støtte i tekster av Peter V. Marinelli og Erwin Panofsky. Dei har vist korleis Arkadia og paradisi, døden, byen, kunsten (i brei forståing) og naturen, alle er nøkkelomgrep og står i relasjon til den forma for menneskeleg erfaring, som er grunnleggjande for pastoralen. Til sist forankrar eg denne diskusjonen i ein tanke om humanistisk oppsedingsproblematikk gjennom Peter Sloterdijk.

I det siste kapittelet relaterer eg Gronskij sine pastoralar til David Bate si tematisering av piktoralismen og Stephen Bull sin diskusjon om kunstfotografiets historie.

## Første kapittel: Skildringsproblematikk og fotografiets karakter

Etter kvart som eg studerte Gronskij sin biletskyklus *Pastoral: Moscow suburbs*, og lurte på korleis eg skulle finna ein inngang til bileta, så stod sjølve skildringa av bileta klårare for meg som både meiningsfull og problematisk. I dette kapittelet vil eg dimed vera oppteken av skildringsproblematikken som reiser seg i møte med Gronskij sin *Pastoral*, og om meiningsdanninga her i. Dette omfattar òg spørsmålet om kva skildringa av eit kunstverk er, korleis denne utfyller og forklarar verket. Eg vil diskutera desse spørsmåla med utgangspunkt i Michael Baxandalls *Patterns of Intention*, og i *Patterns in the shadows* av Michael Ann Holly, som kommenterer Baxandalls virke og metode her. Men medan Baxandalls diskusjon omhandlar kunstverk og bilete generelt, er mitt materiale fotografi. Difor vil eg òg undersøkje om, eller korleis, skildringsproblematikken blir utfordra nettopp gjennom fotografiet. For å svara på dette vil eg støtta meg til Charles Sander Peirces triadiske teiknsystem – som diskuterer fotografiet i lys av omgrepa ikonisitet, indeksikalitet og konvensjonalitet. Poenget er å diskutera Gronsky sine fotografis spesifikke teiknkarakter. Dette heng samstundes saman med meiningsdanninga i høve bileta.

Eg vil òg støtta seg på ein annan teoretikar som har diskutert fotografiet sin eigenart, Roland Barthes. Her vil eg trekkja ein parallell til Baxandall. Begge kan i si handsaming med bilete seiast å vera utøvarar av ein melankoliens kunst. Dette leier meg vidare til fotografiforskar og antropolog Elizabeth Edwards. Ho legg fram tankar om fotografiets spesifikke karakter, og skriv at det er eit medium med ein overflod av informasjon og potensiell mening. Målet med denne diskusjonen er som nemnd å diskutera korleis Gronskij sine fotografi disponerer for mening, og undersøkje korleis og i kva grad det let seg gjera å gripa denne meininga med ord. Diskusjonen er ikkje eit forsvar for den gamle frasen *ut picture poesis* – «som i biletkunsten, likeeins i poesien» – men ei utforsking av korleis ord samhandlar med bilete i meiningsdanning.

Som opptakt vil eg introdusera noko av materialet mitt: eit utvald fotografi frå Gronskij sin produksjon, fotografiet *Strogino I* (2009) frå biletskyklusen *Pastoral: Moscow suburbs*:

## I.I Strogino I



Figur 1 Alexander Gronskij, *Strogino I*. 2009. Fotografi. Frå *Pastoral: Moscow suburbs*.

Den avbildta scenen i fotografiet *Strogino I* er frå eit distrikt med same namn, nord-aust i Moskva. Vi ser eit tørt og klårt vinterlandskap. Det første som slår meg er ein liten gut som spring opp frå elva, og to menneske. Personen nærast treet, det ser ut som ei kvinne, står i kontrapost stilling, med armene i kross, og er nærast som ein silhuett å nemna. Ho har vend hovudet ut mot isen. Den andre står tyngre ned mot snøen og ser direkte på guten som kjem springjande imot. Av ringane i vatnet ser vi at guten har vore nedi, kanskje berre med foten. Han spring tilbake. Bortanfor og ved breidda står nokre ender, trekte mot vatnet – slik guten blei trekt mot vatnet rett før avbildingas augneblenk. Han blei trekt mot vatnet, rørte ved det, og spring tilbake. Det er tilbakevendinga vi vitnar. Han har gjort seg ei erfaring. Den venstre foten står i bakken medan den høgre er i løft opp, mot land, klede og varme. Lent opp mot treet, ikkje heilt godt å få auget på i førstninga, ein sykkel som er heller tungt lasta. Med sannsyn er det menneska sin sykkel, kanskje er der mat, kanskje er der kleda til guten. Sannsynlegvis, men

kven veit? Vi kan ikkje vita.

Forgrunnen i biletet er dekkja med frose, dels snølagt jord; det er turt – glatt – hardt. Eit nedfelt tre (eller er det eit metallrøyr av eit slag?) ligg horisontalt heilt nedst parallelt med biletkanten, som ei ekstra ramme. Den turre jordflekken like over (eg ser no at det er nok eit metallrøyr, som kanskje er for sjøsetting eller opptak av båtar), frå høgre hjørne og inn mot midten, dannar, saman med bakken under treet, menneska og treet sjølv, ei diagonal rørsle i biletet. Slik blir forgrunnen bunde saman med mellomgrunnen. Med denne diagonalen følgjer òg elva; slik blir vårt blikk leia mot bakgrunnen i biletet, kor byen ligg fjern. Fjern, tilsløra, men til stades. Vatnet i elva speglar den grå-klåre, både lyse og tunge himmelen; og saman med den jord-farga snøen dominerer dette lyset biletet. Her får vi ei spenning mellom *kulde*, *stille* på eine sida, og *varme*, *rørsle* på andre. Det levande varme i biletet er gutens vitalitet, vatnets ringar og endenes «gakk-gakk, gakk-gakk!». Stilla nærast skrik til oss av isen, den frávende silhuetten og den grå-sløra byen, kor av ingenting verker å ha noko som helst å seia oss, anna enn, at det er der (eller i det minste, at det har vore der).

At vi ikkje veit akkurat kva vi ser – kvifor står sykkelen der? korleis ser menneska ut? vi kan ikkje vita, korleis dei har det, kvifor dei er der –, gjer at vi må førestilla oss og leva oss inn. Eg har lyst å seia: dagdrøyma. Dagdrøyminga og innlevinga ser eg som effekt av Gronskij si posisjonering i høve hans motiv, det er eit blikk frå distanse. Ved sidan av det vi ser i fotografiet, det som vi ser er der, ligg altså her ei slags konnoterte meining, som alle, som betraktar dette biletet, gir det (ved dagdrøyming). Tusen betraktarar hadde gitt tusen ulike konnotasjonar – det har eg skjøna, spesielt etter å ha vist fram bileta frå *Pastoral* til ulikt folk. Vi ser mykje av det same, men kvar og ein vektlegg forskjellige bilete, og forskjellige motiv, og får påfølgjande eigne subjektive konnotasjonar. Nokre ser ‘sovjetarkitektur’, teikn både på ei svunnen tid og ei som er til stades, andre seier: ‘slik lever dei der’. Nokre seier: ‘huff’, andre: ‘så flott!’ Ingen tek feil og ingen har rett: Tankar og konnotasjonar blir sett i spel ved betraktninga. Eg konkluderer foreløpig med at vi har med eit *ope bilete* å gjera.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Openheit* som ein føresetnad for fritt rom for assosiasjonar og for estetisk glede. Danesi, «Umberto Eco and semiotics: An enduring legacy», s. 3.



Figur 2 Pieter Bruegel den Eldre, *Vinterscene med skeiseløparar og fuglefelle*, 1565. Oljemåleri. 37 x 55,5 cm. Royal Museum of Fine Arts Brussels.

Form-messig ligg biletet nære det tradisjonelle landskapsmåleriet. Det har den tredelte klassiske komposisjonen, eit vinterlandskap, og små menneske i mot den større naturen. Ved dette snølandskapet vandrar hugen min til den flamske landskapsmålaren Pieter Bruegel den Eldre (1525-1569), til hans gjerne kalde bygde-landskap, detaljerte folkelivsskildringar, men samstundes på ein viss distanse, med fråstand til motiva. Det som skulle binda Gronskij og Bruegel saman, er dimed det komposisjonsmessige og kva motivval gjeld; vi ser hjå begge ei spenning mellom distanse til motiva og ein viss omtanke til og interesse i dette. Det er både liv hjå menneska og i naturen, og det er stille i det sjølvsame. Begge kunstnarar har på sine måtar, og med sine medium, invitert til stille kontemplasjon av menneska i landskapet. Lesaren får tilgi mine assosiasjonar, men trøysta seg med at det kunne vore enno fleire. Eg kjem nemleg òg til å tenkja på dei meir aude landskapa til filmskaparen Andrej Tarkovskij – til dømes i filmen *Stalker* – kor ingenting verker å kunna seiast, for å gjera noko med det som er, kva no dette er. Kanskje er Tarkovskijs filmar å lesa allegorisk, eller kanskje er det enklare enn som så, at det blir skapt eit eige realistisk univers. Dei same spørsmåla gjeld Gronskij. Ein kan tala om ei *tilsynekomst* eller ei *avdekking* av ukjend. Eigne univers, kor det blir vist noko fram, som vi frå før kunst-møtet ikkje kan kjenna. Men skal Gronskij sin biletserie lesast allegorisk, og kva vil det seia? Lat meg svara på det under diskusjonen om den melankolske haldning.

At biletet inngår i serien med tittel *Pastoral: Moscow suburbs*, gjer dessutan sitt for vår tyding av motiva. Er Gronskys fotografi pittoreske, romantiske? Kan dei vera det med den grå byen i bakgrunnen og den steinharde grunnen under menneska? Kva er dette *pastorale*? Kan

dette visa meg til dette ukjende i bileta? Er Gronskij ironisk, eller ser han, ynskjer han å sjå det skjöne og idylliske? Dette er spørsmål eg kjem tilbake til først i kapittel 3, etter eg i kap. 2 har diskutert Gronskij si fotobok *Pastoral: Moscow suburbs*. I dette kapittelet skal eg derimot konsentrera meg om spørsmålet om korleis meining oppstår i møte med bileta – og kva rolle skildringa har i dette møtet.

## I.II Baxandall om skildring av bilete

I innleiinga til *Patterns of intention* problematiserer Baxandall skildringa og forklaringa av bilete – kva det er kunsthistorikaren gjer, når han forsøkjer å forklara bilete. Boka i sin heilskap består av refleksjonar kring korleis ord kan seia noko autentisk om bilete.<sup>2</sup> Eit av hovudpoenga til Baxandall er at forklaringa ikkje handlar om bileteobjektet sjølv, men om eins tankar og skildringar av biletet. Det vil òg seia at forklaringa er språkleg avhengig: «We do not explain pictures: we explain remarks about pictures – or rather, we explain pictures only in so far as we have considered them under some verbal description or specification.»<sup>3</sup> Det er ikkje biletet ein forklarar, men det ein sjølv ser og dei konnotasjonane ein får i betraktning (eller etter betraktninga) av biletet. Elles er det eit poeng Baxandall gjer, at det ein ser og kjem til å tenkja på er allereie sett i språklege kategoriar, som ein gjennom erfaring har erverva seg. Kvar og ein kjem med sine erfaringar i møtet med eit bilete, noko som styrer lesnaden, og skildringa, av det.

Skildringa er det medierande objektet for den vidare forklaringa av biletet: «Every evolved explanation of a picture includes or implies an elaborate description of that picture.»<sup>4</sup> Forklaringa, som byggjer på skildringa, går igjen inn i ei større skildring av biletet. Slik står desse i ein vekselvis relasjon: dei tener kvarandre og grip inn i kvarandre.

I det heile er Baxandall ute etter ei skildring som kvesser blikket, så og seia, som skjerper eins oppleving av biletetts visualitet. Han skriv at vi er interessert i intensjonen til målarar og bilete fordi dette tener vår persepsjon. For det er som om bileta er dekkja over med vår skildring, som vi forsøkjer å forklara.<sup>5</sup> Men for å greia dette, er det som om vi må forbi dette stadiet av subjektive inntrykk. Baxandall karakteriserer difor det å skildra bilete som ei form for forklarande kunstkritikk – og peiker på tre typar problemstillingar, som denne verksemda

---

<sup>2</sup> Holly, «Patterns in the Shadows», s. 475.

<sup>3</sup> Baxandall, *Patterns of Intention* (New Haven and London: Yale University Press, 1992), s. 1.

<sup>4</sup> Ibid, s. 1.

<sup>5</sup> Ibid, s. 109.



møter: (1) Kva dekkjer eller representerer eigentleg skildringa? (2) Mange av tankane vi vil forklara blir ikkje peikt på i eller av biletet sjølv; tankane er altså indirekte årsaker av biletet. (3) Orda og konseptane ein bruker i skildringa av biletet er faktisk ikkje skildrande, men fungerer i tandem med biletet – biletet verker inn på forståinga av skildringa. – Eg trekk med meg desse spørsmåla. Dei verker å kunne oppklara og utfylla noko av det eg gjorde i mi skildring av *Strogino I* over.

### **I.III Kva består skildringa i, kva representerer ho?**

Baxandall grunngir kvifor vår skildring ikkje berre er ei skildring av biletet, men av våre tankar *kring* dette objekt. Han siterer ein ekfrase av Libanius frå det 4. århundre e.Kr., som er fyldig av informasjon om eit landskapsbilete i rådhuset i Antioch.<sup>6</sup> Om ein med ekfrasen som utgangspunkt skulle ha forsøkt å sjå føre seg biletet, utan å ha dette føre seg, ville denne førestillinga neppe stemt overeins med det faktiske biletet. Dette fordi ekfrasen manglar omtale av fargesekvensar, romlege relasjonar, proporsjonar. Baxandalls poeng med dette er ganske enkelt: Vokabularet og språkets repertoar strekk ikkje til når ein skal setja ord på ei biletoverflate. Biletoverflata innehar ei mengd av subtile forskjellar i fargar og former, som ein aldri heilt kan skildra.

Korleis står skildringa i høve vårt syns-møte med bileta? Baxandall skriv at eins visuelle søk i biletet står i diskrepans til handlinga å plassera ord og konsept saman i ei skildring. Når ein ser, bruker ein samstundes hovudet, som bruker konseptet det rår over. Baxandall poengterer òg korleis prosessen av å betrakta eit bilete ikkje samsvarer med progresjonen i ei verbal skildring.<sup>7</sup> Når blikket først møter eit bilete, får ein eit inntrykk av dets heile. Deretter blir detaljar oppdaga og utforska, ein blir merksam på relasjonar mellom motiva og korleis det heilt står saman i ein komposisjon. Skildringa har vanskeleg for å følgja augas rørsler, og må av naudsyn nemna ein ting etter den andre. Auga er heller intuitive og beveger seg fram og tilbake mellom del- og heilskap.

Skildringa er altså verken i stand til å representera eit bilete i eit mimetisk eit-til-eit-førehald, eller å vera ein representasjon av diakront blick. Baxandalls slår slik fast at *skildringa kjem i etterkant av betraktning og er ein representasjon av organiserte tankar.*<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Ibid, s 3.

<sup>7</sup> Ibid, s. 4.

<sup>8</sup> Ibid, s. 4.

Libanius' ekfrase er då òg skrive i fortid (i motsetnad til presens), og er cerebral: Forfattaren legg ikkje vekt på at han tenkjer undervegs i skildringa, til dømes ved ordlydar som «Det *verka* som om (...)», «Desse trea, *kan eg seia*, viste (...)»<sup>9</sup> Lat meg relatera til mi skildring av *Strogino I*. Eg har for det første ikkje skrive ein ekfrase, i poetisk forstand. Eg har ikkje skrive eit dikt eller ein tekst som utgir seg for å vera kunst, eller eine og aleine formidling av eit bilete og dets meining. Teksten min er meint å stå ved sida av biletet. Det eg har ynskt, er å gå inn i biletet, å setja i gang ein språkleg prosess, undersøkje meiningsdanning ved biletet. Baxandall sin tanke om at skildringa er ei skildring av eins i etterkant organiserte tankar, stemmer godt. Eg har elles ikkje gjort bruk av preteritum, men presens. Likevel står det klårt, skulle eg meina, at skildringa presenterer mitt blikk på biletet. På eitt punkt skriv eg inn noko av det, som eg ser føre meg at har føregått i forkant av avbildingas augneblenk. Guten *har vore* trekt mot og ned i vatnet. Det indikerer ein viss narrasjon. Elles nytter eg meg av presens. Eg føreset dimed lesarens samtidige betraktning av biletet, samstundes som mi stadige tilbakevending og nærleik til biletet blir representert. Heller legg eg altså ikkje skjul på det cerebrale aspektet. Det er mitt møte og min refleksjon eg skildrar, eg kjem ikkje utanom dette. Å hevda at mi erfaring skulle vera allmenn, ville vore å trekkja det langt. Eg peikar på at ein av effektane av Gronskijs distanserte blikk er ei form for dagdrøyming og innleving. Eg føregir ikkje å leggja ut objektivt *frå* eit bilete (anna enn om biletoverflatas struktur), men peikar subjektivt på aspekt av interesse eg finn i biletet, eksemplvis den vitale guten, ein lasta sykkel ved treet, lyset i biletet, strukturen. Denne forma for på-peiking kjem eg tilbake til under ved det tredje problemområdet i høve skildringa.

#### **I.IV Deskriptive indirekte ordtypar**

Det andre problemområdet, som Baxandall tek opp, er at tankane ein vil forklara er indirekte, og ikkje peikt på direkte i biletet. Tankane står i ein perifer relasjon til biletet.<sup>10</sup> Baxandall føreslår tre typar 'indirekte-deskriptive' ord, nemleg: samanliknande ord, kausale ord og ord som skildrar biletets effekt.

Den siste typen, effekt-orda, er å finna i mi skildring. Eg legg vekt på korleis stilla nærast i ei oksymoronsk rørsle skrik ut mot oss, at vi får ei kjensle av noko varmt noko ved betraktning av menneska, og at vi står igjen og ser på eit bilete, utan å heilt skjønna kva det er som blir sagt,

---

<sup>9</sup> Ibid, s. 2.

<sup>10</sup> Ibid, s. 6.

om noko, eller kvifor vi kjenner det vi kjenner. At vi ikkje heilt skjønner eller kan vita resulterer i eit ope bilete, det grunnlegg ei form for dagdrøyming og innleving. Eg viser til at biletet skaper mental rørsle i oss, eller i det minste i meg. – I sjølvsame setning ligg dessutan den kausale ordlyden Baxandall peiker på, nemleg om korleis biletet er blitt til, og som dessutan er ein (indirekte) måte å skildra effekten biletet gir.<sup>11</sup> Fotografen er ikkje tett på, men har stilt seg på ein monaleg distanse til sine motiv, menneska. Dessutan finn vi kausale ord i påpeikinga av det kalde kvite landskapet, i det vinterlege, i det heile teke at scenen vi ser er avbilda fotografisk – landskapet er teikna, skrive (gr. γραφή - *graphé*) med lys (φῶς - *phōs*). Dette er ein kausalitet som fører til biletet vi har føre oss, og som igjen fører til biletets effekt på oss.

Den tredje ordtypen, samanliknande ord, er òg å finna i mi skildring: Menneska er nærast *som* silhuettar; biletet er lagt opp *som* eit klassisk landskapsmåleri. Òg adjektiv går inn under komparative ord, og spelar kanskje ei viktigare rolle enn det ein ofte tillegg dei. Det kanskje beste vitnesbyrdet for adjektivet gir Anne Carson når ho innleiingsvis reflekterer kring diktaren Stesikhoros i hennar flotte verseroman *Autobiography of Red*:

What is an adjective? Nouns name the world. Verbs activate the names. (...) Adjectives seem fairly innocent additions but look again. These small imported mechanisms are in charge of attaching everything in the world to its place in particularity. They are the latches of being.<sup>12</sup>

Substantiva namngir verda, medan verda aktiverer namna. Adjektiva på si side skildrar verda i hennar spesifisitet, knyt ho til hennar særskilde eigenskapar – lukt, farger, former osv. Guten i *Strogino* spring opp frå vatnet. Eg valde å karakterisera han som eit vital gut. Dette ordvalet tener å bestemma guten i større grad, enn det blotte ‘gut’. Jorda karakteriserte eg som snløggt, turr, glatt og hard. Motsetnaden i tone mellom vital gut og kald jord er klår. Adjektiva knyt namna til deira spesifikke ontologi. Baxandall viser til at både dei kausale orda og dei samanliknande er indirekte ord, som tener å forklara effekten biletet gir. Adjektiva ein gir biletet kan seiast å hengja tett saman med denne effekten på oss. – Ein følgje av dette er at jo meir erfaring ein har, desto større språkleg repertoar har ein å spela på i eit kunst-møte. –

Eg er då òg ute etter å skildra og forklara effekten biletet har på meg, og kanskje skulle det gjelda fleire. Ein bruker indirekte ord for å søkja etter og fastsetja eins interesse i biletet. Det hadde vore vanskeleg, hadde ein utelukkande måtta støtta seg på ord avleia direkte av biletet: ‘biletoverflate’, ‘fotografi’, ‘gut’, ‘vaksne’, ‘elv’, ‘bakke’, ‘by’. Då kunne ein til dømes ikkje

---

<sup>11</sup> Ibid, s. 6.

<sup>12</sup> Carson (New York: Vintage Books, 1998), s. 4.

skrive inn lydar (eg førestiller meg desse, lever meg inn i biletet) som «gakk-gakk», eller det omvendte, presisert biletets stille (substantivert adjektiv), i det heile kunne ein ikkje skrive eller sagt nokon ting. Ord er avhengig av andre ord, kontekst, for å bli forstått. Det er dimed Baxandall kan skriva at vi taler og tenkjer kring objektet som ein astronom les av ei stjerne – for skarpleik og skarpsinn ligg på ein distanse frå og kring objektets sentrum.<sup>13</sup> Biletet er ingenting om ein ikkje relaterer det til noko utanfor det sjølv. Ingenting er til eksklusivt i seg sjølv, men treng kontekst og motsetningar for å få tyngde og meining. Biletets interesse ligg ikkje hovudsakleg i denotasjonen, men i dei tankane som blir avleia av biletet. Dei tre indirekte ordtypane – ord om effekt, kausale ord og samanliknande ord – bruker vi fordi dei korresponderer med måtar å tenkja om eit bilete, som er meir enn det berre fysiske objektet.<sup>14</sup>

### **I.V Demonstrativ skildring**

Skildringas presisjon avheng at lesaren har biletet føre seg.<sup>15</sup> Ved omfangsrrike omgrep blir desse styrt og farga av biletets kvalitetar. Påpeikinga i skildringa handlar ikkje med naudsyn om å forklara *kva* ein ser i biletet, men *det* ein finn av interesse, til aspekt av interesse ved biletet.<sup>16</sup> Denne tredje kategori problematikkk handlar nemleg om den demonstrative handlinga som ligg latent i ei skildring.

Den samtidige betraktninga av biletet blir i dag føreset. Slik har det ikkje alltid vore; dei siste fem hundre åra har det funne stad eit skifte frå ein diskurs forma til å jobba med objekt som ikkje er tilgjengelege, til ein kor det blir gått ut frå at objektet er tilgjengeleg, i det minste i ein reprodusert versjon.<sup>17</sup> Dei antikke retorikarane formidla biletets karakter og implisitte narrativ til eit publikum, som stundom ikkje var kjend med det gjeldande biletet. *Vi* har i dag Gronskij sine fotografi tastetrykk unna, eller nokre skritt bort til bokhylla, eller ei dagsreise til einkvan stad. Verkas tilgjenge ligg til grunn for moderne kunsthistorieskriving, noko som, eit viktig poeng for Baxandall, har konsekvensar for språket.

Eg vil igjen gi eit døme på verkas nærvære med innverknad på språket, ved mi skildring. Eg peiker straks på guten springjande opp frå vatnet. Eg finn interesse i dette motivet, og lurar på kva som skjer, kvifor han har kledd av seg og har villa ut i det kalde vatnet, og kva rolle både

---

<sup>13</sup> Baxandall, s. 6.

<sup>14</sup> Ibid, s. 7.

<sup>15</sup> Ibid, s. 8.

<sup>16</sup> Ibid, s. 9.

<sup>17</sup> Ibid, s. 8.

dei vaksne og den full-lasta sykkelen speler. Men, eg skildrar ikkje at guten er halvnaken, at han har kledd av seg; det ser vi. Til grunn for skildringa er at lesaren har biletet føre seg. Eg peiker på guten, at han spring opp frå vatnet; sjølv sagt er det at han har svart hår, bar overkropp og at det ikkje er ein 17 år gamal gut, men heller ein mellom 7 og 12 eller der omkring. Vi ser det. Eg viser til denne mi undring, og let biletet gjera resten av jobben. Lesaren kan følgja desse tankane, desse aspekta av interesse som eg finn, eller lata det vera, og om han følgjer dei, kan han anten seia seg einig i interessa eller ikkje.<sup>18</sup> Slik fungerer skildringa som ei orientering av eins blick og eins tankar etter å ha sett biletet. Eit anna døme er mi tilvising til den klassiske komposisjonen. At ein lesar får vita dette hadde vore langt frå nok til å visualisera biletet, om ein ikkje hadde det for hand. Men ved samtidig betraktning av biletet, ser han kva som blir meint, og at dette faktisk er til i biletet, og at det blir nemnd som eit element av interesse. At Gronskij arbeider med ei slik form, gjer at ein blant anna kan undra seg over kva grad av kjennskap har han til landskapstradisjonen i kunsthistoria.

Poenget er at meininga til kommentaren om guten avheng at både eg og lesaren utfyller meininga, gir ho presisjon ved det vekselvise førehaldet mellom ord og bilete.<sup>19</sup> Skildringa har i seg sjølv berre ei mest generell tyding, men fungerer demonstrativt med biletet – ein peiker på eit aspekt av interesse – og får meining ved resiproke referanse mellom ord og objekt, ho fungerer som ei skjerping til-og-frå, mellom seg sjølv og det partikulære objektet.<sup>20</sup> Skildringa kvesser blikket på biletet, som ved ei pendelrørsle utfyller orda og konsept i skildringa.

Desse tankane om korleis språket fungerer i kunstkritikken hjelper oss i å forstå korleis ein kan skildra og forklara bilete, dei har implikasjonar for kva det er ein gjer, når vi følgjer eit instinkt i å forklara bilete. Når ein skal forklara eit bilete, står ein i ein særeigen *kritikarposisjon*. Heller enn å skriva ein absolutt historie, utforskar ein bileta og peikar på særskilde trekk. Skildringa skaper og inngår i ein vev av betraktar/lesar, kritikar, kunstnar – og desse står i sine respektive historiske situasjonar –, bilete, ord og konsept. Men kva har dette å seia for meininga i biletet, som vi forsøker å gripa, og ikkje minst skapa, gjennom ord?

---

<sup>18</sup> Ibid, s. 9.

<sup>19</sup> Ibid, s. 10.

<sup>20</sup> Ibid, s. 11.

## I.VI Den melankolske haldning

Michael Ann Holly argumenterer i *Patterns in the shadows: Attention in/to the writing of Michael Baxandall* for at Baxandalls virke sett under eitt kan betraktast som ei utøving av *melankoliens kunst*.<sup>21</sup> Det vil alltid vera noko i kunstverket, i biletet, *som ein ikkje kan gripa tak i*. Det blir av tida opna opp eit gap mellom biletet, tida biletet er skapt i, og den tida ein som kritikaren står i og skal forsøkja å forklara biletet ut i frå. Gapet består dessutan i språkets utilstrekkelegheit i misjonen å skildra og forklara bilete. Vidare vil overordna kritiske teoriar berre distansera ein frå objekta, som i grunn er uuttømmelege. Samla utgjer dette ei melankolske haldning – som Holly skildrar slik:

All his work is grounded in an acknowledgement of loss, in the recognition of time's passing. And critical theory, he seems to suggest, only serves to distance us further from the 'superior' objects that seduce our imaginations into eternally unconsummated encounters. (...) [his] work has been a sustained reflection on the impossibility of closing the gap opened up between words and images in the practice of art history (...)<sup>22</sup>

Holly peiker vidare på korleis Baxandalls 'sub-teoretiske' og demonstrative skildrande kunstkritikk står i tradisjon blant anna etter den tyske kunsthistorikar Aby Warburgs arbeide. Warburg beundra krafta i fortidas objekt, og nølte med å møta desse anna enn på bakgrunn av dets visualitet.<sup>23</sup> For å forklara Baxandalls melankolske haldning og historieskriving, viser Holly korleis han står i skyld med Walter Benjamins undersøking av melankolien. Dette er ein interessant intellektuell samanheng, sjølv om deira arbeid ikkje er direkte kopla. Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* ('Det tyske sørgespilletts opphav') tek føre seg blant anna språket generelt og relasjonen mellom kunstverk og deskriptiv-analytisk diskurs. Eit av hovudpoenga er umoglegheiten av å oppnå 'objektiv' meinig for den 'subjektive' fortolkar, men at det likevel er eit absolutt naudsyn å forsøkja.<sup>24</sup>

Det er ingenting sjølvforklarande ved trangen til å skriva ord i noverande tid om kunstverk frå fortida, skriv Holly, ein påstand ho meiner foreiner Baxandall og Benjamin. Å leggja ord til bilete kan sjåast som ei allegorisk handling.<sup>25</sup> Orda vil aldri imitera kunstverket, men fatta noko

---

<sup>21</sup> Holly, s. 467-478.

<sup>22</sup> Ibid, s. 468.

<sup>23</sup> Ibid, s. 468-469.

<sup>24</sup> Ibid, s. 470.

<sup>25</sup> Ibid, s. 471, eg innlèt meg ikkje å gå inn på Benjamins særeigne forståing av allegori og det allegoriske her; for Benjamin eit konsept med implikasjonar religiøst, filosofisk, estetisk, politisk og historisk.

anna. Allegorien oppstår når ein ynskjer å preservera noko daudt eller døyande.<sup>26</sup> Ut frå det fortidige objektet blir det utvikla ein idé, eller ein *myte* – ein idé om ein tings opphav og tilbliing. Myte (frå gresk, μῦθος *mythos*, 'tale', 'forteljing') verker å vera eit godt ord for dette, då fortolkingar av kunstverk kan stå som forteljingar om fortidig liv og virke, ritual og sentrale verdiar i det gitte samfunn som kunstverket stammer frå. Når ein fortolker eit kunstverk, forsøker ein òg å forstå korleis det kunne oppstå – ein søker etter verkets og kunstnarens intensjon. Det blir såleis fortolka noko djupare om *tida* objektet blei skapt i. Omhandlinga av kunstverket er allegorisk, ein taler om tida og kulturen gjennom kunstobjektet, og resultatet er ein myte: ein kunsthistorie blant fleire kunsthistoriar; ein inngang til historia blant andre inngangar.

I diskrepansen mellom ord og bilete, og i dette allegoriske føretaket, blir portane til eit 'fortolkingshelvete' opna opp, kor demonar av tvitydigheit, uklårleik og meiningsløyse vil tre fram. Bileta er ikkje å gripa fatt i fullstendig, og det vil oppstå ei forskyving i tyding frå det opphavlege kunstverkets meining, til allegorien orda skaper – til noko mytisk. Dette utgjer kunsthistorieskrivingas paradoks. Baxandall erkjende at det ikkje er mogleg å skriva definitiv historie, men likevel haldt han fram, av naudsyn, som utøvar av melankoliens kunst.

## **I.VII Melankoliens potensiale**

Slik Holly ser det, er den melankolske haldninga ikkje fri for forløysande potensiale. Ho kan like så vel vera ansvarleg for ekstasen, gleda som kan oppstå i møte med det tapte 'andre' som vi ikkje kjem til å forstå fullstendig. Den melankolske haldning er ikkje berre ansvarleg for sjølvfornekting, men kan òg utvikla ein historisk praksis bygd på etisk ansvar til fortida. Det er snakk om ei erkjenning, som gjer at ein kjem nærare verket – det er ein måte å stilla seg ovanfor det fortidige på. Det er ved allegorien ein igjen og igjen gir liv til det fortidige objekt. Utfrå objektet blir ein idé, ein myte om objektet utvikla, om både dets og kunstnarens historiske og kulturelle situasjon. Dette gir grobotn for forståing av Baxandalls virke. Språkets utilstrekkelegheit og umoglegheiten av historisk gjenoppretting er dei to negative premissa for hans stadfestande arbeid. Ein finn melankolsk resignasjon på eine sida av mynten og metodologisk varsemnd på andre.<sup>27</sup>

Det er alltid meir til bileta. Det som ikkje fell inn i eins språklege kategoriar og konsept,

---

<sup>26</sup> Ibid, s. 471.

<sup>27</sup> Ibid, s. 472.

det som er på utsida av språkets rammer, blir verande utanfor men i nær samanheng med skildringa. Ein kan ikkje setja ord på alt, eller *det*, men ein forsøker. Det vi kan namngi er oss meir forståeleg, enn det vi ikkje kan føra ned på arket. Det vi ikkje kan føra ned på arket, kan likevel vera oss nærare. At språket ikkje formår å gripa heilt fatt i det opne biletet, kan vera ein grunn for fascinasjon og glede av kunstverket, som strekk seg utanfor orda. Ein kan setja pris på tingas forgjengelegdom: Føretaket å redda noko frå tidas ævelege tann, som er ein hovudsak i det allegoriske føretaket, kan gi ei form for lindring.<sup>28</sup>

Mi skildring og forklaring vil altså til sist stå der med sine manglar og lyter, utilstrekkeleg, men òg vil ho stå der som eit resultat av mi merksemd og mine tankar, bygd på og kome til av andres tankar. Men, og i tråd med den melankolske haldning: Epistemologien må ikkje overdrivast – noko er det, som ein ikkje formår å gi språk, som ein ikkje greier å fatta. Vi kan kalla dette *punctum*, Roland Barthes sitt berømte omgrep. Det omfattar «(...) et slags subilt utenom-felt (...) hinsides kva det [bildet] lar deg se (...)».<sup>29</sup> Samstundes er det ein del eg set fingeren på, som er der, som delvis utgjer det opne biletet, og som kanskje nærmar seg dette *punctum* (utan at det er eit mål å «nå fram» til *punctum*; det er jo *punctum*'s eigenskap, at det er unåeleg). Barthes skriv sjølv, at det han kan setja ord på, ikkje kan treffa han – medan det han ikkje greier setja ord på, det er eit godt symptom på uro, på spenning.<sup>30</sup> Det er potensiale i det ubestemmelege.

Både dette faktum, at det stadig er noko ein ikkje er i stand til å namngi, og dette spesifikke noko, som ikkje blir namngitt, kan samstundes som det er eit tap òg vera ei glede. Den melankolske haldninga fører ikkje til likegyldigdom, men kan vera eit godt grunnlag å koma i kontakt med objekta på. For, som Baxandall skriv, er det ikkje formålet fullt og heilt å inneha den andres kultur. Målet er å utforska og å vera i dette andre, og dimed utforska seg sjølv; eins persepsjon og eins visuelle repertoar, som heng saman med hjernens ord og språklege konsept. Å via merksemd mot det andre er å tenkja seg inn i og kring dette. Skildringa og forklaringa fører til ei skjerpning frå og til mellom det fortidige objekt og eins eiga (språklege) samtid. Ein rører ved ein annan kulturs eller eit anna menneskes visuelle erfaring og eigenskapar, og forhåpentlegvis, om oppgåva lukkast, kan ein utvikla ein 'sann' myte (sann i den grad myten står som ei klår forteljing, éin versjon av røyndomen) om korleis visse førehald og sosial kultur er eller har vore, og ein kan ta glede av kunsten og det ope biletet. *Melankolsk glede* treng ikkje

---

<sup>28</sup> Ibid, s. 471.

<sup>29</sup> *Det lyse rommet* (Oslo: Pax Forlag, 2001), s. 74.

<sup>30</sup> Ibid, s. 66.



vera eit oksymoron.<sup>31</sup> Dette samsvarer med Barthes sitt punctum – det ein ikkje greier setja ord på, det skapar spenningsfylt uro. Òg så i høve mi skildring. For det eg set ord på, det er eigentleg eit forsøk på å skildra det eg ikkje forstår. Det er ei viss nyting i å vera i biletets spenningsfelt slik, med språket som instrument. Slik vil eg òg vera i Gronskij si biletverd, og forsøkja å forstå hans og fotografias intensjon, kva som kan liggja i det, kvifor dei har blitt til. Eg ynskjer ei djupare forståing av bileta, verda dei spring ut frå, og samstundes den verda vi står i sjølv. Denne biletutlegginga kan slik sjåast som ei allegorisk handling.

Eg har til no diskutert skildringsproblematikk, kor Baxandall og Holly tek føre seg bilete generelt, men ikkje fotografi spesifikt. Fotografiet har egne diskursar om meining, og ein av dei føregår innan semiotikken. Kva skil eit fotografi ut som medium; kva ulike teikn kan ein spora i Gronskij sine fotografi? Ved å ta utgangspunkt i semiotikken, nærare bestemt Charles Sander Peirces teiknsystem og diskursen kring denne, vil eg forsøkja å tydelegare kategorisera forskjellige typar meining som ligg i *Strogino I* og dei andre bileta i *Pastoral*. Er Gronskij sine fotografi ikon, indeks, eller symbol – eller alt på ei og same tid? Ved å greia ut dette vil det stå enno tydelegare kva skildringa og forklaringa av Gronskij sine fotografi er og kan vera.

### **I.VIII Peirces triadiske teiknsystem**

Charles Sander Peirce (1839-1914) sin heller konsise tekst *What is a Sign?* frå 1894 diskuterer det han karakteriserer som eit triadisk teiknsystem.<sup>32</sup> Denne diskusjonen relaterer han til fotografiet. Dette vil eg koma tilbake til. Men først vil eg introdusera hans tenking kring sjølv teiknet som entitet. Eg ser dette som ein metode for å undersøkje ulike typar meining, som kan springja ut frå same objekt. Og som Peirce hevder, alle resonnement er ei fortolking av teikn. Ein diskusjon om teikntypar og deira relasjon til kvarandre kan difor tena mi utlegging av *Pastoral: Moscow suburbs*.

Peirce peiker på at det er tre typar interesse ein kan ta i eit emne: Ein kan finna interesse både i emnet sjølv, og i dets reaksjon/relasjon til andre ting; finn ein derimot ei ‘mediert’ interesse i eit emne, i det at det formidlar ein idé om noko anna, så er det eit teikn. Peirce nemner vidare tre typar teikn, som skaper tre ulike modi for meining. Éit er basert på likskap, nemleg *ikonet*, som tener å formidla ein idé av tingen det representerer, ved å imitera dette. Vi kjenner

---

<sup>31</sup> Holly, s. 474.

<sup>32</sup> *Marxists Internet Archive*, lese 1.10.2020. URL:

<https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/us/peirce1.htm>.

kanskje helst ikonet i bruken i kristen-ortodoks tradisjon. Eit ikon er her ein illustrasjon av Jesus Kristus. Dette teiknets status som ikon er avhengig av den subjektive kapasiteten til fortolkaren til å sjå teiknet i likskap med noko anna – ein utan kjennskap til kristendomen ville ikkje sett ikonet for det det var intendert som. Ikonet står i ein likskapsrelasjon til objektet det representerer. Det andre teiknet er *indeksen*, som viser noko om ting ved å stå i *fysisk* samanheng med dette. Ein fysisk prosess etterlet eit merke i teiknet, og indirekte blir eit anna objekts nærvære synt fram, som har innverknad på teiknet. Slik vil det religiøse ikonet etter Peirces forståing vera ein indeks til ein målar og dennes arbeidsprosess med materiala som er teke i bruk. Ein kan til dømes òg spora tida som ligg imellom tilbliinga og betraktarens samtid, i målingas krakkelering, avfarging osv. Dette er såleis eit objektivt teikn. Det blir ikkje indikert akkurat kva som har skjedd, men *at* noko har skjedd. Den tredje teikntypen er *symbolet*. Symbolet har fått og får si meining gjennom den sosiale bruken av dette. Det er eit konvensjonelt teikn, ein slags sosial kontrakt, som ikkje indikerer, men denoterer meining.<sup>33</sup> Slik vil Jesus-ikonet stå som eit symbol på evangeliet og kristen trudomslære, difor blir det òg brukt i religiøse ritual, av di ein er lært til å skjønna kva som ligg i ikonet, biletet, gjennom sosial bruk og tradisjon. Slik kan eitt og same bilete inneha dei tre teikna. I høve biletskildringa kan eg påpeika at eit ord er eit symbol – det får meining gjennom sosial praksis. Samstundes kan ordet sjølv vera eit ikon, då «ordbiletet» kan likna på objektet det viser til. Dette blir kalla bouba- og kiki-effekten, som blir forklart med to figurar som liknar det namnet dei får.

## **I.IX Fotografiets spesifikke teiknkarakter**

Kva er så fotografiets spesifikke teiknkarakter – sett i høve Peirces system? Er Gronskij sine fotografi ikon, indeksar, eller symbol? Kva sa Peirce om fotografiet som teikn? Under §4.

*Likenesses* skriv han:

Photographs, especially instantaneous photographs, are very instructive, because we know that they are in certain respects exactly like the objects they represent. But this resemblance is due to the photographs having been produced under such circumstances that they were physically forced to correspond point by point to nature. In that aspect, then, they belong to the second class of signs, those by physical connection.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Ibid. Peirce viser til etymologien til 'symbol', og at hans forståing av omgrepet ikkje ligg langt frå grekarane i oldtida.

<sup>34</sup> Ibid.

Fotografiet er instruktivt av di vi veit at det *på visse måtar* er eksakt slik objekta dei representerer. Men denne likskapen er eit resultat av at fotografiet har blitt produsert under slike omstende at det har blitt fysisk tvunge til å korrespondera punkt for punkt med naturen. I så måte høyrer fotografiet til den andre klassen av teikn, indeksen. Dette understøtter blant anna den franske teoretikar Roland Barthes, når han seier at han i høve fotografiet «(...) aldri kan benekte at *tingen har vært der*. Det som skjer er at virkeligheten og fortiden knyttes sammen.»<sup>35</sup> Òg Barthes betraktar dette som fotografiets vesen, referansen i fotografiet.

Det er dimed ei spenning her, mellom det eigne biletuniverset Gronskej skaper og vår ytre verd, som er fotografias verkelege referent. For Peirce er det samstundes viktig å ikkje utelukka, men inkludera aspekta i det endelege samansette teiknet (om det så er fotografi eller eit skilt), og i vår utlegging av dette: Alle resonnement fordrar ein miks av likskapar, indeksikalitetar, og symbol. Vi kan ikkje kvitta oss med nokon av desse.<sup>36</sup> Peirce legg fram eit triadisk system, kor teikna verker inn på kvarandre.

Likskap aleine gir oss ikkje det minste av informasjon, og står eigentleg fråvendt frå objektet som blir representert. Det er indeksen som har ein fysisk relasjon til det representerte, og skaper eit organisk par med dette. Det fortolkande sinn har derimot ingenting med denne samanhengen å gjera, anna enn å etablera dette paret. Symbolet er knytt til objektet ved idéen, som tankane skaper ved å nettopp bruka symbol. Ein tenkjer i ord, i symbol, og knyt saman konsept og ting ute i verda når ein tenkjer kring eit kunstverk (eller om baking av eit brød, for den saks skuld). Vi både stad- og tidfester eit objekt når vi vil identifisera dette. For at denne identifikasjonen skal bli forstått, må erfaringa av dette identifiserte objektet stå i samheng med lesarens/tilhøyrarens tidlegare erfaring og kapasitet til erfaring. Slik er likskap, indeks og symbol i spel. Til dømes tek ein kartet ikkje berre for å vera ikonisk, men legg òg til indeksikale eigenskapar, og ser samanhengen mellom biletet og den ytre verda.

I så måte meiner eg at vi kan namngi fotografiet som eit *indeksikalt ikon* – eit objekt som står i likskap til eit anna objekt, noko som er eit resultat av ein mekanisk fysisk prosess. Det konvensjonelle aspektet kjem til i teiknet, men det først i fortolkinga av det samansette biletteiknet – fotografiet er ikkje naudvendigvis symbolsk, eller har symbolske motiv. Det er først ved skildringa av fotografiet at det blir symbolsk. For, som Peirce presiserer, er alle ord vi bruker symbol. Orda indikerer ikkje tinga sjølv, men denoterer desse. «Fugl» har ingenting med fenomenet «fykande dyr» å gjera, men denoterer fenomenet ettersom vi har lært oss nytten av

---

<sup>35</sup> Barthes, s. 95.

<sup>36</sup> Peirce, *Marxists internet archive*.

ordet gjennom sosial bruk. Symbola veks og blir til ved utvikling av andre teikn, frå likskapar eller frå blanda teikn som er både av likskap og symbol.

Dette gir gjenklang frå og samanheng til nokre av Baxandalls tankar. Baxandall presiserte at vi tenkjer språkleg, i ord. Av Peirce lærer vi at desse orda er symbol. Ein kan då utføra følgjande, generelt om bilete: Skildringa av eit bilete er ei skildring av eins (språklege) tankar kring objektet. I dette møtet med biletteiknet svingar pendelen mellom orda og biletet, kor orda/symbola blir forma av ikonet, og kor ikonet samstundes blir pålagt symbola vi bruker og har. At orda vi bruker er symbol, fører til forståinga at alle resonnement ikkje berre er fortolking av teikn, men faktisk òg tek i bruk teikn, spesielt symbol, i møte med teikna som skal bli fortolka. Peirce meiner såleis at dette komplekse heile – forklaringa av eit biletteikn – er som eit symbol å betrakta, for dets symbolske, levande karakter er det som dominerer i ei utgreiing.

Det same – dei tre teikna i eitt samansett teikn – kan ein føra ut om *Strogino I*. Mi oppgåve om Gronskij sine fotografi dreier innom ikonet, ein indeksen, og symbolet, stundom separat, stundom alt på same tid. Spørsmålet er kva eg skal leggja vekt på? For eg ser ein likskap til eit landskap i tid, til menneska som var her. Fotografiet *er* ikkje landskapet, men står i ein likskapsrelasjon til dette, ved avbildingas augneblenk. Vi ser òg ein likskap til fenomenet landskap, og ein kan trekkja det dit hen, til fenomenet ‘menneske’, til det å gå på ‘tur’, til ‘vinter’, ‘vår’ osv., alt gjennom setninga: «det likner på ...» Det indeksikale aspektet er fotografiet sjølv – eit resultat av ein mekanisk prosess kor ei lyssensitiv overflate har blitt eksponert for lysstråling gjennom eit optisk instrument – lysskrifta. Det kan òg seiast, etter mi meining, å vera ein indeks på ein fotografs fysiske arbeide. Akkurat kva fotoapparatet og fotografen har gjort blir ein ikkje opplyst om av indeksen; han berre peiker på *at* noko (fysisk) har føregått mellom fotografens omverd og det endelege fotografiet. Skal ein derimot undersøkje fotografens psykologiske, intellektuelle intensjonar, eller meining i fotografiet, lyt ein venda seg til ikonet og symbolet. Kva er så det symbolske ved *Pastoral: Moscow suburbs*? Dette ikkje opplagt, men kan undersøkjast ved å ta føre seg biletseriens tittel. Dette er eit hint Gronskij gir oss i høve tolking av fotografia. Ein kan utforska omgrepet *pastoral*, dets tradisjon og kva tankar som ligg her i. Dette vil samstundes tena forståing av fotografiet som ikon.

## I.X Kommentar til Peirces teiknteori

Forholdet mellom biletet og det reelle er òg hovudsaken hjå Alexander Robins ved Emory University, som har diskutert Peirces triadiske teiknsystem i lys av hans eige virke som fotograf og vitskapsmann, astronom nærare bestemt, i andre halvleik av det 19. hundreår. Sjølv om fotografiet allereie hadde vore gjennom fleire utviklingar, kan det seiast å fortsatt vera i si teknologiske byrjing på denne tid. Peirce brukte fotografi verken som personlege minne eller kunstobjekt, men som eit vitskapleg verkty. I sin vitskaplege praksis nytta han nærare bestemt Zöllner fotometri.<sup>37</sup> Denne teknikken bestod av eit fotometer. Ved bruk av eit teleskop og eit prisme kunne ein endra både eit kunstig lys ved apparatet og lyset frå stjerna som skulle bli observert, og måla denne endringa og dimed stjernas lysstyrke på ei glasplate. Han nytta òg 'augeblikkelege' fotografi (instantaneous photography – med eksponeringstid opp til fleire sekund) og fotomontasjar (composite photography). Bakgrunnen for denne praksisen var interessa nettopp forholdet mellom bilete og objekt: indeksikaliteten i avbidingane. Sjølv om avbidingane ikkje likna stjerner i det heile, hadde dei ein analytisk verdi som følgje av den fysisk-kjemiske reaksjonen på glassplatene brukt i fotometrien. Forskingsverdien hadde såleis ikkje å gjera med likskapen til objekta ute i verda, men i målinga av det fysiske lyset. Denne dissosiasjonen mellom likskap i eit fotografisk bilete og dets indeks til fysisk realitet var dimed hovudsaken for Peirces astronomiske virke. Dette resonnererte òg med hans tankar om teikn generelt.<sup>38</sup>

Faktisk er skilnaden mellom det ikoniske og det indeksikale aldri synleg i biletet sjølv, men konseptuelt å skilja. Dette er ein viktig distinksjon for Peirce: Eit bilete er det ikoniske og symbolske aspektet ved fotografiet, medan det indeksikale elementet står konseptuelt separat, og er det som knyt biletet til røynda.<sup>39</sup> Alle tre modi for meining er bunde saman, òg i fotografiet. Sjølv om Peirce arbeidde innan naturvitskapen, kan hans refleksjonar kring fotografiets eigenskapar overførast til kunstfotografiet.

Lat oss relatera dette til *Strogino I* og sjå kva det har å bety her. Det indeksikale aspektet må vel visa til den akkurate augneblenken frå den gjevne ståstaden, landskapet med guten og dei vaksne blei sett i. *Tingen har vært der*, fotografiet korresponderer 1-til-1 med dette tidsfragmentet og dette rommet, som òg blir fragmentert i fotografiet i det at det berre er eitt armodsleg utsnitt av eit stadig foranderleg landskap. På same biletoverflate viser det ikoniske

---

<sup>37</sup> Robins, «Peirce and Photography: Art, Semiotics, and Science», s. 5.

<sup>38</sup> Ibid, s. 6.

<sup>39</sup> Ibid, s. 5.

aspektet landskapet i ein meir generell forstand. Det er ein likskapsrelasjon, ikkje ei nøyaktig attgjeving av landskapet (noko som ville vore absurd å hevda av fleire grunnar). Folka vi ser her kan stå for alle andre som har vandra langs denne elvebarden, i dette landskapet. Ja, landskapet er stadig i forandring, og fotografiet som indeksikalt ikon hincer til dette landskapet i forandring, gjennom haust og sommar, og gjennom åra som går – det er ein likskap mellom fotografiet og landskapet, utan at desse to entitetane er det eine og det same. Det symbolske aspektet vil eg koma nærare inn på under i kapittel 3, i høve diskusjon av pastoralen. I tråd med Robins' kontekstualiserande lesnad av Peirces fotografiforståing kan ein difor slå fast at å sjå fotografiet som rein likskap til røynda, ja, som verda sjølv, vil vera absurd. Å hevda det som utelukkande eit spor av røynda, like så.

*Strogino I* er såleis verken berre eit bilete, eller ein rein indeks til noko som har funne stad i fortida. Det er eit indeksikalt resultat av Gronskij si vandring i utmarka og hans fotoapparat, den mekaniske prosessen. Det er eit resultat av den dagens vêt og lys, og guten og dei vaksnes opphald og rørsler ved elva. Det ikoniske ved dette fotografiet er dets formale eigenskaper og viser til biletets likskap til menneskas rørsler, og menneskerørsler, i eit omskifteleg landskap.

## **I.XI Dødens potensiale**

Tanken om indeksikalitet står elles i samanheng med melankolien eg var inne på i diskusjonen om Baxandall. Det er eit stadig utvidande tids-gap mellom biletet, som vi betraktar i notid, og dets referent. *Tingen har vært der*, slik formulerer Barthes det, like enkelt som presist, og meiner at dette er fotografiets vesen. Referenten kleber, det er det ein først og fremst tek til med blikket. Dette kan òg kallast det umedgjerlege ved fotografiet.<sup>40</sup> Det vi ser var til stades, og så umiddelbart borte igjen. Vi står igjen og kan ikkje gjera noko med dette. I eit fotografi blir fortida og den samtidige røyndomen knytt saman, og vi har med eit levande bilete av ein død ting å gjera. Dette, at noko har vore, peiker bestandig mot og lekamleggjer tidas forgjengelegdom. På ei og same tid fortid og røyndom; fotografiet får oss til å undra. Kva gjer vår gut frå *Strogino I* i dag? Vi kan ikkje vita. Dei vaksne? Kor er sykkelen i dag? (Ja, sjølv sykkelen, og træra, og elva, kan bli gjenstand for nostalgi – vi knyt desse emnene til vår eiga erfaring av liknande (motiva som små ikon.)) Fotografiet innehar såleis ei konstaterande kraft, som ikkje angår objektet, men tida – dette har vore. Barthes meiner å finna eit nytt *punctum* i tida som ligg mellom fotografiet og betraktaren. Han begynte *Det lyse rommet* med å skilja eit

---

<sup>40</sup> Barthes, s. 95.

kulturelt interessefelt som ein finn i fotografiet, og som han kalla *studium*, frå *punctum*, dette subtile utanom-feltet, bak det som biletet let koma til syne, det uventa glimtet som kryssar førstnemnde felt og som vanskeleg let seg språkleggjerast. Men:

Nå vet jeg at det finnes et annet *punctum* (et annet ‘stigma’) enn ‘detaljen’. Dette nye *punctum*, som ikkje lenger har noe med formen å gjøre, men med intensiteten, det er tiden, den sønderrivende betoningen i noemaet (‘*dette har vært*’), dets rene representasjon.<sup>41</sup>

Samstundes, konstaterande som det er, bryt fotografiet med filmens og røyndomens konstaterande stil. Det er det Barthes kaller *fotografiets skaking*. Fotografiet er utan framtid. «Ubevegelig som det er, flyter Fotografiet bakover frå presentasjon til retensjon.»<sup>42</sup> Fotografiet flyt frå oss og held endeleg igjen i sitt fortidige. Fotografiet er i si innlysande form fullstendig, proppfullt, og det er ikkje plass til meir, ingenting kan bli tilføydd. Med fotografiet trer vi inn i ein platt død – utan framtid, kor det ikkje er meir å seia. Dette er fotografiets patos og særeigne *melankoli*. Eg veit ikkje om dette aleine er riktig; fotografiet har då potensiale fram i tid? Eller ligg dette potensialet berre hjå oss som betraktarar, i vår symbolske tillegging til fotografiet? Men det høyrer då til fotografiet, det òg, vår erfaring av det.

Barthes sin melankoli finn samstundes sitt opphav i eit politisk og metafysisk *med-nærvære*.<sup>43</sup> Ein deltek i samfunnet gjennom fotografia, og ein sjølv blir prøvestein for kvart eit fotografi, noko som skaper ei undring: Kvifor lever eg her og no? Dette er ein platt og banal metafysikk. (Barthes skriv at han ved eit høve blei skulda for å tala så platt om døden. Det er nettopp poenget hans – døden er simpel.)<sup>44</sup> Med-nærværet kan vurderast å vera i same gate som det eg innleiingsvis kalla for dagdrøyning og innleving. Vi forsøker å forstå situasjonen til dei avbilda, vi set oss automatisk inn i landskapet med dets vêt, vind og lys. Difor er det òg å overdriva om ein fullt og heilt tek Barthes’ lesnad av fotografiet i bruk på Grønskij sine pastoralar. Fotografiet er ikkje proppfullt og utan framtid. Visseleg er pastoralfotografia fulle av meining (og som Edwards hevder under, det er ein overflod av meining), men det er dette som utgjer det opne biletet, og som er ein grunn for assosiasjonar, innleving, og ja, framtid.

Fotografiets vesen, dets indeksikalitet, skriv Barthes, er det som gir oss ei visse. Fotografiet bekreftar det det viser, utan noko språkleg mellomledd.<sup>45</sup> Denne forma for visse kan ikkje noko

---

<sup>41</sup> Ibid, s. 115-116.

<sup>42</sup> Ibid, s. 110.

<sup>43</sup> Ibid, s. 104.

<sup>44</sup> Ibid, s. 113.

<sup>45</sup> Ibid, s. 104.

som er skrive gi oss: «Språkets ulykke (men kanskje også dets vellyst) ligger i å ikkje kunne bevise sin egen autentisitet. Språkets noema er kanskje nettopp denne evneløshet, eller, for å uttrykke det i termer: Språket er i sin natur *fiksjonalt*.»<sup>46</sup> For å gjera språket ikkje-fiksjonalt krevst eit enormt apparat av logiske forhandsreglar; ein hamner i ein (vellystig) hermeneutisk spiral. Fotografiet derimot er i seg sjølv eit bevis på sin eigen autentisitet. Det kan lyga om tingens meining, men ikkje om dets fortidige eksistens.

Språkets utilstrekkelegheit og tidas gap er det, som vi såg, som òg har resultert i Baxandalls melankolske haldning. Dette knyt Baxandall og Barthes saman. Språket formår ikkje å utleggja bileta heilt, det vil alltid vil vera meir å seia, eller som sistnemnde hevder, ein kan ikkje tilføya noko (dette er to sider av same mynt). Vårt symbolske språk møter fotografiet, som er representasjon utan språkleg mellomlegg. Her ligg ein diskrepans mellom fotografiet og vårt intuitive forsøk på å utleggja det. Med ein gong ein tek til med å skildra eit bilete med ord, står ein der i språkets utilstrekkelegheit. Det vil alltid vera noko i biletet som ikkje er gripbart; eit glimt av tida; tidas punctum. Gapet over til dette tidas punctum, som oppstår mellom biletet og samtida, kan inga bru kan leggjast over. Det verker som at Baxandall og Barthes er likemenn her, då begge, og særleg sistnemnde med si poetiske og direkte tilnærming til fotografa, møter biletet (/fotografiet) på bakgrunn av dets biletoverflate, dets visualitet. Ingen særskild teori kan frigjera kritikaren frå den melankolske haldning.

Tek ein den ‘sønderrivande betoninga’ som ligg i den lekamleggjorte tida, skakinga mellom røyndom og fortid, og dennes intensitet som stråler mot oss, saman med døden ein trer inn i med fotografiet, meiner eg dette kan vera å sjå som ein *apokalyptisk tilstand*. ‘Apokalypse’ (frå gresk: *ἀπό* og *καλύπτω*) tyder opphavleg ei ‘fjerning’ eller ‘løfting’ av ‘sløret’; altså at noko blir openberra eller av-dekt. Og er det ikkje i fotografiet nettopp tida som blir openberra for oss? Blir det oss ikkje framsynt eit fragment frå fortida, kor ein gut spring opp frå vatnet, som elles hadde vore oss løynd for all æve? Medan vi dagleg sit som fastlåst i tidas straum, tilbyr fotografiet ei bryting, ein refraksjon av tida, eit rom utanfor vårt eige. Tida blir ikkje endeleg brote om, men ho får seg ein knekk i møtet mellom fotografi og betraktar, kor fortid og samtidig røyndom møtest som i eit smell.

Apokalypsen gir oss moglegheiten til eit med-nærvære. Brått har ein føre seg ein scene frå utkant-Moskva; det er ti år sidan (eller om det var tjue, tretti, hundre, det hadde hatt lite å seia), og ein er *med* noko svunne. Betraktaren lever med det fortidig levande, men òg det samtidige, med det same rommet som har blitt avbilda – fotografiets indeks viser til den éine augneblenken

---

<sup>46</sup> Ibid, s. 105.



som fann stad, men sporer òg eit faktisk rom, som er i endring. Denne apokalypsen fotografiet skaper, er ein positiv ein. Vi har ikkje med eit samanbrot å gjera, men med ei samansmelting eller ei utstøyping. Ein trer inn i dødens begeistring og sinnsforvirring. Barthes tek feil når han seier at det ikkje er noko å tilføya – dette gjer ein straks ein tek til å sjå. Av diskusjonen kring Baxandall skjønnte eg nemleg at ein kan ikkje sjå, utan å tenkja i ord (symbol).

Språkets utilstrekkelegheit er òg det som kan føra til dets lyst, som jo ligg i det fiksjonale, uendelege. Melankolsk glede, som ligg i kunsthistorieskrivinga, treng ikkje vera eit oksymoron, men er av ei kjensle som oppstår når ein stadig forsøker å forklara og undersøka fortidas bilete. Det er alltid noko som ein ikkje kan gripa fatt i, men ein forsøker intuitivt. Eg kan aldri skriva ut min fascinasjon for *Strogino I* heilt. Eg søker å utvida erfaringa ved å forklara dei tankar som kjem til, men eg skjønner at dette alltid vil vera ei spiral-rørsle, herleg u-endeleg, som døden som gir liv.

Det levande døde i fotografia fører ikkje til likegyldigdom frå vår side, tvert om. Dette mednærveret, denne prøvesteinen ein sjølv er i møte med kvart eit fotografi, er ein apokalyptisk tilstand. I denne tilstanden blir ein blir framsynt noko nytt, ein tester og modifierer eins persepsjon, ein rikjer eins visuelle horisont beståande av eins eigen og andres kulturars estetikk. Ein kjem i nærvære av den andre og det hinsidige, og her ligg det framtidige moglegheiter i flust. Den britiske fotoforskaren og antropologen Elizabeth Edwards tek føre seg dette fotografiets overflod av mening, og ser på *moglegheitene* som ligg i fotografiet. Dette står nærast som i forlenging av Barthes' tanke om fotografiet som proppfullt: Men medan Barthes sitt glas er fylt opp til randa, blir Edwards sitt glas bestandig helt i, og flyt dimed stadig over. *Strogino I* og resten av fotografia i *Pastoral: Moscow suburbs* inviterer nemleg til moglegheiter for ulike (typar) meiningar, ut frå teikntypane omhandla over, men òg i høve sosiale-kulturelle forhold, som Edwards er særskilt interessert i. Ved betraktning av fotografia er vi i eit *nærvere med* referenten i fotografia – landskapa og menneska. Fotografiet er eit område for *affekt*, noko eg vil lata Edwards utdjupa under.

## **I.XII Fotografiets overflod**

Eit bilete kan vera ei uuttømmeleg kjelde til konsum. Det er alltid noko igjen, som ein ikkje har sett, som ein ikkje har skildra, eller forsøkt å forklara – eller som ein ikkje kan gripa tak i. Men òg stadig noko som ligg latent, nærast venter, som aktivator for tanke. Dette er eit poeng den britiske fotoforskaren og antropolog Elizabeth Edwards gjer i *Anthropology and photography*.

*A long history of knowledge and affect.*<sup>47</sup> Ho diskuterer i hovudsak antropologien som disiplin og fotografiets potensiale her i. Forholdet mellom antropologi og fotografi, skriv ho, har nærast frå starten av vore grunnlagt av ei spenninga mellom bevis og affekt, kontroll på den eine sida og overflod i fotografiet på den andre. Affekt i fotografisk forstand er eit levande (nærast symbolsk?) område med ei mengd varierende subjektivitetar, med kvar sine erfaringar, kroppar og emosjonar.<sup>48</sup> Desse kryssar og påverkar kvarandre som betraktarar og dei som blir betrakta. Affekt kan sporast gjennom fotografiet. Med omgrepet om fotografi som bevis viser ho til fotografiets rolle som grunnlag for antropologisk kunnskapsproduksjon.

Ifølgje Edwards begynte ein seint på 1800-talet å kontrollera bevisa i fotografia; kva som skulle bli skjøna, forstått, teke inn som kunnskap om andre (og eigne) kulturar. For å forklara korleis dette lot seg gjera viser Edwards til Deborah Pooles omgrep fotografiets 'excess'. Dei nærast uendelege moglegheitene for meiningsdanning som fotografiet postulerte ga grunnlag for ein angst for at fotografiet skulle gjera vitskapen obskur.<sup>49</sup> Men Edwards verker ikkje så engsteleg for denne sida ved fotografiet, og tek heller i bruk eit meir positivt lada 'abundance' for å karakterisera fotografiet sitt potensielle meiningsmangfald. Dette omgrepet om *fotografiets overflod* viser til mediumets vilkårlege inklusivitet, og det impliserer fylde og potensial, heller enn noko unaudivg noko, som er til overs og som skurrar for mening.

Utan å gå for mykje inn på artikkelens tematisering av spenninga kring affekt og bevis, kontroll og overflod, og antropologien som fag, vil eg ta med poenget, som tener mi oppgåve: Fotografiet har ein overflod av potensiell mening. Dette er både ein fridom og ei forbanning, den melankolske haldning er det som best formidlar og styrer dette potensialet. Gjennom semiotikken kan ein stilla spørsmålet, for å styra overfloden: Kva er det konvenjonelle aspektet ved Gronskij sine fotografi?

Dette inneber å erkjenna at ein aldri kan gripa fotografiet i sin heilskap. Det som blir ynskt er bevis, medan det som blir spora er ein kanal for affekt, som Edwards skriv om antropologiens føremål og arbeid med fotografiet. Grunnen til at ein ikkje kan gripa «alt» i fotografiet er blant anna dets indeksikalitet, som viser til fenomen og historiar utanfor biletoverflata, og det ikoniske aspektet, som viser til uendeleg av liknande saker. Myten låser ikkje fotografiet inn i éi fast mening, men spinner ut av fotografiet, styrer dets overflod inn i ei allegorisk forteljing. Det blir såleis ynskt å skjøna noko djupare om tida, som fotografiet er oppstått i. Fotografiet er både som eit estetisk mål i seg sjølv og eit potent verkty for kulturell forståing.

---

<sup>47</sup> s. 235-252.

<sup>48</sup> Ibid, s. 236.

<sup>49</sup> Ibid.

Ein måte å styra fotografiets overflod, skriv Edwards, er konseptet om nærvære.<sup>50</sup> Edwards konsept om nærvære har den fordel at det kan kvalifisera og konkretisera affekten som er i spel. Nærvære kan seiast å liggja latent i fotografiet; i dets kjemi og materialitet. Det vi ser, var der, til stades. Det er dimed ikkje berre eit metafysisk med-nærvære i betraktning av fotografiet. Fotografiet er til av ein augneblenk, som nokon (positivt eller negativt) levde gjennom. Denne gjennomlevinga er spora i fotografiet. Slik har kvart eit fotografi moglegheit til å avdekkja verda – som omgjevnad for menneskeleg erfaring.<sup>51</sup> Dimed argumenterer Edwards for, at fotografi og diskursen kring mediet blant anna er vevd inn i samtidig menneskeleg erfaring og inn i relasjonar mellom fortid, notid og framtid, og mellom stader og rom for tilknytning og kontakt.<sup>52</sup> Av dette følgjer, at fotografiet er ein kanal for affekt, av korleis menneske føler, tenkjer, og handlar i deira omgjevnadsrike verdene – og slik høyrer fotografiet heime i antropologien.

Kanskje kan ein slik òg vurdera Gronskij som ein slags antropolog; hans bilete grip inn i både dei som betraktar og dei som blir betrakta sine liv. Vårt mål kan ikkje vera å endeleg vita alt, men vi kan nærma oss andre kulturar, andre menneske; vi kan undersøkjia dette i nettopp den melankolske pendelrørsla mellom bilete og forklaring, i kvessinga av blikket mellom ord og bilete; denne teksten som blir til er dimed som ein del av veven av subjektivitetar, affekt og bevis. Eg vil ta føre meg det symbolske og ikoniske teiknet i Gronskij si biletverd, og dimed gå vidare inn i dette med-nærværet. For handlar ikkje fotografia om omgjevnadane for menneska, og heng ikkje dette saman med korleis dei har det? Det er banale spørsmål, men svaret verker derimot ikkje å vera enkelt. Fotografia til Gronskij er ein trampoline for desse spørsmåla – opp til oss å tenkja.

Men, overfloden kjem ein ikkje utanom: Kor det er nærvære og affekt, er der overflod, redundans, og moglegheit for rekoding, fortolking.<sup>53</sup> Om det ikkje er mogleg å skildra objektet i sin heilskap, om ein alltid vil stå delvis utanfor, delvis innanfor kunstverkets mikrokosmos, så vil denne erkjenninga, samt teiknsystemet til Peirce, som er ulike modi for meining, vera ein metode for å undersøkjia meining i biletkunsten.

Dette kapittelet har òg lært meg blant anna at skildringa tek føre seg ein eigne tankar kring eit gjeldande bilete. Eg har dessutan tileigna meg eit språk om fotografiets karakter – og kva dette fører med seg for oss, kritikarar og betraktarar av biletet. Eg ser det no som tenleg å gå

---

<sup>50</sup> Ibid, s. 240.

<sup>51</sup> Ibid, s. 240, Edwards refererer til Baer, *Spectral Evidence: The photography of Trauma* (Cambridge, MA: MIT P, 2002), s. 5, som hevder dette potensialet.

<sup>52</sup> Ibid, s. 248.

<sup>53</sup> Ibid, s. 247.

vidare inn på Gronskej sitt virke, og ta føre meg eit av hans medium for framsyning av fotografia – fotoboka. Slik vil eg òg tematisera biletsyklusen i sin heilskap, samanhengen mellom bileta og meininga her i, samt relasjonen mellom tekst og bilete.

## Kapittel II: Fotoboka *Pastoral: Moscow suburbs*

Det var i form av ei fotobok – fotoboka *Sense of Place: European Landscape Photography* – eg først kom over arbeidet til Alexander Gronskij. I denne boka blir fotografar frå forskjellige land presentert med to-tre fotografi og ei kort skildring av deira virke – fellesnemnar for fotografane er at dei undersøker forskjellige topografiske rom i Europa.<sup>54</sup> Det blir slik stilt spørsmål kring likskapar og ulikskapar på tvers av landegrensar, og om korleis fotografane høvevis representerer dei romma som dei har vald ut. Særskild interesse fatta eg for fotokunstnaren Gronskij, noko som leidde meg til internett og heimesida hans, og tileigna meg så fotoboka hans med biletserien *Pastoral: Moscow suburbs I og II* (høvevis 2009-2012 og 2008-2011). Det var hans første fotobok; sidan har han gjeve ut *Less than one* (2014), *Norilsk* (2014), *Mountains and Waters* (2016), og *Schema* (2016). *Less than one* set fokus på stader i Sibir kor det bur mindre enn ein person pr. km<sup>2</sup>. *Mountains and Waters* er ein fotografisk studie av Kinas by- og naturlandskap i utkantane av megabyane Shanghai, Chongqing og Shenzhen – desse bileta kan seiast å vera dei mest sublime Gronskij har laga. *Schema* inviterer til forundrande-fortvilande perseptuell leik à la finn-fem-feil, representasjonar av bylandskap mellom anna frå Russland, Japan, og Aserbajdsjan er sett opp i diptykar og polyptykar, og er delvis iscenesett. *Norilsk* utforskar den nordlegaste byen i verda med eit innbyggjartal over 100.000, nemleg Norilsk. òg her blir fotografen trukke mot utkantane, mot både forvitring og liv. Det som slår ein i betraktning av Gronskij sine fotografi, saman med motivkrinsen, altså utforskinga av forskjellige typar landskap, er lyset. Lyset kan lata landskapa bada i det klåraste skin, eller eit grått støvslør kan leggja seg mellom deg og det du kunne sett. *Norilsk*-serien er fotografert under mørketid, noko som gir eit ubestemt preg over det heile. Lyset frå *Pastoral*-serien er kanskje grunnen til at dette blei serien eg valde å skriva ei oppgåve om. Gronskij sjølv fortel om korleis han ville presentera Moskvaa utkantar: «I wanted to present these landscapes in a sweet, romantic way, almost too sweet.»<sup>55</sup> Det ligg stundom eit *søtt slør* over tinga, medan i andre bilete er det det harde og realistiske som trer fram. Syklus er kanskje eit betre ord enn serie, for det speglar betre rytmen i fotografia. Sjølv om Gronskij utanom nemnde bøker har laga *Endless Night* (2009), *The Edge* (2010), *Reconstruction* (2014) og *2018* (2018), framstår fotoboka å vera ein hovudplattform for presentasjonen av hans biletseriar.<sup>56</sup> I dette kapittelet

---

<sup>54</sup> Wells, (München, London, New York: Prestel Publishing, 2012).

<sup>55</sup> Strecker, «Interview. Pastoral: Moscow suburbs.» *Lensculture*. 2014. URL: <https://www.lensculture.com/articles/alexander-Gronskij-pastoral-moscow-suburbs>

<sup>56</sup> Biletserieane kan i sine heilskapar sjåast her: [www.alexanderGronskij.com](http://www.alexanderGronskij.com)

vil eg difor diskutera kva det innber å nærma seg *Pastoral: Moscow suburbs* nettopp som fotobok. Men kva er ei fotobok?

## II.I Fotobokmediet

Ifølgje Patrizia Di Bello og Shamoan Zamir er det ei nær forbinding mellom fotografiet og boka som medium. Heilt sidan Henry Fox Talbots *Pencil of Nature* (1844-46), ein serie på seks hefter med fotografi, har fotografiet høyrte til boka like mykje som til museumsveggen.<sup>57</sup> Fotografiet har altså lenge hatt sin tilhaldsstad i boka. Først frå byrjinga av det 20. hundreåret breidde det seg ut til kunstgalleriet og det moderne museet. Det er òg gjennom fotoboka, ikkje gjennom utstilling eller utstillingskatalogen, at kunstnaren kan søkja eit større publikum.<sup>58</sup> Ved reproduksjon kan kunstverket dessutan nå lengre ut enn rekkevidda til éin original.<sup>59</sup> Likevel har fotoboka blitt neglisjert i fotografiforskinga til fordel for andre aspekt og retningar ved fotografiet som teknologisk utvikling, nasjonalhistoriar, fotosjangrar, ikoniske bilete.<sup>60</sup> Men dei siste åra har fotoboka som sjanger og som eit medium for fotografiet oppnådd eit større medvit i dette forskingsfeltet. Her har ho blitt gjort til gjenstand for diskusjon kring hennar eigenskapar og korleis ein skal avlesa fotoboka for meining. Vidare oppstår då òg spørsmålet om biletas innverknad på kvarandre, korleis dei er plassert i høve kvarandre i boka, og deira sameksistens med tilhøyrande tekst.

Di Bello og Zamir forsøkjer til dømes å svara på spørsmål om fotobokas eigenskapar og karakter ved å visa til Sergei Eisensteins tankar om montasje i film, litteratur og kunst. Eit viktig poeng her er at samanstillinga av to separate element formar det Eisenstein refererer til som «(...) a third something», eit tredje noko, fordi lesarens emosjonar og sinn blir aktivt engasjert i den kreative prosessen.<sup>61</sup> Montasjen står som ein representasjon av verkets generelle tema, som òg går igjen i alle dei ulike delkomponentane. Det er kombinasjonen av individuelle bilete som konstituerer verket, det større biletet, det Eisenstein kallar 'biletet av temaet sjølv'. Dette kan ifølgje Di Bello og Zamir overførast til forståinga av fotoboka, som tilsvarande kan sjåast på som ein slags montasje, som eit samansett kunstverk. Bileta fungerer i éin heilskap kor òg tekst kan spela inn, og til saman utgjer dette eit tema, eitt heilskapleg bilete.

---

<sup>57</sup> Zamir og di Bello, «Introduction», s. 2.

<sup>58</sup> Wells, s. 142.

<sup>59</sup> Benjamin, «Kunstverket i reproduksjonsalderen», s. 217.

<sup>60</sup> Zamir og di Bello, s. 1.

<sup>61</sup> Ibid, s. 2.

Men spørsmålet om kva ei fotobok er, har vore gjenstand for diskusjon og usemje. Parr og Badger legg på si side to enkle føresetnadar til grunn for deira forståing av fotobokas karakter.<sup>62</sup> Fotoboka vera meir enn ei samling fotografi i ei bok; ho må demonstrera intensjon og samanheng i design. Og, på same vis som Di Bello og Zamir, viser dei til at fotoboka må ha eit spesifikt tema. Det er vesentleg korleis og at fotografa arbeidar saman. Det vil med andre ord seia at summen er større enn delkomponentane oppsummert; fotoboka må til sjuande og sist blir vurdert holistisk. Det var det første. For det andre må fotobokas eller verkets hovudbodskap blir boren av fotografa. Det blir knytt opp nokre problem til denne andre førestillinga. Zamir og Di Bello viser til den berømte fotoboka *Let Us Now Praise Famous Men* (1941) av Walker Evans (fotograf) og James Agee (tekstforfattar).<sup>63</sup> Har ikkje dei over hundre sidene til Agee innehar ein tydlegare bodskap og meir meining enn Evans' 31 fotografi? Om så, ville denne fotoboka blitt definert ut av sjangeren ifølgje Parr og Badger. Di Bello og Zamir har ei litt anna sjangerforståing, då dei hevdar at fotografa i ei fotobok er noko meir enn illustrasjonar til tekst, men at fotografa som oftast ikkje overskrid tekstens meining. Di Bello og Zamir vektlegg at bilete og tekst arbeidar saman i ein dialektisk relasjon.<sup>64</sup> Denne relasjonen kan seiast å vera stadig prosessuell: Ein tese om meining, tematikk, estetisk verdi blir arbeidd ut frå bileta (eller først frå teksten), antitesen kjem så frå teksten (eller bileta), og syntesen (dette tredje noko, fotobokas tema) spring ut frå dette møtet, som lesar er involvert i.

Samstundes har fotografi potensiale til å bryta ned det skrive ords flyt og å trengja inn i den litterære strukturen. Ved kvar ein augneblenk kan ein bli treft av eit punktum som på ingen måte er relatert til fotobokas studium<sup>65</sup>, hennar strategi som heilskap, eller til det gjeldande temaet.<sup>66</sup> Bileta kan dessutan sjølv sjåast på som ein litterær tekst, stundom òg ein kompleks ein, den tid dei kan skurra mot kvarandre, bryta ned eller byggja opp under det føregåande, og skapa nye moglegheitsrom for det komande biletet. Dette viser Peter Larsen til, som eg skal koma tilbake til i høve meining i biletas rekkefølge.<sup>67</sup> Fotografen som forfattar er elles eit nøkkelomgrep frå og med modernismen av; fotografen kan, ved å bruka fotografiets kvalitetar, uttrykkja sitt eige syn på verda.<sup>68</sup>

---

<sup>62</sup> Ibid, s. 3.

<sup>63</sup> Ibid, s. 3-4.

<sup>64</sup> Ibid, s. 4.

<sup>65</sup> Barthes, s. 37-38, lanserte omgrepet og definerte det som den historiske, sosiale eller kulturelle meininga i fotografiet, noko 'punctum' står i motsetnad til ved at betraktar løyser seg frå all kunnskap og let seg affekterast av detaljen, eller det som ikkje kan nemnast med ord.

<sup>66</sup> Di Bello og Zamir, s. 12.

<sup>67</sup> *Album. Fotografiske motiver* (Oslo: Universitetsforlaget, 2004), s. 138-167.

<sup>68</sup> Bull, *Photography* (Taylor & Francis, 2010), s. 131.

Tilnærminga til Di Bello og Zamirs er òg produktiv fordi dei peikar på at fotoboka ikkje berre er visuell, men òg taktil.<sup>69</sup> Ho er ikkje berre for å sjåast, men verker i ei samhandling med lesaren når ho blir brukt, rørt ved, handsama, og til og med endra (som ved notat, utklipp ol.). Fotoboka er skapt med ein strategi for å leia og informera lesarens reise gjennom eit narrativ. Denne strategien kan i mellomtida bli endra av lesaren, som kan velja å slå opp kor som helst, bla frå slutt til byrjing, slå opp midt i boka, oversjå eventuell tekst. Fotoboka blir dimed i siste instans definert av korleis ho blir brukt og avlese, heller enn korleis ho blir laga og utforma.<sup>70</sup>

## II.II Fotoboka *Pastoral: Moscow suburbs*

Fotoboka *Pastoral: Moscow suburbs* er ei lys, slank og elegant bok (28.5 x 24 cm) på 127 sider – like mange fotografi som i biletserien. Men berre 67 av bileta er med i boka. 37 bilete er frå *Pastoral I* (2009-2012), medan 30 er frå *Pastoral II* (2008-2011). Bileta frå biletserie I innehar det meste av plassen i første halvleik i boka, med nokre frå biletserie II fletta inn her og der, og vice versa i andre halvleik i boka. Om ein skaffar seg oversikt over fotografiar rekkefølge bakerst i boka (bileta står der i miniatyr, med informasjon om årstal og stad), kan ein gjera eit todelt skilje. Dette er ikkje eit abrupt skilje, men oppstår i ein overgang. For medan om lag første halvleik på 32 bilete, dei fleste frå serie *I*, er frodigare, vårlegare, varmare, og fleire folk er innlemma, er andre halvleik (35 bilete) dystre. Vi ser her avblømde vinterlandskap, stumme tre, røyk frå industripiper. I nokre av bileta finn ein berre spor av menneskeleg aktivitet, provisoriske eller midlertidig forletne bustadar, tilhaldsplassar i skogen manifestert i ein sofa eller i eit telt, og den stadig flytande søpla ved vatna og elvene. Kanskje kunne ein sett fotografiar i dei fire årstider. Men slik eg ser det, er ikkje først og fremst naturens rytme som verker å vera den slåande tematikken her. Heller står skilnadane i stemningar som metaforisk for ei intellektuell rørsle, som igjen kan samsvara med den pastorale konvensjonen og sjangeren (frå no av: pastoralen).

Papiret i boka er tjukt, blankt og i god kvalitet. Fargane er klåre. Kvart bilete får to sider tildelt, slik at når boka ligg open er venstre side blank, medan fotografiet er plassert roleg og fint på høgre side, og dekkjer nærast heile. Dette konsentrerer fokuset på kvart og eitt bilete, og ein blar om i ein ambivalens av vemod over å forlata eit bilete og i spenning for kva som vil koma. Kvart fotografi får bli betrakta for seg sjølv.

---

<sup>69</sup> Di Bello og Zamir, s. 10.

<sup>70</sup> Ibid, s. 11-12.





Figur 3: Alexander Gronskij, *Yuzhnoe Tushino I*, 2009. Fotografi. Frå *Pastoral: Moscow suburbs*.

Men på side 52-53 finn ein to fotografi samanstilt i ein *diptyk*. Denne forma gjentek seg åtte gongar ut boka. Diptyken finn sitt opphav først i den romerske skriveblokka, to samanleggbare brett av voks.<sup>71</sup> Sidan fann ein det for praktisk at utskjæringar i tre, metall og måleri kunne leggjast saman. Kunststykkka kunne bli betre verna og det kunne fraktast. Innan kyrkjekunsten var dette òg praktisk, då ein gjorde ny bruk av diptyken i altertavler. I mellomalderen og inn i renessansen tok mindre andaktsbilete ei slik form, igjen av di biletet blei beskytta og hadde ein bærbar funksjon. Desse praktiske funksjonane har vel fotoboka òg i grunn.

Fotograf Manuel Vason føreslår diptyken som den beste forma for representasjon av performance-kunst.<sup>72</sup> Gapet mellom dei to bileta skaper uvisse, og samanlikninga blir tvunge inn på og aktiverer lesar; kvar fortolking blir meir personleg og er stadig under behandling. Blikket er ikkje låst. Rørsla mellom bileta riv ned den stø lesnaden av enkeltbiletet, og sentralperspektivet blir forstyrra. Denne prosessen som føregår mellom betraktar og diptyk, ligg nærare tida i performancen. Dette meiner eg er overførbart til Gronskijs sceniske motiv framstilt

<sup>71</sup> *The Oxford Companion to Art*, s.v. «Diptych».

<sup>72</sup> *Double Exposures* (Bristol: Intellect Books Ltd, 2015), s. 96.



Figur 4: Alexander Gronskij, *Yuzhnoe Tushino VI*, 2009. Fotografi. Frå *Pastoral: Moscow suburbs*.

i diptykar. Representert blir fotografens kringomvandring i utkantane; inn og ut av skogen, trekkjande mot byen og vekk frå byen, alltid ute etter å finna riktig fråstand og vinkel til menneska. Diptyken føreslår eit blick som ikkje er fiksert i éin augneblenk – rørsle blir sett i fokus, at noko føregår, er under arbeid, litt slik sjølve vårt møte med bileta er. Som vi skal sjå er rørsle òg betecknande for pastoralen.

Dei samanstilte bileta inviterer oss etter å søkja samanhengar og skilnadar. Sjå berre fotografia *Yuzhnoe Tushino V* og *Yuzhnoe Tushino I* (fig. 2 og 3). Her ser vi på eine sida mørk grønskugga skog, kor lyset trengjer inn mot tre jenter som er på veg over ein nedfelt trestamme og vidare horisontalt mot høgre. Dei er på veg bak lange tre-armar i silhuett som står planta i elvebarden og reiser seg opp over elva. Himmelen er nærast meir å skimta i elva enn i øvre biletkant. Jentenes horisontale rørsle mot høgre peikar òg mot det andre biletet i diptyken; her fell blikket mot ein lysskapning, ein reint lysande hund som ser ut til å vera oppteke av speglinga av seg sjølv i elva. Hunden er likevel i band, og bak nokre greiner står ein person kamouflert. Bak her igjen, eit stort rusta metallrøyr. – Vi møter byen igjen. Til no var vi i skogen, men vi skulle bli minna om det motsette, byen. Og mellom trea i framgrunnen skimtar høgreste boligblokker. Ikkje i det heile teke var vi altså langt frå byen. Fotografia kan vera tekne same

dagen, iallfall stammar dei frå same område, Juzjnoe Tusjino, og er frå 2009. Det som vidare knyt bileta saman er lyssettinga og forståen til menneska, som eg meiner er hovudmotiv gjennom heile Gronskij's biletserie. By og natur står i samanheng med menneska og er hovudproblematikk – òg i pastoralen. Skilnaden mellom desse to bileta er at medan vi i høgre bilete blir minna om byen (og alt det fører med seg), er venstre bilete utan teikn på by: Vi ser, i endå større grad enn i *Strogino*, den uskyldige utforskande barndomen, fri for dei vaksnes by, plassert tilbake i ein tenkt ur-tilstand i naturen.

### II.III Meining i biletas rekkefølge

I det heile kan ein argumentera for at *Pastoral: Moscow suburbs* er ei reiseskildring, ikkje først og fremst som nedteikning av det observerte, men kanskje helst som ei stilisert oppføring av reisa, som sjølvbiografi eller som eit essay.<sup>73</sup> Spørsmålet som melder seg då er: Kva er det Gronskij utforskar og prøver ut? Og korleis framsyner han dette i fotoboka; kva rolle spelar biletas rekkefølge i boka? Peter Larsen har sett på rekkefølge's meining i *Album. Fotografiske motiver*. Hans forskingsobjekt i dette høvet er i hovudsak Walker Evans si fotobok *American Photographs* (1938). Han viser til forfattar av etterordet i denne boka, Lincoln Kirstein, som skriv at fotografa eksisterer etter hensikt og verknad som ei samling utsegner som stammar frå og syner fram ei konsekvent haldning.<sup>74</sup> Vidare skriv Kirstein at når ein betraktar Evans' bilete i rekkefølge (som i motsetnad til kvart bilete isolert), så er det, *for dei som ynskjer det*, moralsk implikasjon. Rekkefølge er altså her avgjerande – det enkelte biletet tek del i ein større heilskap, inn i éi samling som konstituerer ei haldning. Dette let seg nok overførast til fotoboka generelt. Heilskapen let seg synast berre ved å sjå bileta i den rekkefølge fotografen har vald å presentera dei i. Først då blir den samla utsegna røpt, meiner Kirstein, og ein kan sjå den moralske implikasjonen. Larsen viser til at fotografen bak ei fotobok har vald ut fotografi og sett dei i ei bestemt rekkefølge, og at dette kan forståast som ein taus instruksjon frå ein implisitt forfattar.<sup>75</sup>

Så kva skal vi gjera med rekkefølge til bileta i *Pastoral: Moscow suburbs*? Kva skjer i biletas samanstøyt; skurrer dei mot kvarandre eller er det flytande overgangar? Kva er fellesnemnar for desse fotografa; kva består kjernen av, den konsekvente haldninga som bileta

---

<sup>73</sup> Zamir og Di Bello, s. 7.

<sup>74</sup> Larsen, s. 143.

<sup>75</sup> Ibid, 'den implisitte forfattar' er eit omgrep Larsen lånar frå Wayne Booths 'the implied author'. Denne forfattaren er det biletet eller førestillinga om tekstens (eller i dette høvet: fotografens) opphavsmann, som lesaren dannar seg undervegs.

stammar frå og som dei syner fram? Dette er òg spørsmål Larsen stiller for å etablera eit nivå kor det er mogleg å samanlikna Evans' fotografi. Larsen refererer til omgrepet om *kompleksar*, frå den russiske språkpsykolog Lev Vygotskij,<sup>76</sup> for å etablera dette nivået. *Kompleksar* er ordningar som ikkje har skarpleiken til den tradisjonelle klassifikasjonen, som i semantikken, og som byggjer ikkje på abstrakte, logiske bindingar. Heller blir det lagt vekt på praktiske, empiriske samanhengar slik dei trer fram for eins umiddelbare erfaring. Kompleksane er mentale reiskapar, modellar eller mønstre som vi kan bruka for å ordna og kategorisera samlingar av forskjellige element – som ei utstilling eller ei fotobok. Til dømes kan ein innordna ei utstilling etter ulike kjerner, det vil seia ulike grupperingar som har sine høvevise tematikkar eller bilete som deler eigenskapar med kvarandre.

Dette verker å vera ein god inngang for å skildra ei samling bilete. Medan ei utstillings kompleks dreier seg om ein kerne, eller grupperingar med ulike kjerner, så er fotobokas kompleks heller å sjå som éin *kjede*.<sup>77</sup> Kvar element står i binding med det føregåande og etterfølgjande. Her skjer ei stadig betydningsforskyving: Kvar bilete kan operera som ein lokal kerne, eit utgangspunkt for at nye bilete blir teke opp i kjeda. Larsen viser òg til resepsjonsetetiker Wolfgang Iser, som skriv at for å forstå ein litterær tekst, så må ein kunna lesa i to retningar på same tid.<sup>78</sup> Det same meiner Larsen at gjeld for lesnaden av fotoboka; han argumenterer for at bileta i *American Photographs* er organisert på same måte som setningar i ein tekst. Ja, og meir enn som så, for som han skriv minner denne bokas konstruksjon om ein komplekst litterær tekst. Bileta bryt stadig eins framoverretta forventningar og får dimes kraftig tilbakeverkande kraft. Dette gjer at dei føregåande bileta òg endrar karakter. Kvar nye bilete er, som kvar nye setning, eit moglegheitsfelt, som kan tena forståing av dei føregåande bileta og samstundes opna opp rom for det som skal koma. Historia beveger seg i to retningar på same tid. Slik blir ein forståingshorisont skapt, som gir oss ei oversikt. Men uansett kor konkret denne horisonten er, skriv Larsen, vil han inneha uvisse. Kvar nye setning, eller bilete, vil svara til eller skuffa eins forventningar, og vil på same tid vekkja nye førestillingar.<sup>79</sup>

Denne forståinga av fotobokas bilete tener godt min lesnad av fotoboka *Pastoral: Moscow suburbs*. Medan eg første gong blei medrive av dei vakre bileta kvar for seg, har dei etter kvart fått ein samheng, eit stemningsnarrativ – dei er å sjå som ein kjede. Gronskej har utforska romma kringom Moskva fotografisk, og plassert bileta i nøye utval og samheng i biletboka.

---

<sup>76</sup> Ibid, s. 152.

<sup>77</sup> Ibid.

<sup>78</sup> Ibid, s. 148.

<sup>79</sup> Ibid.

Denne samanhengen representerer ikkje berre fotografens utforsking, men presenterer òg eit eige uttrykk som er å utforska. Dette uttrykket inngår i pastoralen, og i ein fotografers haldning til og representasjon av hans omverd. Som eg skal leggja ut seinare, handlar dette om ei rørsle frå kompleksitet til enkelheit – og tilbake. Pastoralen er eit rom for utforsking og for å mediera eins problem.

Larsen viser vidare til Alan Trachtenberg, som les dei innleiande seks bileta i *American Photographs* som ein klår diskurs om den generelle arten bileta er av.<sup>80</sup> Han meiner at innleiingssekvensen synleggjer bokas handverk og samanfattar heile boka. Liknande vil eg argumentera for at Gronskij sine første tre fotografi samanfattar bokas heilskaplege uttrykk. Dei gir oss ein peikepinn på kva som ventar oss. Eg nemnde over eit todelt skilje i boka, med meir lystige og frodige bilete i første halvleik, og kaldare, meir folketomme, landskap i andre. Denne todelinga let seg kanskje formulerast meir presist som eit motsetnadspar kva fotografias tone og stemning gjeld; frå idyll til det aude. I det første av dei tre innleiingsbileta ser vi menneske som oppheld seg langs elvebarden, mellom bakgrunnen av boligblokker og forgrunnen kor desse blokkene blir spegla – kanskje å sjå som eit slags bilete på korleis mennesket stadig beveger seg mellom røyndom og førestilling, to storleikar som heller aldri er fastsett. Tonen i biletet er vakker; folka verker å ha det fint. Medan det andre biletet rammar inn eit større landskap, og står i samanheng til det første biletet i stemning – ein varm dag i det grøne og opne, ved vatnet –, er det tredje biletet is-kaldt og hardt som is: Bak ei rekke forbodeskilt sit einsam ein fiskar på det frosne vatnet. I bakgrunnen byen og industrien, røyk frå eit industrianlegg går opp i vêret og dei grå-tunge skyene. I desse tre bileta har vi ei rørsle frå ei idyllisk fantasistemning til eit realistisk hardt uttrykk. Frå sommar til vinter, frå idyll til einsemd, frå liv til død. Denne rørsla eller overgangen er òg å sjå i boka sin heilskap. At denne innleiingssekvensen står som representativ for resten av boka blir støtta opp av at det fjerde biletet er det same som på bokas framside. Dette biletet verker heller ikkje å leggja noko til overgangen mellom dei første tre bileta (anna enn at det er eit nytt bilete, ein ny moglegheit). Det fjerde biletet opererer slik som ei demarkasjonsline; frå no av er det opp til oss å nøye studera biletas detaljrikdom, deira høvevise stemningar og samanhengjande utvikling.

Så kva er den grunnleggjande haldninga i *Pastoral*? Utan å konkludera for tidleg, er det etter mitt syn omtanken i høve menneska som tek bruk av romma mellom busetnad og natur, foranderlege og forunderlege rom i krysning mellom by og land. Haldninga til Gronskij er ikkje tydeleg, ein spesifikk budskap let seg ikkje spesifiserast. Men det at han insisterer på

---

<sup>80</sup> Ibid, s. 154.

tematikken, igjen og igjen liknande biletrom, menneske som spaserer og held til kringom i for oss ukjende område, kan seiast å utgjera ein moralsk implikasjon, som Kirstein meiner ligg i biletas intenderte samanheng. Det handlar i vårt høve blant anna om å ta dei forma landskapa på alvor. At forminga er noko som skjer no, òg andre stader. – Men òg meiner eg å avlesa ein bodskap i stilen i *Pastoral*, som kan seiast å representera landskapa skjønt, stundom søtt. Dette er ein invitasjon til både å læra oss nye område å kjenna, men samstundes òg å revurdera eins fordommar mot slike område, å sjå det skjøne i desse.

Men kva typar landskap har vi eigentleg med å gjera? Er dei gode for moskovittane? Og fototeoretisk, korleis syner fotografen fram landskapa, og kva har det å seia for vår resepsjon? Kanskje kan introduksjonsteksten til *Pastoral: Moscow suburbs* hjelpa oss vidare i å svara på nokre av desse spørsmåla. Kanskje kan vi få ei anna tyding av fotoboka og biletkjeda. Kan vi her få oppklårt noko om rekkefølga til bileta? Tek teksten føre seg ei utvikling, ein narrasjon, eller korleis tematikken blir utfolda? Gronskij har vald å plassera Mikhail Iampolskij sin tekst *Givenness without the Given* som introduksjon til sine bilete. Denne teksten har det Roland Barthes kallar for ein *forankrande* funksjon.<sup>81</sup> Teksten tener å svara på kva det er vi ser. Denne forankringa av biletet fokuserer blikket og oppfattingsevna. På det symbolske nivå blir ikkje identifikasjonen lengre rettleia, men fortolkinga. Teksten styrer slik lesaren gjennom meiningsoverfloden, slik at noko blir motteke, og anna unngått. Den tekstlege bodskapen har slik, ved forankring, ein repressiv verdi, og ein oppklårande, selektiv funksjon.<sup>82</sup>

Eg skal òg undersøkjia Gronskijs eigen sparsame tekstlege bodskap i boka, som jo òg er plassert før Iampolskijs. Rett fram meiner eg tittelens tre ord: *Pastoral: Moscow suburbs*. Pastoralen heng òg saman med biletkjeda. Sjølv om Iampolskij streifar innom pastoralen, er ikkje dette hovudtema i hans rettleiande tekst. Denne diskusjonen vil utgjera neste kapittel. Men først lat oss undersøkjia *Givenness without the Given*, som set tone og ramme for fotografia i fotoboka.

---

<sup>81</sup> «Rhetoric of the Image», s. 274.

<sup>82</sup> Ibid, s. 275.

## II.IV Uklårleik, svekka indeksikalitet og metafysisk nærvære

Tekstforfattar, professor i samanliknande litteratur, og russiske og slaviske studie, Mikhail Iampolskij byrjar med å slå fast at verda ein gong blei avdekkja av fotografiet i ting som hadde form, relieff og tekstur.<sup>83</sup> Med det meiner han at med fotografiet så fekk ein moglegheit til å studera til dømes sigarettstumpens former, og at ein fann positivistiske bevis på korleis ting hang saman, som at hesten faktisk løfter alle sine bein ved galopp. Iampolskij går raskt vidare i fotohistoria, og viser til at teknologien har blitt perfektjonert, utan at det definitive og sjølvklåre ved verda verker å vera oppnåeleg på same måte som før. Denne meir spørjande og uklåre tilnærminga til verda meiner han at kan bli sett i Gronskij sitt arbeide. Eg seier meg samd i dette. Gronskij syner fram hans eigen spørjande utforsking, og det er ingen utvitydig bodskap som er å avlesa.

Vidare peikar Iampolskij på at *landskap* som objekt alltid har vore vanskelegare å definera enn portrettet, stillebenet eller sjangerscenen; landskapet sjølv tilbyr ikkje ein klår ting eller fenomen med tydelege former. Det som utgjer landskapsobjektet avheng valet av stad og komposisjon, kva blir teke med, kva blir ikkje teke med. Gronskij, med si spørjande tilnærming, unngår ei klår framstilling av objektet – i pastoral-biletserien fangar fotografen gråsonane mellom metropolen Moskva og naturen, som allereie har forsvunne: «This is not the city, yet neither it is the countryside.»<sup>84</sup> Det som ofte skurrar, peikar Iampolskij på, er bygningane. Med deira klåre former skulle dei normalt sett markera grenser mellom busetnad og det som ligg aude. Men desse nye blokkene verker allereie prega av tidas tæring, dei verker forlatne, sjølv om dei ikkje er øydelagde – ikkje enno er dei ruinar etter moderniteten. Områda kring det som egentleg skulle vera forstadar vurderer Iampolskij meir som ingenmannsland. Poenget her, meiner eg å avlesa, er at vi har med ei romleg spenning å gjera, ei uvisse i høve kva type rom vi ser.

Fotografen har stilt seg på utsida og fotografert frå overgrodd øydemark og fyllingar med skrap og uvisse. Dette er eit hovudpoeng hjå Iampolskij: Landskapa hjå Gronskij er vanlegvis separert frå betraktaren, som berre har delvis tilgang.<sup>85</sup> Eit dødt rom eller eit gap eksisterer mellom betraktar og landskapet. Dette er eit rom som gjer at betraktar verken er distansert eller står i eit direkte forhold til objekta og motiva. *Distanse*, peikar Iampolskij på, og som eg ser som eit nøkkelord i høve biletserien, blir knytt til landskapet som objekt for avbilding. Med

---

<sup>83</sup> «Givenness without the Given», s. 5.

<sup>84</sup> Ibid.

<sup>85</sup> Ibid.

riktig distanse, kanskje best formulert som god nok distanse, får landskapet kvaliteten av å vera ein sjølvstendig heilskap, ein estetisk totalitet som innehar form. Men i Gronskij's billedsyklus, hevdar Iampolskij, så er distansen presentert i form av ein mellomliggjande sone av søppel og uklårleik, noko som øydelegg landskapets estetisk heilskap. Landskapet er enno ikkje separert frå betraktar: «The photograph has still not crystallized into an aesthetic wholeness possessing form and is only in the process of its gradual autonomization, in the process of appearing to the viewer.»<sup>86</sup> – Vi har altså med nærast noko uferdig å gjera, det er som om vi kjem inn i ein prosess kor landskapa er i ferd med å bli avdekkja. Som om det ikkje har fått ei fast form enno. Men enno står vi som betraktarar i eit delvis direkte forhold til det avbilda; enno er vi ein del av det landskapet som skal koma oss til syne. Det er som om vi finn oss sjølv i det landskapet som vi samstundes betraktar som bilete føre oss.

Iampolskij tematiserer menneska i biletserien. Han slår fast at medan forstadene verker å vera folketomme, er fyllingane og ingenmannslanda inntekne av menneska. Likevel: «The populace are, in essence, indiscernible from the refuse.»<sup>87</sup> Han viser her til at menneska i Gronskij's fotografi er ikkje å skilja frå avfallet; dei spradar rundt i søla og blir presentert i form av miniatyrfigurar slik at dei synest som små, ubetydelege detaljar – like tilfeldig som søppelet i deira omgjevnadar. Gronskij's objekt, skriv Iampolskij, har altså ikkje distinkte former. Kan ein slå følgje med denne tanken? Om ein gjer det, kan det vel ikkje bli snakk om noko *mednærvære* i høve Gronskij's menneske?

Slik aktualiserer Iampolskij fotografiets metafysikk: dei grunnleggjande problemstillingane om fotografiets karakter og ontologi. Dette eksemplifiserer han i Roland Barthes' andre punktum, som vi i kapittel 1 såg handlar om tid, og som kan seiast med setninga: *tingen har vore der*.<sup>88</sup> Dette andre punktumet blir formulert som fotografiets skaking, eit gufs som kjem frå krysninga mellom betraktars notid og referentens fortid i biletet. Betraktar blir sjølv prøvestein for fotografiet: «Kvifor lever eg her og no?» Iampolskij hevdar derimot at indeksikaliteten i fotografia er blitt gjort svakare (sjå neste avsnitt om indeksikalitet); som følgje blir ikkje nærværets *intensitet* til folka og til landskapa oppnådd: «His objects appear to be in front of the viewer, yet things we see have no unequivocal presence.»<sup>89</sup> Nærværet til objekta er uklårt; vi har ingen ansikt å identifisera oss med, ingen gjentakande figurar, ikkje noko narrativ. Dette, skriv han, er hovudskilnaden mellom arbeida til Alexander Gronskij og Andreas Gursky,

---

<sup>86</sup> Ibid.

<sup>87</sup> Ibid.

<sup>88</sup> Barthes, *Det lyse rommet*, s. 95.

<sup>89</sup> Iampolskij, s. 5.



som Gronskij ofte blir samanlikna med.<sup>90</sup> I Gurskys fotografi er alt underlagt eit nærværets imperativ: Hans biletverd er ei verd av overflod av ting, det overfløydige, og det går over i ein monotoni kor motiva blir fornya og gjenteke igjen og igjen, og ein kan ikkje koma unna dette nærværet. Tvert om i *Pastoral*, ifølgje Iampolskij. Tida i desse landskapa er udefinert; både tid på dagen, og tid i vidare forstand. Uklårleikens effekt blir støtta opp under av at romma ligg aude, forlate, og det står uklårt kvifor. Om liv spreier seg hit, ut frå byen, kvifor er bygningane, konstruksjonane, så trøysteslause? Er dei forlatne, eller ikkje inntekne enno? Iampolskij peikar altså her på ein temporal ambivalens: Er dette ei byrjing på ei tid og for ei nytt rom, eller ein ende? Den svake tidskjensla, skriv Iampolskij, er òg eit resultat av at utkantens natur ikkje formår å slå betraktar i augo med sitt nærvære. Naturen er inadekvat (inadekvat for kva?), forsøpla og etterlate til seg sjølv, gjort om til fylling. Naturen gir berre ei svak erindring av det tapte paradís (meir om det i neste kapittel).

Eg meiner likevel at mangel på nærværets metafysikk ikkje samsvarer heilt med kva som skjer når ein erfarer fotografa. Noko av det første som fattar interesse ved betraktning av fotografa, er menneskas bruk av romma, om så berre manifestert i atlatne spor som søppel, brukte møblar og provisoriske telt. Eg vurderer det som eit sterkt med-nærværet til menneska, sjølv om dei ikkje let seg identifiserast. Den romlege og tidmessige uvissa, som er grunnen til at indeksikaliteten blir hevda som bleikna, meiner eg dessutan at styrker det metafysiske med-nærværet. Biletboka handlar om menneska og deira relasjon til romma, og denne kjernen og problematikken blir forsterka av uvissa. Vi kan stilla spørsmål som: Kva gjer guten frå *Strogino* i dag? Men òg: Kva gjorde han *då*? Er desse uklåre romma gode for menneska, eller blir det berre framstilt slik? Fortid som blir representert er uklår, men ho skapar ei spenning som let seg utseiast gjennom Barthes' andre punktum. Dette punktum meiner eg er aktuelt, men forstyrra hjå Gronskij. Det er forstyrra som ein følgje den svake tidskjensle i bileta, samstundes som det er der: Tingen har vore, men vi veit ikkje så mykje om han. Skakinga opptre slik forstyrra, ein kunne sagt, i andre potens. For eit visst (tidsmessig) nærvære består trass alt til objekta. Vi veit kva årstal fotografiet er frå, vi ser fargar og former som tilseier ein viss modernitet og ein viss piktoralistisk stil. Såleis er heller ikkje forskjellen mellom Gursky og Gronskij så stor. Heller vurderer eg at forskjellen dei imellom handlar om innhald – medan Gursky framhevar den ytre verdas klårleik og intensitet, omhandlar Gronskij menneskas erfaring i uklåre miljø, som absolutt tiltaler betraktar ved denne spenninga. Gronskijs fotografi rettar spørsmål til betraktar ut frå menneska som er til stades. Sjølv om dette med-nærværet er udefinert – kven er det vi er

---

<sup>90</sup> Ibid, s. 5-6.

*med?* – er det der i form av empati, for nokon. Det er i empati med folket som lever kringom desse områda. Men denne empatien utvidar seg til òg å romma eit med-nærvære med folk på liknande stader, i andre land, folk i utkantane, folk med ein fridag brukt i nærleiken av naturen eller i ‘inadekvat’ natur. Rom for menneskeleg aktivitet blir avdekkja i *Pastoral*, og eit politisk og metafysisk med-nærvære oppstår i betraktar. Dette med-nærværet kan bli kjennteikna av ein melankoli, som følgje av forgangen tid, men òg frå uvissa kring desse udefinerte og slett forma områda. Dê er ikkje samstundes å seia at ein berre kjenner på negativt lada samhug for trøystelause menneske og rom, for *Pastoral* borger òg for glede og lys.

Som vi såg i kap. 1, så hevdar Barthes at fotografiets vesen, dets indeksikalitet, gir oss ei visse: Fotografiet bekreftar det det viser utan noko språkleg mellomledd. Men når denne indeksikaliteten bleiknar, oppstår uvisse og biletteiknet terroriserer. Denne terroren, skakinga i andre potens, heng saman med spenninga som går inn i verda og betraktars felles vakling, det umedierte møtet som ikkje kan tydast, kor persepsjon på same tid er emosjon. Det forstyrra punktumet blir skapt av distansen Gronskej inntek til sine motiv, kor ein står i limbo mellom direkte og fråvend forhold til motiva, og av tidas uklårleik. – Denne forståinga av møtet med *Pastoral* står i kontrast til det eg, meir generelt, kom fram til i kapittel 1. Her skreiv eg at ein ikkje kan sjå utan å tenkja i ord, symbol; at ein alltid vil leggja sine tankar til biletet, tankar som allereie er sett inn i språklege kategoriar. I høve desse motstridande perspektiva føreslår eg å samla begge inn under forståinga av kva som føregår i møtet mellom betraktar og *Pastoral*. Vi har med både ei ubestemt emosjonell vakling og med eit språkleg tenkjande blick å gjera. Desse kan nok igjen seiast å avløysa og spela inn på kvarandre i møtet med og i omhandlinga av Gronskejs fotografi.

## **II.V Omgrepet om sjølvklårleik**

Iampolskij lovpriser kvaliteten til det fotografiske blikket i *Pastoral*. Perspektivet er velvald, komposisjonen er ideelt balansert, kvar detalj er utarbeidd og fargepaletten blir subtilt harmonisert. Unaudige fargekontrastar som ikkje passar heilskapen blir unngått. Ingenting tilfeldig eller improvisert. Og sjølv om objekta er stygge og formause, som han skriv, er landskapa i *Pastoral* sær skjöne kva klassisk estetikk gjeld. Poetikken i dette arbeidet skildrar Iampolskij som foredla formalisme adressert på formause objekt. Denne generelle påpeikinga av struktur og innhald i bileta, av Gronskejs metode og blick, styrer oss til å leggja vekt på det same, når vi blar og ser i fotoboka. Påpeikinga tener òg som ein peikepinn; om vi seier oss einig

eller ikkje, til dømes om objekta er formlause eller ikkje, det er vår sak. Det kan i så måte vera godt å ha eit utgangspunkt når ein tek bileta i betraktning.

I Gronskej sine fotografi, skriv Iampolskij, møter vi den franske filosofen Jean-Luc Marions omgrep om *givenness*.<sup>91</sup> Han forklarar dette på følgjande vis. For at eit bilete skal bli oppfatta som *given* – gitt eller sjølvklårt – må det opphøyra å eksistera som den tingen det faktisk er, opphøyra å eksistera som eit bilete i dets materialitet. Biletet kan stilla seg likegyldig til sin eigen karakter som ein ting og til dei føresetnadane som har gjort at det har kome til. Eg vurderer dette som ein slags ontologisk illusjon. Eit slikt sjølvklårt bilete, fortset Iampolskij, opptreer like originalt i sin reproduksjon, eller om det skulle bli restaurert, eller om det som er avbilda skulle svinna hen i røynda. Biletets sjølvklårleik er ikkje ein eigenskap frå tingleg kvalitet eller i biletets materielle manifestasjon, men i det faktum at det presenterer seg for vårt blikk, trekk seg mot seg sjølv i eigenskapen av å koma til. Det er ikkje berre lett å følgja Iampolskij på dette punktet, men eg forstår det slik at det her er snakk om ein autonom tilsynekomst, heller enn eit autonomt bilete. Iampolskij's forståing verker å vektleggja sjølvve syns-erfaringa og oppdagingsferda ein er ute på, heller enn fotografimediet og den måten Gronskej representerer landskapa på. Eg meiner det er verdt å ta med seg dette argumentet, sjølv om eg sjølv vil utforska den idylliske tonen som Gronskej legg til fotografia. Dessutan er biletas taktile kvalitet i fotoboka ikkje til å koma utanom.

*Givenness* let seg vanskeleg omsetjast til norsk, men eg forsøker likevel. Med litt godvilje kan ein omtala 'fenomenet' som *sjølvklårleik*. Eit bilete oppnår denne kvaliteten når det *leiker*, *sjølvklårt*, eller når det *sjølv* stiller vilkåra for sin *klåre leik*. For at dette ikkje skal bli eit reint semantisk spel, lat oss sjå korleis Iampolskij meiner at omgrepet fungerer hjå Gronskej. Overgangssonane i *Pastoral*, skriv Iampolskij, er biletrom med ei gradvis åtskiljing mellom blikket bileta presenterer og biletets materialitet. Bileta tapar form, og det er ikkje lengre eit biletrom, men eit rom, noko som gir det kvaliteten av sjølvklårleik. Ein kan kanskje bruka ein velkjend metafor for Marions omgrep, for å forstå dette, og det er å samanlikna betraktninga med det å stille sitja ved vindauget og sjå ut i verda. Vindaugsmetaforen finn sin motsetnad i ein spegelmetafor, som handlar om betraktars sjølvrefleksjon i møte med eit bilete. Sjølvklårleiken kan slik beteiknast som det å trekkja gardinene til sides, og sjå ut. Det ein ser ute, er sjølvklårt.

Det som utfordrar biletets sjølvklårleiki høve fotografiet, og som Iampolskij tek med i vurderinga, er dets indeksikalitet. Fotografiet er med naudsyn knytt til dets materialitet.

---

<sup>91</sup> Ibid, s. 6.

Dessutan har vi bileta føre oss i form av fotoboka. Likevel, Iampolskij meiner at Gronskij reiser tvil om samanhengen mellom fotografiet og fotografiets referent, den ytre verda, og det utan å gjera fotografia sine abstrakt. Tvert om strekk han ut fotografiar tekstur til eit slikt taktilt punkt at objekta svinn. Opphoppinga av optiske spor etter verda opptre parallelt til veksten av fyllingane og industrirestane; jo fleire spor av fortida, desto færre former møter vi. Iampolskij hevdar slik at forsvinninga av objekt og former blir akkompagnert av ein formell perfeksjonisme. Slik oppnår bileta i *Pastoral* Marions sjølvklårleik. Og det utan noko sjølvklårt: *givenness without the given* – berr utsikt utan eit spesifikt objekt.

Mot slutten av sin introduksjonstekst knyt Iampolskij *Pastoral: Moscow suburbs* til ein anna av Gronskij's seriar; nemnde *Mountain and Waters* (2010-2011), laga parallelt med *Pastoral*. Ikkje berre er desse landskapa frå Kina, bileta er òg inspirert av kinesisk målarkunst. Fotografi blir sett saman i diptykar og polyptykar – eitt samanhengande bilete skjært opp i to, eller fire. Her er ein overgang frå det rektangulære biletfeltets klassiske komposisjonen, som er kjend for vesten, til eit biletrom som ikkje innehar sentralisering og til ein biletform som destabiliserer perspektivet. Denne de-sentreringa blir i biletoverflata lagt på vatn og silhuettar av klipper og berg i landskapa. Det sentrale her er ikkje å formidla tinga slik dei syner seg, men deira *desubstantivering*.<sup>92</sup> For ein kinesisk målar er det viktigaste ikkje å avbilda formene til vatn og fjelltoppar, som objekt som innehar handfast eksistens, men heller som *kjelder for spenning*. Vatnets og fjellets intensitet og kraft tener slik som stimuli for overgangen frå substans til emosjon. (Dette er ein esoterisk lesnad, og kan nok bli kopla med Walter Benjamins omgrep om aura.) Som følgje av desubstantiveringa blir, ifølgje Iampolskij, eit særskild medvitsnivå sett i rørsle. Det er eit medvit som stammar frå eit umediert møte mellom Eg-et og verda. Dette medvitet blir difor situert på eit nivå av semantisk irrelevans: Her er Eg-et og verda samanfatta i felles ubestemmeleg *vakling*. Persepsjon er på same tid emosjon, og ingenting er objektivt. Det er meining i dette møtet, skriv Iampolskij, men ho kan ikkje bli tyda; meininga er stadig vag og diffus. Vi ser ikkje på eit bilete, men deltek i ein tilsynekomst (delvis tilknytt, delvis i forståing), og i ei avdekking av verda.

Iampolskij relaterer dette til *Pastoral*, kor han meiner at objekta ikkje får former som kan tre inn i logiske følgjer eller i konsept. Dette gir gjenklang frå Larsens tilvising til *kompleksar*, som ordnar og kategoriserer dei praktiske, empiriske samanhengane slik dei trer fram for eins umiddelbare erfaring. Dette er òg det Iampolskij vektlegg. Objekta er ikkje individuelle einskapar, skriv han, men går inn i erfaringa av sjølvklårleik, av tilsynekomst, avdekking av

---

<sup>92</sup> Iampolskij, s. 7, viser til franske filosofen François Jullien, som Iampolskij låner omgrepet og forståinga av omgrepet frå.

verda som resonnerer direkte med betraktars medvit. Gronskij sine fotografi har dimed ein særskild eigenskap, meiner Iampolskij. Denne består i å avduka blikkets skarpleik utan at distinkte objekt trer fram for blikket. Dette, konkluderer han med, er eit syn som kan framkalla – trass at bileta innehar uvisse, ingen individuelle relasjonar, og at dei kan skildrast som resultat av ein nøye gjennomtenkt formalisme – ein sær kraftig emosjonell respons.

Han peikar samstundes på ei dehumanisering i høve fotografiet som medium og i høve Gronskijs pastoralar.<sup>93</sup> Hans avmålte perfektjon inviterer denne lesnaden, spesielt grunna dei små figurane, kor av ingen innehar individuell betydning eller står ut frå landskapa. Han meiner at fotografens blick enkelt kan bli identifisert som total teknologisk persepsjon av verda. Dehumaniseringa og det teknologiske blikket meiner han heng saman med forsvinning av objektet og blikkets tap av intendert orientering i biletet.<sup>94</sup> Iampolskij peikar på eit paradoks i Gronskijs arbeide: Ved at han i tilslører objekta og nektar ei førehandsgitt orientering mot noko spesifikt, så går blikket på eigen akkord inn i eit uvanleg intenst forhold til verda i all hennar uklårleik og overflod. Betraktar går inn i både ein distansert og i ein uavlateleg relasjon til verda. Det er denne sjølvklårleikens intensitet som fyller fotografia med eit høgt emosjonelt potensiale, noko konvensjonelle humanistiske verk ofte ikkje oppnår.

Eg er samd med Iampolskij i at fotografia har eit emosjonelt potensiale i og med at betraktar straks går inn i eit uklårt forhold, både distansert og i relasjon til landskapa og dets menneske. Men dette forholdet er òg eit resultat av eit humant sentiment; argumentet om dehumanisering i fotografia, eller at bileta representerer landskapa med eit totalt teknologisk blick, står for meg ikkje sær sterkt. Gronskij har funne allmenn tematikk i det partikulære her – noko han kanskje ikkje kunne gjort, om han anten arbeidde mot eit meir direkte forhold/møte mellom betraktar og objekt, eller eit meir fråvænd forhold kor landskapet kunne oppnå estetisk heilskap. Denne allmenne tematikken kan bli skildra som ei *om menneske og deira relasjon til romma* dei rår (eller ikkje rår) over. Tematikken som kjem fram gjennom Gronskijs avbilda rom, gjeld òg andre stader, kringom andre byar i andre land.

---

<sup>93</sup> Ibid, s. 7, viser til Alexander Yevangeli si teoretisering kring fotografiet i samanheng med Gronskij.

<sup>94</sup> Ibid.

## II.VI Korleis styrer Iampolskijs lesnad vår tilnærming til fotografa i fotoboka?

Iampolskij spesifiserer ikkje kor han har sett biletserien. Har han betrakta dei på ein museumsvegg? Men vi bør vel kunna gå ut frå at hans fortolking òg gjeld fotoboka – noko anna ville vore underleg – i og med at han skriv sin tekst som introduksjon til Gronskijs fotobok. Eg har i mi utlegging av og kommentarar til Iampolskijs lesnad nemnd at fotografa ikkje kan ta på seg heilt og fullt effekten av sjølvklårleik, den tid vi sit med fotoboka i fanget, og den tid indeksikaliteten i fotografiet er uunngåeleg. Men denne tanken spelar likevel inn på eins møte med fotografa i boka – han styrer oss til å vektleggja tilsynekomsten av den ytre verd; slik ein trekk gardenene til sides for vindauget opner ein fotoboka for blick utover. Men medan Iampolskij peikar på Gronskijs spørjande tilnærming til verda, gjer han lite for å oppklåra kva spørsmål det er Gronskij stiller. Han hevdar heller at bileta er formlause og utan objekt, eller utan eitt bestemt objekt – at bileta er som berr utsikt utan eit objekt. Denne tanken strekk han nok litt for langt, sjølv om hans idé om betraktarens felles-ubestemmelege vakling med verda både er flott i seg sjølv, og forklarar eit aspekt ved vårt møte med bileta. Men fleire objekt og motiv finn ein i *Pastoral*, Iampolskijs lesnad held ikkje heilt mål her. Generelt tener lesnaden hans som ein peikepinn på noko av det som skal koma. Blikket vårt blir styrt etter dei språklege kategoriane Iampolskij brukar, som sjølvklårleik, tilsynekomst, bleikna indeksikalitet, formløyse. Vi kan forsøkja å forstå kva som blir meint, skjønna dette blikket eller ikkje, men ein har iallfall teke stilling, det er eit utgangspunkt for lesnaden av bileta.

Det er altså meir tematisering av fotografisk blick, innhald, effekt på betraktar, og fotografimediet, enn det er av bodskap knytt til fotografa. Ein får altså lita hjelp til å avlesa fotografa for meining, anna enn korleis ein persiperer bileta, korleis dei er bygd opp og kva som er gjort. Diverre tematiserer Iampolskij heller ikkje fotoboka eller biletas rekkefølge.

Men diptyken og polyptyken i høve Gronskijs *Mountains and Waters* blir teoretisert. Dette hjelper oss eit stykke på vegen, når vi brått støyter på denne forma i fotoboka. Eit gjennomtenkt val frå fotografens side krev at ein forsøker å forstå kvifor. Eg føreslo før lesnaden av Iampolskijs tekst at diptyken representerer Gronskijs rørsler i Moskvas utkantar, at gapet mellom dei to oppstilte bileta skaper uvisse, og at samanlikninga blir tvunge inn på lesaren, som må arbeida seg fram og tilbake dei imellom. Slik blir sentralperspektivet forstyrra, noko som òg svarer betre til eins blick i tid og rørsle i rom. Iampolskij ser dip- og polyptyken i *Mountains and Waters* som samsvarande med Kinas horisontale landskap. Eg er diverre ikkje tilstrekkeleg informert om topografien i dette store landet, men noko av det same kan vel seiast om Russlands slettelandskap. Poenget til Iampolskij er at denne forma, i tillegg til overgang frå den klassiske

komposisjonen til representasjon av rom utan eit sentralperspektiv, tener desubstantiveringa av tinga, kor tingas materialitet blir 'eliminert'. Vatnet og høgdene får dimed ei rolle som kjelder for spenning, som stimuli for emosjon. Dette meiner eg heng saman med det ofte søte sløret Gronskij legg på bileta sine, ved fråstand og lyssetting. Slik er det òg, ifølgje Iampolskij, at betraktar går inn i ei felles emosjonell-ubestemmeleg vakling med verda, kor meining ikkje kan bli avlese. Form verker inn på innhaldet. Indeksikaliteten er bleikna grunna eit ubestemmeleg tidsaspekt, som òg heng saman med uvissa om kva type rom vi blir presentert for. Iampolskij koplar slik tankane om *Mountains and Waters* opp til *Pastoral*-serien. Ein tek med seg dette poenget om desubstantivering i betraktninga av bileta, men sjølv kan eg ikkje kjøpa dette slik det står. Biletserien borger absolutt for kjenslefulle stemningar og spenningar, men formene vi ser, er nettopp det, former. Sola har ei form, jernbanen har ei form, menneskekroppane har former. Alle motiv i bileta har former som betyr noko for oss, den tid vi har erfaring med det same eller liknande. Det er ikkje oppløysing av tings materialitet som skapar spenningar i fotografia. Spenninga blir heller utgjort av dei spesifikke formene vi ser i landskapa, som er uklåre i høve tid og rom. Uklåre, men ikkje utan tyding.

Men kva rolle spelar diptykane inn på biletas samanheng, biletkjeda, elles? Utanom diskusjonen om diptykar, er det ved Iampolskij lite eller ingenting om korleis bileta har innverknad på kvarandre. Eg har skrive at vi i Gronskijs fotobok kan avlesa eit stemningsnarrativ. Dette kan seiast å handla om naturens rytme, men dreier seg vel så mykje om pastoralen. Diptyken eg beskreib ovanfor – med jentene til venstre og hunden til høgre – er plassert etter *Zapadnoe Biryulevo*, kor dei to kvinnene kontemplerer i sitt vesle territorium. Lat oss seia at dei tenkjer seg tilbake til barndomen, til tida dei ikkje sat og funderte på kvardagens og livets problematikkar og gleder, men som dei tre jentene *Yuzhnoe Tushino* sprang gjennom skogen i utforskingas eufori. Det var verda som openberra seg for dei, i form av tre, vatn, trolldom og hundar. – Denne dagdrøyminga blir igjen manifestert i biletet som følgjer diptyken; eit bilete dei fleste tek til å humra av i overrasking. Like ved ei boligblokk, men skjult frå denne ved store buskasar og tre, ligg ei nærast naken kvinne på magen og soler seg. Gronskij derimot har funne fram til dette blikket, for han vandrar på utsida og ser inn mot folka og busetnaden. Kvinna søv eller døser av i denne varmen, og tankane flyt som elva ho ligg ved. Slik får vi eit ordfelt som beveger seg frå stille kontemplasjon til barndoms utforsking, lysande hund, vassspegel, disse, byen (som finn stad metonymisk ved metallrøyret), og til den drøymande disen i det fjerde biletet. Diptyken blir på begge sider lukka inne av førestilling, draum, fråstand frå byen. Ikkje samtlege diptykar er like idylliske og fråvende som denne. Òg her nektar Gronskij å lata sine bilete og sine lokale kjernar bli kategorisert. Diptykane representerer ulike meiningar.

Medan nemnde diptyk saman med tre eller fire står for det meir søte, landlege, får andre eit hardare preg, nærast det motsette.<sup>95</sup> Kan det vera at medan visse diptykar representerer den nostalgiske tilbakevendinga til barndomen, viser andre til grunnen til at denne tilbakevendinga tek plass? Eg tør ikkje svara endeleg på dette spørsmålet, og vil koma tilbake til tematikken i neste kapittel.

Eg tør derimot å hevda at bileta slik heng saman i ein kjede. Ordfeltet som oppstår når ein forsøker å skildra eit bilete, heng saman med skildringa av det føregåande og det komande. Fotoboka *Pastoral* liknar i så måte romanens temporale eksistens, men utan at eit gitt narrativ oppstår. Slik har Iampolskij òg mykje rett når han hevdar at biletsyklusen handlar meir om tilsynekomst enn til enkeltindivid og -objekt. Ord og bilete er resiproke i fotoboka *Pastoral*. Saman med lesaren skaper dei eit tredje noko, som nemnd innleiingsvis; eit heilskapleg bilete av tematikken i boka. Mikhail Iampolskijs tredje noko kan seiast å vera sjølvklårleiks tilsynekomst. Mitt tredje noko vil nok framleis, trass Iampolskijs innverknad, vera pastoralen. Å neglisjera humanismen i *Pastoral: Moscow suburbs*, er samstundes å neglisjera ein hovudbodskap i denne fotoboka.

I dette avsnittet har eg teke føre meg Iampolskijs rettleiande tekst som inngang til fotobokas meining. Men det er vel så viktig å ta fotografens eigen tekst på alvor – denne òg går inn i skapinga av det heilskaplege biletet –, med andre ord Gronskij sin tittel på biletserien kor han etablerer ein referanse til pastoralesjangeren. Eg vil difor i det følgjande visa korleis den pastorale konvensjonen ikkje let seg bestemmast einsidig som landlege idyllar, men òg tilbyr andre rom for kreativ utfolding, refleksjon og læring.

---

<sup>95</sup> Sjå til dømes diptyken på s. 88-89 i fotoboka *Pastoral*.



### Kapittel III: Pastoralen



Figur 5: Alexander Gronskij, *Zapadnoe Biryulevo*, 2011. Fotografi. Frå *Pastoral: Moscow suburbs*.

Som vi har sett er ikkje det pastorale hovudtema i Iampolskijs introduksjonstekst, det er noko han streifar innom ved ein fotnote, og ved diskusjon om naturen i *Pastoral* som han meiner berre gir ei svak erindring av det tapte paradiset. Slik eg ser det, er derimot referansen til pastoralen viktig for forståinga av biletserien. Ved denne tittelen skriv Gronskij seg inn i ein kunsthistorisk tradisjon, som vi her skal sjå på. I fotnoten til Iampolskij går det fram at han ser tittelen som ironisk; at Gronskij opphevar kontrasten mellom det landlege og det urbane – og at pastoralen, Gronskijs fotografi, ikkje utgjer ein kontrast, men ein uklår transformasjon:

The title of the cycle is ironic. A pastoral always depicts a rural idyll, in contrast to the life of city dwellers, to whom it is addressed. In Gronskij's cycle, the cardinal difference between the rural, the natural and the urban is lifted. This particular pastoral is not about a contrast, but about an indefinite transition.<sup>96</sup>

Med utgangspunkt i denne kommentaren til Gronskijs pastoral kan det verka som om fotografen utfordrar omgrepet om pastoralen. Det i seg sjølv er ein god grunn til å følgja denne tankegangen og stilla spørsmålet: Er det utelukkande det landlege (og det idylliske) som utgjer pastoralen i kunsthistorisk tradisjon? Om pastoralen i dag berre er reklame-estetikk, som i postkort og reisebrosjyrar? Altså om det i nyare tid er blitt kitsch, masseproduserte idyllar, solnedgangar og elvefar – ein form for dekorasjon som korkje treng eller kan bli teke på alvor utover velvære i betraktning? Peter V. Marinelli, som har teke føre seg pastoralen i litteraturen, er kritisk til ei slik forenkla forståing av omgrepet – altså som dekorativ nostalgi. Han hevdar derimot dette berre som eit av fleire element som går inn under omgrepet.<sup>97</sup> Den pastorale tradisjonen har behov for ein gjennomgang i sin heilskap om vi skal forstå Gronskij sin spesifikke pastoral. Eg skal koma tilbake til Marinelli og hans utlegging av omgrepet.

I fotografiet *Zapadnoe Biryulevo I* (fig.4) blir vi (delvis) invitert med inn i eit landskap med idyllisk rekreasjon i kveldssola på eine sida, og monumental industri i form av reaktorar på andre. Det er sommar. I forgrunnen omgitt av gras og siv og kratt får vi auge på to kvinner som har funne plass i ro og mak. Den eine kvinna ser ut til å kvila hovudet lett mot handa, eller har lagt handa innved munnen som ein tenkjar. Det er vanskeleg å skilja for- og mellomgrunn; desse glir over i kvarandre med den frodige vegetasjonen. Men med dei to menneska kan ein mellomgrunn seiast å bli starta. Denne legg seg opp i mot bakgrunnen som består av betongreaktorar, som ein vegg, eller som bondar i eit sjakkspel mellom titanar; vi har med ein dobbel formasjon å gjera: ein rettlina formasjon i landskapet, som igjen består av dei industrielle betongformasjonane, kjegleforma tårn. Sola skin inn i mellom desse. Det ser ut til å vera ein mild tidleg ettermiddag eller tidleg kveld, lyssettinga er klår, skinet spelar i det grønne som verkeleg får koma til sin rett mot det lette blå i himmelen og mot den tunge lyse betongen. Oppe til venstre er Russlands trikolor måla rundt reaktoren. I dette biletet står industrien i grell kontrast til det landlege-idylliske, som blir lukka inne av formasjonane.

Denne kontrasten er likevel ikkje så klår; Iampolskij tek ikkje feil når han viser til at det vi ser er ein uklår overgang. Ein overgang til kva? Frå natur til by, eller omvendt? Den industrielle

---

<sup>96</sup> Iampolski, s. 7.

<sup>97</sup> Marinelli, *Pastoral* (London: Methuen & Co Ltd, 1971), s. 6.

skulpturformasjonen står i ein slags forlenging av landskapet – dette òg er *landskapet* –, sameksisterer med dette, verker inn på dette. Hadde fotografen stil seg i enno større fråstand, hadde dette argumentet stått tydlegare for oss. Men motivfokuset, kor denne motsetnaden eller uklåre overgangen trer fram som hovudsak, gjer at dette innelukka rommet med dei to kvinnene skil seg ut frå bakgrunnens grå tyngde. Kanskje kan det til og med vera godt, for dei to kvinnene, å finna skjul bak trær, ved eit titanisk betonggelender (iallfall vil ein unngå at nokon kjem gåande bakfrå). Gronskij spaserer forbi, det er ikkje godt å seia kor mange meter han står i fråstand til kvinnene, får sola akkurat til å sneia næraste reaktor, og komponerer det heile i eitt: det formlause sivet, greiner til alle kantar, frodige lauvblad saman med det harde tunge. Staffasjen blir som plassert i dette (som ein landskapsmålar gjer) og tener saman med biletseriens tittel å setja scenen i pastoraltradisjonen.

### III.I Paradis i Arkadia?

I høve diskusjonen om naturen i *Pastoral*, samanliknar Iampolskij Gronskijs fotografi med Peter Bialobrzeskis biletserie *Paradise Now*: fotografi av tropiske plantar og trær som nesten blokkerer utsikta mot moderne høghus og lysstrukturar. Dette grepet er òg å finna hjå Gronskij, som eksempelvis i *Zapadnoe Biryulevo I* (fig. 3) blokkerer utsikta mot reaktorane ved å stilla seg slik han gjer. Gronskij etablerer, slik Iampolskij ser det, ikkje berre den paradisiske fylden som er å finna i Bialobrzeskis fotografi. Han slår òg fast at Gronskijs *Arkadia* kallar fram perspektiva som er å finna hjå den hellenistiske historikar Polybios' forståing av Arkadia.<sup>98</sup>

Lat meg forfølgja denne referansen: Polybios blei fødd i det geografiske Arkadia, landet som i litteraturen og kunsthistoria har blitt opphøgja til eit mytologisk, idyllisk land. Polybios skreiv derimot om vanskane i menneskas liv, om menneskas råskap som resultat av den kalde, dystre atmosfæren som vanlegvis herska i desse områda.<sup>99</sup> Difor er det forståeleg at greske Theokrit la sine *Idyllar* ikkje til Arkadia, som han kjende til, men Sicilia. Som den tysk-amerikanske kunsthistorikaren Erwin Panofsky skriv: Det var først ved dei romerske diktarane Ovid og Virgil at Arkadia blei pastoralens land.<sup>100</sup>

Omgrepet om pastoralen var altså ikkje heilt frå byrjinga knytt opp mot Arkadia. Men det er gjennom dette omgrepet ein skil mellom den geografiske regionen i Hellas, og landet slik ein møter det i kunsten. Dette er likevel ikkje to faste storleikar og motsetningar – idyllisk på eine

---

<sup>98</sup> Iampolskij, s. 6.

<sup>99</sup> Ibid.

<sup>100</sup> Panofsky, *Meaning in the visual arts* (London: Penguin Group, 1955), s. 344.

sida og fælsleg på andre. Panofsky peikar på to motsetnadsfylte perspektiv om kva som er menneskets ur-tilstand. Han viser til ein mild primitivisme og ein hard primitivisme.<sup>101</sup> Den første oppfattar det primitive livet som ein gullalder av overflod, uskuld og hugnad; som om det siviliserte liv hadde blitt reinska for dets lyter. Dette synet på primitivt liv er det som så ofte har blitt plassert i det mytologiske Arkadia. Det andre perspektivet oppfattar det primitive livet i ytste grad som ein undermenneskeleg eksistens full av fælsle og utan komfort; som sivilisert liv utan dydar, barbarisk mao. Sjølv om denne skildringa verker å liggja langt frå den pastorale sfæren, skal dette perspektivet likevel fungera i føremålet å beskriva pastoralar skapt i nyare tid.

Det er i myten om Gullalderen, den milde primitivismen i Arkadia, at menneskets universelle erindring av betre tider finn sitt ytste uttrykk. Klassiske diktarar omhandla denne myten, religiøse diktarar nytta seg av han som metafor for uskylda i Eden, og ei god handfull poetar ga han fornya liv i renessansen. Marinelli oppsummerer: «For man, life consisted primarily in leisure and in the free exercise of love which was unconstrained by honour and unclouded by thoughts of shame. Life proceeded in a climate of everlasting spring.»<sup>102</sup> To element dominerer i Gullalderen, viser Marinelli. Her er ein herleg mangel på ambisjon og aspirasjon, ergo ingen gjerrigskap eller stoltheit/hovmod som kjelder for desse. Dessutan herskar eit ynske om syndfri nyting som på si side impliserer dydig mangel på vellyst. Det er altså gjennom manglar at dette Arkadia skin fram.

Gullalderen blir avløyst av tre følgjande mytologiske tidsaldrar, som i sin heilskap kan bli beteikna med ein aukande degenerasjon, heller enn eitt fall (som i teologien). Det siste stadiet blir symbolisert av at Astraia, gudinna for rettferd som har opphaldt seg på jorda, forlèt denne og til himmelen. I hennar stad byrjar vonde ånder og *amor sceleratus habendi* – den forbanna kjærleiken til auke – å regjera.<sup>103</sup> Gullalderen er dimed karakterisert som ‘the goldless golden age’. Menneskets liv blir konsipert som kontemplativt og rekreativt, heller enn i form av å vera aktivt, med ambisjonar.

Denne kontemplative og rekreative haldninga ser vi gong på gong i Gronskij sine fotografi, men stadig ligg teikn på ambisjon og økonomisk auke i bakgrunnen, eller òg i romma kor den menneskelege rekreasjonen føregår. *Zapadnoe Biryulevo* tener som eit godt døme på dette. Dette er eit bilete med to motsetnadar, men som òg heng saman, og som kan seiast å saman utgjera dette *landskapet*.

---

<sup>101</sup> Ibid, s. 342.

<sup>102</sup> Marinelli, s. 15.

<sup>103</sup> Ibid, s. 16.

Den harde primitivismen blir ifølgje Panofsky knytt til Arkadia nærare slik det opphavleg var for menneska som levde der, slik Polybios skildra det, men òg til degenerasjonen etter Gullalderen eller Fallet frå paradiset. Det er i denne andre kategorien, den harde primitivisme, kor Iampolskij plasserer *Pastoral: Moscow suburbs*. Det vi har her, skriv han, er ikkje naturen i paradiset, men naturen som følgje av forvisinga frå paradiset – naturen her gir berre ei svak erindring av intensiteten til paradiset' tapte nærvære.<sup>104</sup> Det er på bakgrunn av dette at biletseriens tittel blir lese ironisk. Byen er for tett på, landskapa er forsøpla og forringa av industri og boligblokker. Men er tittelen på biletserien *Pastoral: Moscow suburbs* ironisk? Eg vil argumentera i mot denne forståinga, då den harde primitivismen òg går inn under pastoralen, og kanskje i større grad enn det reint idylliske Arkadia. For frå ein moderne ståstad ser ein at ein har bytt om den milde primitivismen i Arkadia for ein hard primitivismen plassert på spesifikke stader, som i New Hampshire, New Jersey, eller Moskva.<sup>105</sup> Vi kan i så måte tala om ein by-pastoral – som igjen blir knytt til ein nyare innovasjon frå romantikken av, nemleg barnet som emblem for uskylda. Eg skal koma tilbake til tematikken kring by-natur og barnet. I det vidare vil eg bruka 'Arkadia' i kunsthistorisk forstand, men ikkje berre i høve Gullalderens milde primitivisme. Arkadia vil eg forstå òg som det rommet kor pastoralen finn stad. Det vil med andre ord seia at den harde primitivismen stundom er involvert, og at Arkadia ikkje med naudsyn er reint, idyllisk og i mangel av ambisjon og synd. Når det høver seg så, vil eg derimot spesifisera kva type Arkadia det er snakk om.

### III.II Pastoralen i litteraturen og i måleriet

Det er verdt å merkja seg etymologien til 'pastoral': frå latinske *pastoralis*, det som har med gjetaren å gjera, og *pastor*, gjetar. Det er òg her tittelen 'pastor', prest, kjem frå. Pastoren er ein som skal leia og føda hjorda med livsens kunnskap – sjølv om pastorens rolle i så måte har bleikna i mange område, er det fortsatt noko vi alle kan læra av pastoralen. Omgrepet blir samanfatta i oppslagsverket *The Oxford Companion to Arts*.<sup>106</sup> Der blir det slått fast at dei første pastorale motiva var å finna i Alexandria frå byrjinga av det tredje hundreår f.Kr., i grotter og bogegangar med mytologiske figurar som nymfar og satyrar, guden for vin og grøde, Dionysos, og naturguden Pan. Inskripsjonar frå den greske poeten Theokrit følgjer nokre gongar motiva.

---

<sup>104</sup> Iampolskij, s. 6.

<sup>105</sup> Marinelli, s. 3-4.

<sup>106</sup> s.v. «Pastoral».

Theokrit blir på si side tillagt kjennskap til pastoral målarkunst gjennom hans dikt *Idyllar*, som blir sett på som opphav til hyrdedikting, den pastorale diktinga. I Pompeii blir landskap måla med eleganse og med motiv av rustikke skrin under bladgrøne trær, beitande dyr i den evige vår, og vandrarar med vyrdsam haldning: Dei pastorale scenane skapar ei førestilt og intendert kunstleg verd lada med poetisk glitter og glans.<sup>107</sup> Denne formen for det pastorale er å forstå som den skjøne Gullalderen, og det Panofsky kallar mild primitivisme.

‘Idyll’ er avleia frå det greske *eidolon* (εἶδωλον) og blei brukt om desse dikta, og kan bety ‘lite bilete’ eller ‘fantom’, eit bilete av ein død eller levande person. Det er frå Theokrit vi har vår tyding av ordet, det enkle, vakre, frodige. Denne tydinga kan ha medverka til forståinga av pastoralen som overfladisk, utvitydig. Men som vi skal sjå så er ikkje pastoralen naudsynleg utelukkande idyllisk eller poetisk glamorøst, eller eit endeleg mål i seg sjølv. Pastoralen både tek forskjellige former og anna innhald etter kvart som historia skrid fram. Han kan tena inn under andre sjangrar, og vera eit steg på vegen mot eit (uvisst) føremål. Og eit vilkår for pastoralen er alltid misnøye med ei heslig samtid, og ein kritikk av denne.

Medan tidleg kristen og mellomalderkunst ifølgje *Oxford* ikkje hadde særst til overs for den pastorale sjangeren, blei denne teke opp igjen i renessansen, kor Jacopo Sannazaro med sitt diktverk *Arkadia* (1504) beskreiv idylliske kunstverk. Desse skildringane omsette målarar frå det Venetianske maleriet, Giorgione og hans følgjarar, til verkelege måleri. Pastoralen opptretr så sporadisk i målarkunsten gjennom det 17. og 18. hundreår i Nederland og England. *Oxford* set to strekar under svaret når dei hevdar at Den franske revolusjonen avrundar denne tradisjonen.<sup>108</sup> Det vurderer eg fordi det er den milde primitivismen og Gullalderen som blir lagt til grunn for forståinga av pastoralen.

Men pastoralen som kunstnarisk motiv og tematikk stopper ikkje her. Alexander Gronskijs biletserie er berre eitt døme på dette, nemnde Bialobrzeskis eit anna. Innan litteraturen kan ein nemna t.d. Philip Roth sin roman *American Pastoral* (1997), eller William Goldings *Lord of the Flies* (1954). Målarkunsten frå det 19. og 20. hundreår legg òg fram ei rekkje døme på pastoral tematikk, blant anna John Constables (1776-1837) engelske landskap og Marc Chagalls (1887-1985) sine stilleben, som han kalla pastoral. Måleriet har nettopp òg hatt sin innverknad på fotografiet – dette kan sjåast gjennom den retninga *piktoralisme* innan fotografisk kunst. Ifølgje den britiske fothistorikaren David Bate er det er (minst) ei piktoralistisk vending å sjå i fotokunstens historie, og kanskje spesielt dei seinare tiåra. Eg tenkjer her på fotografi som tydeleg låner komposisjon og form, og motivkrins, frå måleriet.

---

<sup>107</sup> Ibid.

<sup>108</sup> Ibid.

Det gjennomgåande i det piktoralistiske fotografiet er nettopp denne spenninga mellom idealisme og realitet.<sup>109</sup> Nettopp denne spenninga står òg, som vi har sett og skal utforska vidare med utgangspunkt i Gronskijs biletskyklus, sentralt i pastoralen. Kanskje kan piktoralismen i fotografiet difor òg vera å forstå som ei slags *pastoral vending*? Det skal eg koma tilbake til i neste kapittel kor eg vil diskutera Gronskij i ein nærare fotohistorisk og piktoralistisk kontekst. Vi skal no sjå vidare på korleis pastoralen faktisk er eit dynamisk omgrep, som rommar meir enn dekorative pastisjar. Etter kvart som eg har lagt ut om pastoralens eigenskapar, vil eg forsøkja å trekkja inn Gronskij og sjå korleis hans pastalar står i samanheng med konvensjonen elles.

### **III.III Det pastorale manifesterer seg i ulike former; det pastorale viser både til form og innhald**

Som vi såg blant anna av *Oxford Companion to Art* sin definisjon av pastoralen, heng litteratur og biletkunst saman. At forskjellige kunstartar omhandlar same tematikk, er såklart ikkje noko nytt når det kjem til allmenne kjensler og tematikk som gjeld for menneske gjennom tid og rom. Men det på sin plass å ta vegen innom litteraturen for å sjå nærare på korleis pastoralen har teke form her. Litterær forståing har potensiale til å utfylla vår forståing av pastoralen i biletkunsten. Peter V. Marinelli har undersøkt tematikken og måten pastoralen framsyner seg i ulike litterære former og med ulikt innhald.<sup>110</sup> Han viser til at det har manifestert seg i tropar som *Gullalderen*, *Arkadia* (og nærleiken av *Sparta* som Arkadias motsetnad), og *barndom*. Han forsøker samstundes å identifisera *ein uforandra kjerne i den pastorale konvensjonen*. Naturgudinna Arethusa lèt seg føra med ein underjordisk straum vekk frå Arkadia og til nye omgjevnadar i Siracusa, og er i så måte eit emblem for ein varierende konstant. Denne myten er spesielt passande til pastoralen: Pastoralen er nemleg ein konstant storleik, men med variasjonar – dette er òg pastoralens historie som ‘informativ idé’.<sup>111</sup> Pastoralen blir forstått som ein informativ idé, altså søkjer pastoralen å ha innverknad på noko, eller vera eit rom for kunnskap. I dette føremål endrar pastoralen form, medan ein uforandra kjerne er det som i hovudsak støtter pastoralens rørsle og forandring.

Marinelli deler den pastorale sjangeren inn i tre epokar: klassisk, romantisk, og moderne pastoral. Den klassiske pastoralen definerer han som ei førestilling av mennesket og av dets

---

<sup>109</sup> Bate, *Art Photography* (London: Tate Publishing, 2015), s. 37.

<sup>110</sup> s. 1-90.

<sup>111</sup> *Ibid*, s. 14.

(eigentlege) natur, og heimfester denne førestillinga til ein spesifikk type: gjetaren.<sup>112</sup> Gjetarens livs *enkelheit* er målet all eksistens trår etter. Individuelle detaljar, arbeid og aldrings omskiftingar blir verken teke opp eller ignorert; dei finst ikkje i denne pastorale sfæren. Gjetaren står som eit emblem på menneskeheita, og er ein generell heller enn ein spesifikk type. Den klassiske pastorale framstiller såleis ein idyllisert bukolisk tilstand.

I det romantiske pastorale er denne prosessen vendt om. Marinelli peikar her på at det her inntreffer eit skifte i forståinga av omgrepet frå det universelle utopiske Arkadia til private pastorale mytar.<sup>113</sup> Her byrjar ein med ein individuell figur, ein konsentrerer seg om figurens lodd i livet, for så å opphøgja denne til eit emblem for menneskeheita. Dette inneber òg eit skifte i haldning: I den universelle myten om Arkadia har vi ei verd av fritid, song, og kjærleik, som representerer ei idealisering; i den private myten, ekte men idealisert, har vi eit sterkt humanitært sentiment. Dette ligg nærare eins menneskelege liv, både med dets sorger og gleder, lyter og dydar. Dette kjem av at tematikken kan omhandla og bearbeida til dømes kjærleikssorg, eller sorg som følgje av tidas forgjengelegdom. Gjetar-figuren, som ein har vanskeleg for å sympatisera med, fråvend frå vår aktualitet som han er, forsvinn heilt i det moderne pastorale. I plassen hans kjem ein enkel figur, nokon gongar arbeidaren, men oftast barnet. Dimeit innehar det pastorale ei dobbel interesse: den for menneskerasens primitive byrjing, og den primitive byrjinga i barndomen for individet. Målet om enkelheit gjer seg gjeldande i begge desse former.

Det mest kjende måleriet innan pastoralsjangeren er kanskje Nicholas Poussin sitt *Et in Arcadia Ego* (1639). Panofsky viser til at denne latinske setninga har blitt feilaktig omsett i ulike variantar, som: «Òg eg vart fødd i Arkadia.»<sup>114</sup> I måleriet er setninga skriven i stein, på ei gravstøtte med gjetarar som står kringom og bøygd over denne i undring, og i eit elles urørt naturlandskap. Dei feilaktige omsetjingane speglar ifølgje Panofsky den uoverstigne hugnaden som har blitt nytt i fortida, som ikkje er til å få tilbake, likevel stadig til stades i minnet: Ei svunnen tid som døden sette ein stoppar for. Men Panofsky viser til at det implisitte verbet i setninga ikkje kan stå i preteritum, og at den riktige omsetjinga då skulle vera: «Òg i Arkadia er eg.» Eg-et i denne setninga blir personifisert av Døden, heller enn éitt spesifikt menneske.<sup>115</sup> Som følgje står Døden alltid som ein trussel for menneska i Arkadia. Dette mytologiske landet er nemleg ikkje lagt aude, men gravstøtta tener som eit *memento mori*, ei påminning om at opphaldet i Arkadia er midlertidig. Dødens nærvære skaper ein dissonans som, i det denne blir

---

<sup>112</sup> Marinelli, s. 5-6.

<sup>113</sup> Ibid, s. 5.

<sup>114</sup> Panofsky, s. 341.

<sup>115</sup> Ibid, s. 352-354.



erkjent, på ein eller anna måte må bli løyst. Hjø Virgil endte denne erkjenninga i nedstemt stille i kveldinga.<sup>116</sup>



Figur 6: Nicholas Poussin. *Et in Arcadia Ego*, ca. 1638-1640. Oljemåleri. 85 cm × 121 cm. Musée du Louvre.

Marinelli peikar på at instinkta som fører til ein lengt etter enkelheit er universell i tid og rom, og at kjernen i pastoralen difor kan seiast å liggja latent i kvart menneskes natur.<sup>117</sup> Dei ulike formene for det pastorale byggjer på den same idéen, som oppstod i den klassiske pastoralen, om enkelheit og mangel på ambisjon og synd. Denne grunnidéen inneber ein nostalgi. Ein søker *tilbake til* eit ideal eller ei meir uskyldig verd eller tilstand.<sup>118</sup> Uskylda, som ein gong var der, verker å ha gått tapt: Det pastorale innehar ei tapskjensle. Det er då tida som gjer pastoralen menneskeleg universell.<sup>119</sup> Ei av dei mest grunnleggjande kjenslene i mennesket er å kjenna at verda er for mykje å takla. Ein orkar ikkje meir. Det første som slår ein då er at

<sup>116</sup> Ibid, s. 346.

<sup>117</sup> Marinelli, s. 6-7.

<sup>118</sup> Ibid, s. 13.

<sup>119</sup> Ibid, s. 9.

ein vil vekk. Dette er ein instinktiv søken vekk frå, ei flukt frå den overmektige samtida til ei uskyldig fortid, som dimed blir gjort heilag, eller til ei uklår men forløysande elyseisk framtid.<sup>120</sup> Ein kan anten sjå fram mot ei utopisk framtid, eller tilbake mot fortida i ein arkadiansk visjon. Så er ikkje pastoralen berre eit blick tilbake i tid; blikket kan like eins gå framover. Hovudsaken er at ein rører seg vekk frå eins samtid og mot enkelheit plassert i ein idyll, som følgje av ei nostalgisk tapskjensle og eit ynske om å røra seg bort frå sine problem og frå ei kompleks, lytefull verd. Tilbakevendinga utgjer pastoralens første instans. Den andre instansen handlar, som vi skal sjå, om klårgjering for den alltid allereie naudige returen frå Arkadia.

### **III.IV By – natur; kunst – natur**

Både i klassisk og i jødisk-kristen tradisjon er den pastorale eksistensen knytt opp mot byens opphav.<sup>121</sup> Gjetaren Paris gjer eit feil val ved å ta den skjöne Helena til hustru, noko som fører til den trojanske krig. Ein by blir øydelagd, og som følgje av at bebuarane flyttar på seg, kjem nye byar til. Adam er skyld i eit anna feilskjær, og blir forvist frå Edens hage, og menneskerasen er sett til å organisera nye samfunn, kor byen er senteret. Den opne markas rake motsetnad er den innskrenka byen.<sup>122</sup> Om byen representerer visse fordelar, skriv Marinelli, har dette hatt ein høg pris; det involverer kanskje ein degenerasjon (som ein dimed ynskjer seg vekk frå), enn kor mykje byen står som resultat av menneskets meistring av kunststartar og vitskapar ukjend for våre første fedrar og mødrer. Pastoralen er sjølv eit sanningsteikn for degenerasjonen det flyktar frå.

Slik eg ser det, syner òg denne problemstillinga seg hjå Gronskij, sjølv om han nektar å plassera pastoralane sine anten i naturen eller i byen. Iampolskij kallar, som vi har sett, biletromma i Gronskijs fotografi for eit felt med ein uklår overgang. Men eg vil i staden argumentera for å sjå pastoralen som eit mentalt rom attved og i den ytre verda. Det inneber å vurdera menneskas rom som deira Arkadia, som riktignok, og i samsvar med den pastorale konvensjonen, blir rørt ved av den ytre verda, av byen som så ofte lurar i bakgrunnen; staden der ein med naudsyn må venda tilbake til.

Marinelli gjer ein distinksjon mellom to typar natur: på den eine sida naturen som uskyldig

---

<sup>120</sup> Ibid, s. 9-10.

<sup>121</sup> Ibid, s. 10.

<sup>122</sup> Ibid.

og perfekt, som før lovbrøtet i paradiset, og på den andre sida naturen i eksil frå paradiset kor mennesket blir hemma, korrumpert, og er dødeleg.<sup>123</sup> Denne andre typen natur er den vi ser i biletserien i *Pastoral*; dette er òg den einaste naturen som er mogleg etter Fallet. Denne naturen har eit stadig behov for korrektiv – utdanning, lovgiving, bruk –, som blir mennesket tillært. Dette er samstundes Marinellis forståing av omgrepet kunst, og står som motsetnad til natur. Kunst er ein moralsk ferdigheit som ein lærer, tileignar seg gjennom kultur og kunnskap. Byen blir slik knytt til kunsten, som eit resultat av denne – kunsten omformar og er eit direktiv for naturen.

I lengta etter rural enkelheit uttrykkjer all pastoral poesi ein preferanse for naturen framføre kunsten. Dette er ein føresetnad for det pastorale. Likevel peikar Marinelli på at det er ei fallgruve å vurdere naturen, eller det naturlege, som perfekt eller uskyldig. Instinktet etter å eiga og å auka er òg eit primitivt instinkt som insisterer på sitt eige naturlege og reine opphav, men som med naudsyn uttrykkjer seg i kunstlege språklege kategoriar. Det sår frø for si eiga øydeleggjing heilt frå starten av – noko Marinelli gir uttrykk for: «The employment of Art to pretend that Nature is innocent and that therefore there is no need of Art to control it carries its own failure with it, its own comedy, its own irony (...)».<sup>124</sup> Menneskelege illusjonar om uskyldig natur fører inn i blindgater. Ynsket om endeleg tilbakevending til uskyldig naturtilstand er eit nostalgisk forblinda ynske.

Vil ein nå fram til eit pastoralt rom av glede, eller eit av uskyld? Førstnemnde vil ignorere Fallet og dets konsekvensar. Instinktet til auke er det same, og ein forsøkkjer (umedviten) å skapa ein kontinuitet mellom Adam før Fallet og eins eigne etterkomarar. Uskyldas pastorale derimot erkjenner kva naturen er, ein fallen tilstand, og søkkjer å bruka kunsten for å regulere naturen og for å oppnå det einaste paradiset mogleg etter Fallet: nemleg, det paradiset ein kan finna innanfor Fallet.<sup>125</sup> Fallet er ein endeleg dom, og kvart forsøk på å trengja seg ut av det er fåfengd. I ei perfekt verd, i det paradisiske Arkadia, trengs og finst ikkje kunst. I denne forstand er naturen overlegen kunsten. Men naturen etter Fallet står kunsten som overlegen, eller iallfall tiltrengd, fordi han er i stand til å retta opp, å gjera ei skamfull verd om til ei gyllen verd. På denne måten kan kunst skapa ny natur; gleder som er målet her involverer ein transendens, ein overgang (som eg kjem tilbake til). På paradoksalt, men forståeleg vis er kunsten både grunn til Fallet eller degenerasjonen, og han er den einaste redninga. Eit nostalgisk-utopisk tilbakeblikk og ynske om det milde Arkadia, har lengre ingen plass i den moderne pastoralen. Av det følgjer at den

---

<sup>123</sup> Ibid, s. 21.

<sup>124</sup> Ibid, s. 32.

<sup>125</sup> Ibid, s. 22.

riktige problematikken – i høve korleis oppnå Arkadia, korleis oppnå betre framtid – med naudsyn må handla om kunsten. Det er innan kunsten, om det så er lovgiving, fornuft eller ånd, vi kan handla. Dette er særst generelt, men det utelukkar naturen som innehavar av eit heilag svar på våre problem. Det finst ingen urørt natur som kan gi oss endelege svar. Livet mitt er (diverre og heldigvis) ikkje slik dei ulike windows-bileta som blir presentert for meg kvar gong eg opnar datamaskinen min. Gronskij syner oss nettopp naturen etter Fallet. Naturen som står i relasjon til byen, som er omforma av kunsten – men ikkje alltid på ein tilfredsstillande måte.

### III.V Frå gjetaren til barnet

Ifølgje Marinelli er distanse i rom er eit vilkår for gjetar-typen, medan distanse i tid står som ein føresetnad for barnet. Som med pastoralen av landleg liv, skrive på ein distanse frå landet og frå ein sofistikert ståstad, føreset den barnlege pastoralen eit vaksent perspektiv.<sup>126</sup> Når gjetarfiguren og det bukoliske ikkje lengre er motiv som verker å ha livets rett, trer barnet fram i manesjen. Myten om uskyld blir overført frå gjetaren til barnet. Dette er ein romantisk innovasjon, som Marinelli peikar på at inneber ei førestilling om at det klåre naturlege blikket til barnet er overlegent det til dei eldre.<sup>127</sup> Kunstnarens førestilling om dette tidlegare stadiet i livet er med naudsyn iblanda subjektiv erfaring og nostalgi. Barnet blir frå romantikken av behandla med sublim kjensle som speglar barnets sublim verden – den same måten gjetaren blei behandla. Ein oppdaga altså gjennom pastoralen ein måte å skriva om barnet på. I moderne tid bleiknar likevel det sublim bilete av barnet. Det sublim bilete bleiknar, medan den relative uskylda blir teke vare på – dette er éin framstillingsmåte. Det andre er ved å omhandla barnets sårbarheit og strekkja denne ut til kapasitet til å gjera vondt. Marinelli peikar her på to former moderne uskylds-/barnepastoralar tek: by-pastoralar og rurale pastoralar.<sup>128</sup>

Dette er òg særst relevant i høve Gronskijs *Pastoral*. I bileta hans finn ein gjerne barn lokalisert i dei uklåre overgangane, imellom by og natur. Marinelli peikar på at dei to litterære formene anten resulterer mot det gode i form av naturalistisk idyll i landleg kontekst – sjølv om det aldri er *berre* godt; det er alltid eit fall eller ein degenerasjon involvert, om det så handlar om overgang frå barndom til moden alder –, eller mot det vonde, i erindring av avskrekkande (urban) utvikling, kor eit medvit om det onde blir utforska og står som sentralt fokus.<sup>129</sup> Kanskje

---

<sup>126</sup> Ibid, s. 77.

<sup>127</sup> Ibid.

<sup>128</sup> Ibid, s. 78.

<sup>129</sup> Ibid.

kan Gronskijs uskyldpastoralar seiast å leggja seg mot den første, eller er dette berre ei projisering frå mi side? Kva med dei høgst provisoriske stadene i skogen, kor det verker som at folk lever; kva er dét eit teikn på? Kva føregår der folk sit ved elvene eller ligg i telta? Vi veit ikkje. Medan vi må førestilla oss ulike situasjonar og scenario, kan vi likevel berre sitja igjen med eit spørsmålsteikn bak tesen. Dette er òg grunnen til at Gronskijs fotografi ikkje er voyeuristiske. I nyare tider ser heller ikkje den litterære pastoralen på barnet som ein lyrisk eksistens i glederus.<sup>130</sup> Barndomens pastoral finn ikkje stad i Arkadia, for barndomen er sjølv det rommet (og tida), som ein flyktar til, på same måte som Arkadia er eit rom å venda seg mot. Hjø Gronskij ser vi nemleg barn og ungdom i skogen, menneske på utflukt, som sit ute i det fri, i rekreasjon, men som stadig er pressa av modernitetens innskrenka by. I fotografiet *Strogino*, omhandla i første kapittel, eller i *Yuzhnoe Tushino V*, har vi nettopp barnet i fri utfolding. Dette er eit motiv frå den moderne pastoralen. Men noko løysing blir ikkje føreslått; kanskje handlar det først og fremst om å erkjenna eins situasjon og klårgjera det som er problematisk. Likeleis nektar òg romanen å finna noko løysing i anten kunst eller natur (representert i barnet).<sup>131</sup> Det onde blir tillagt individet, heller enn dets omgjevnadar.

### III.VI Pastoralen pendlar tilbake mot fortid og framover mot framtid

Eg vil argumentera for at vi i *Pastoral: Moscow suburbs* ikkje har med glorifisering å gjera, verken av barndomen eller naturen – ei heller ein ironisk kommentar til den klassisk-pastorale tradisjonen. Bileta er derimot å forstå som ei vidareføring og bearbeiding av denne tradisjonen, i form av den harde primitivismen. Den harde primitivismen i Gronskijs bilete inngår i pastoralens tradisjon, og det er difor ikkje eit ironisk aspekt ved biletserien eller dennes tittel. Gronskij fotograferer rett ved byen, ikkje for å demonstrera tapt tid og inadekvat natur, men for å peika på moglegheita av pastoral erfaring. Han gir slik høve til ein pastoral prosess, for sin eigen del og for den som betraktar bileta hans, i uklår overgang mellom det menneskelege ståk i byen og dei elyseiske sletter.

Det er her spenninga mellom by og natur ligg hjå Gronskij. Hans pastoralar er korkje klassisk idylliske eller ironiske. Det ligg eit humanitært sentiment her, som ein sympatiserer med og forsøkjer å forstå. Guten i *Strogino* (fig.1) lekamleggjer barndommen for oss alle, med dei vaksne i fotografiet og byen i bakgrunnen som motsetnaden. Det er dei vaksne som har erfart

---

<sup>130</sup> Ibid, s. 80-81.

<sup>131</sup> Ibid, s. 81.

barndommen, og som lengtar tilbake, og dimed står som skaparar av det pastorale. Dette kan *Zapadnoe* (fig.4) vera eit bilete på – to kvinner som har trekt seg tilbake og sett seg ned i sivet, skjult og i ettertanke. Som Marinelli vektlegg, er det ikkje gjetaren eller barnet sjølv som skriv eller gir form til det pastorale. Pastoralen oppstår når ein kjenner at eit ideal eller i det minste ei meir uskyldig verd verker å gå tapt. Pastoralen oppstår slik som ein ‘Gegen-Konstruktion’<sup>132</sup> av eins noverande tilstand, ein motsetnad som blir stilt opp mot det ein er no, og som ein kan flykta til.

Opphaldet i Arkadia er som vi har sett midlertidig. Marinelli peikar nettopp på at pastoral tilbakevending ikkje er eit mål i seg sjølv.<sup>133</sup> Inngangen til Arkadia representerer ikkje ein endeleg opphaldsstad, men ei byrjing. Det er òg dette landets særskilde verdi: Det fantes aldri, men var projisering av tanken, og dimed universell. Arkadias landskap er eigentleg landskapet til ein idé. Som med gjetaranes oppdaging av Døden i *Et in Arcadia Ego*, mørknar Arkadia med minne av verdas harde realitetar, rekreasjon blir til monotoni, poesien blir til elegi, og kjærleiken, fråteken alt håp om oppfyljing, blir snudd om til ynske om død. Enklast sett er Arkadia ein perfekt glansfull stad, men som vi såg av Panofskys tyding av måleriet og setninga *Et in Arcadia Ego*: «Òg eg, Døden, er i Arkadia.» Det er omgjevnadane som er vakre, glansfulle, men stadig pressar den ytre verda på, byen, og med byen kjem krigar, ambisjon, vellyst og gods og gull.<sup>134</sup> Arkadia derimot er poesien og skapingas paradiso. Det er eit rom for førestilling, imellom fortidig perfeksjon og notidig imperfeksjon, og det er eit rom for tilbliing heller enn varig eksistens. Skyene vil med naudsyn trekkja seg saman og over landet. Då er det at ein må ha utforska og testa eins potensiale for kunst og for livet tilbake i verda, for kjærleik, og for poesi. Pastoralen peikar tilbake mot fortida og fram mot ei mogleg framtid.<sup>135</sup> Marinelli slår såleis fast at Arkadia ikkje er eit endeleg mål, men eit rom for bestemming, for oppklaring, og tanke. Difor er det òg at pastoralen innehar eit potensiale langt utover dekorativ nostalgi.

Marinelli viser vidare til at framtida som pastoralen impliserer er ikkje utopisk, men eit naudsyn. I Arkadia får ein fråstand i tid og rom for å oppklåra det som oppklårast må, før ein retur til verda gjer seg naudig igjen. Samstundes kan pastoralens framtid, i ytste grad, kan ta form i elysion, det paradiso som er bustaden for dei sæle etter døden. Men i hovudsak er pastoralen, i første instans, ein tilbakeblikkets kunst.<sup>136</sup> Tid og natur er hovudelementa som den seriøse pastorale kunsten sysselset seg med. Naturen blir endra etter fallet, eller i takt med

---

<sup>132</sup> Panofsky, s. 342.

<sup>133</sup> Marinelli, s. 64.

<sup>134</sup> *Ibid*, s. 13.

<sup>135</sup> *Ibid*, s. 37.

<sup>136</sup> *Ibid*, s. 11.

degenerasjon. Det pastorale er eit resultat av det evig angrande tilbakeblikket, mot tilstanden av einskap med naturen. Fallet, eller degenerasjonen, er dimed alltid allereie ein føresetnad for pastoralen.<sup>137</sup> Den uforandra kjernen i det pastorale konvensjonen består av tilbakevendinga: til natur, til primitiv enkelheit i kyrkja, til primitiv fridom og nyting i innleving, til primitive tilstandar for kjensler og tenkjing.<sup>138</sup> Arkadia er frå byrjinga produktet av vemodig og melankolsk lengt. Pastoralens kunstnar reverserer prosessen (og ‘progresjonen’) til historia. Slik understrekar Marinelli at den pastorale tilbakevendinga ikkje med naudsyn fører til godt; pastoralen er ikkje ibuande god.<sup>139</sup> Det avheng av personen som gjennomgår denne; det er sinnet som gjer det godt eller ille (det same gjeld naturen og byen). Dei som vandrer inn i det arkadianske solskinnet, blir ikkje verande her: Det er eit rom for eit val, for anten fungerer rommet som eit kontemplativt rom for kvile før aktivt engasjement i verda, eller i motsett fall verker det som eit skalkeskjul for den dovne, vekk frå verdas problemattikkar.<sup>140</sup> Så det er opp til oss kva vi vil ha ut av vår pastorale flukt, i.e. vårt møte med *Pastoral: Moscow suburbs*.

### III.VII Kunstens formande rolle; den pastoral prosess

Men Marinelli viser òg til at det er eit anna syn på byen og kunsten – som eg har lyst å forfølga vidare her. Kanskje er dette eit meir fruktbart syn i høve ‘byen’. Han peikar på at ‘sivilisasjon’ impliserer progresjon som skil mennesket frå andre skapningar på jorda, den tid byen og samfunnet er det som verkeleg separerer desse. Mennesket aleine er det som kan forandra verda: ‘Civis’ eller ‘civitas’ innehar tanken om at dyriske instinkt blir utjamna, polert, at menneske skal eksistera saman i harmoni, i samfunn meir kunstferdig enn i hòler og på sletter. Vi skulle alle likt å oppleve Adams glansfulle erfaring i paradiset. Men sidan vi ikkje kan dette (vi har no erkjent at Fallet er endeleg), og sidan skapinga av nye byar viser både til vårt fall og til vår potensielle moralske oppstiging, lyt vi stadig streva mot å gjera dei så paradisiske som mogleg gjennom Kunsten. Uskylda må kunna bli oppnådd gjennom erfaring og kunnskap. Det er den einaste framgangsmåten etter Fallet. Slik kan pastoralen, i andre instans, òg skapa ei framtid, og kan i si rørsle vera utopisk tenkjing som metode, i visse om at utopien alltid vil høyra til

---

<sup>137</sup> Ibid, s. 20.

<sup>138</sup> Ibid, s. 13.

<sup>139</sup> Ibid, s. 36.

<sup>140</sup> Ibid.

svunnen fortid.<sup>141</sup> Eg siterer her Peter Sloterdijk som har reflektert kring Heideggers humanisme-tenkjing. Begge desse tenkjer med omgrep frå pastoralen:

Dette er meningen med den ofte siterte og mye latterliggjorte talemåten om mennesket som værens hyrde. Ved å benytte seg av bilder frå pastoralens og idyllens motivkrets snakker Heidegger om menneskets oppgåve, som er dets vesen, og om menneskevesenet, som dets oppgåve springer ut frå: nemlig å vokte væren og svare til væren.<sup>142</sup>

Som ein gjetar vokter hjorda si i lysninga. I staden for ein hjord av kyr gjeld det å verna for verda som open omstende – og vidare at denne vaktinga ikkje utgjer noko fri oppgåve utfrå eiga interesse, men at mennesket av veren sjølv er blitt utpeikt til voktar. Staden kor denne utpeikinga gjeld er lysninga: den staden kor væren opnar seg som det som er der. Kanskje er dimed pastorens rolle å etterstreba? Dette er ein diskusjon som strekk seg tilbake til Platon og hans tenking om korleis danna ein bystatsbefolkning.<sup>143</sup>

Lysninga er òg Gronskijs område i *Pastoral: Moscow suburbs*: Hans fotografi er i ein stadig prosess av avdekkjing og tilsynekomst. I lysninga blir vi som betraktarar og lesarar vald ut til å vera voktar for menneska, ein etikk blir utvikla for oss sjølve. I vårt møte med bileta, i vår idyllisk-pastorale rørsle mot fortida og inn i Arkadia, får vi moglegheit til å vurdere og utforska vårt potensiale for livet, kjærleiken, og poesien, som voktarar. Det er gjennom Kunsten dette kan skjer, som i motsetnad til den «uskyldige» naturen. For om det pastorale er gyldig for oss i dag, så er det i dets kapasitet til å bevega seg ut av Arkadia og ta plass i dei ordinære landskapa som er forma i moderne tid – rom som gjennomgår daglege innsnevringar etter sivilisasjonens inngrep, og, som eit resultat, er stadig meir verdifull som rom for projeksjon av eins lengt etter enkelheit.<sup>144</sup>

Pastoralen kan nettopp bli forstått som ein prosess, ifølgje William Empson, kor det dreier seg om å plassera det komplekse i det enkle.<sup>145</sup> Som Marinelli har påpeikt, er alle former for det pastorale blitt til av ein søken mot original eller opphavleg glans (noko som òg er grunnen for det pastorales fleire former og for det pastorales potens). Nettopp ein prosess, eller overgang, er flukta frå byens og modernitetens kompleksitet. Flukta skjer gjennom det

---

<sup>141</sup> Shucksmith, M. 2018, s. 163-172, byggjer på Ruth Levitas' sin teori om utopisk tenkjing som metode, heller enn utopien som mål, for å identifisera og førestilla ynskelege alternative framtider. Dette involverer eit medvit om framtida, heller enn eit tilbakeblikk mot rural idyll. Shucksmith stiller òg spørsmålet om kva moralitet som kan underbyggja 'a Good Countryside'.

<sup>142</sup> Sloterdijk, *Regler for menneskeparken* (Berlin: Lord Jim Publishing, 2016), s. 18.

<sup>143</sup> Ibid, s. 33.

<sup>144</sup> Marinelli, s. 3.

<sup>145</sup> Ibid, s. 11.



tilbakevendande blikket. Marinelli kallar denne flukta, det å plassera det komplekse i det enkle, for ein *pastoral prosess*.<sup>146</sup> Men å koma fram (tilbake) til Arkadia, om så bukolisk eller barnleg, gjer ikkje at bebuarane av byen blir kvitt deira komplekse situasjon. Å koma fram til Arkadia, uansett middel (poesi, førestilling, biletkunst), og uansett føremål (som å koma seg over kjærleikssorg, eller død), er å gjera tydleg kva for problem ein har, ved å sjå desse i ein ny kontekst av enkelheit; ved å sjå kunst mot natur, og ved å bli tvunge til å trekkja konklusjonar om desse. Den pastorale prosessen kan slik, som Marinelli peikar på, resultera i ei tydleggjering av kvifor ynsket om flukt i utgangspunktet oppstod.<sup>147</sup> Men flukta vil visa seg å vera temporær og berre ei opptakt til returen. For som Marinelli påpeikar: Om ein ikkje har ein kontinuerleg by, har ein like lite ein kontinuerleg hage.<sup>148</sup>

Det ligg meir tid i Gronskij's bilete, enn den akkurate augneblenken fotografiet blei til. Som antropolog stiller han spørsmål ved å estetisera partikulære plassar, som så blir gjort universelle.<sup>149</sup> Desse spørsmåla går inn i vår framtid som voktarar. Gronskij tek føre seg ein del av moskovittanes rom-situasjon. Denne situasjonen let seg nok utvidast til andre byar og andre land, kor dei same prosessane føregår og dei same kreftene verker å forma landskapa. Det som blir gjort tydleg i *Pastoral: Moscow suburbs* er samstundes avhengig tilskodaren. Ved å gå inn i fotografia og dei pastorale scenane av rekreasjon og barndom, blir ein tvunge til å stilla seg spørsmål om kvifor dette verker så fint, eller det motsette. Kva er det i mitt liv som fører til lengta til enkelheit, til ei anna tid og eit anna rom? Det pastorale Arkadia er nemleg eit mentalt rom og ei mental tid, som ein stad for tilbliing heller enn verem.<sup>150</sup> Kjærleik, død og poesi er dei mest konstante karakteristiske elementa i Arkadia, noko som heng saman med kvifor flukta i førstninga fann stad. Ein søkjer å omarbeida erfaringar frå byen, i ro, i enkelheit, i einsemd. Dei to kvinnene i *Zapadnoe Biryulevo* taler saman. Vi veit ikkje om kva, eller kvifor dei er der dei er.

I mellomtida treng ikkje beveggrunnen for ein pastoral prosess å vera tydleg, som Marinelli påpeikar. Kanskje veit ikkje Gronskij heilt sjølv kvifor han utforskar det pastorale, eller bruker dette som eit grep for å undersøkje landskapa kringom Moskva. Marinelli forstår poesi som eit verkty for sjølv-utforsking frå forfattarens side.<sup>151</sup> Og på same måte som poeten skaper eit språk, former fotografen eit uttrykk ut frå erfaringar av verda. Målet for kunstnaren i den

---

<sup>146</sup> Ibid, lånar denne tanken av William Empson, s. 11.

<sup>147</sup> Ibid.

<sup>148</sup> Ibid, s. 12.

<sup>149</sup> Ibid, s. 56, påpeikar at frå og med romantikken finn kunstnaren av pastoralen det universelle i det partikulære.

<sup>150</sup> Ibid, s. 37.

<sup>151</sup> Ibid, s. 45.

pastorale flukt, er òg slik Marinelli ser det, å klårgjera eins kunstnariske, intellektuelle og moralske intensjonar. I Arkadia kan eit nytt prosjekt bli sett i gong, og det er ein utanom-stad som ein kan vera vitne til verda frå. Det er ein stad kor eit livs-val kan bli gitt deg. Gronskij's uklårleik og openheit i bileta sine verker på same tid å vera som invitasjonar til betraktar, til å vera med på den pastorale prosess. Ved at individa er svekka som individ, kan vi sjølv plassera oss i deira stad, i gutens plass i *Strogino*, i kvinnenens kontemplasjon i *Zapadnoe Biryulevo*, og ta del i vår eigen pastorale prosess.

Iampolskij har rett når han talar om ein uklår overgang i bileta til Gronskij. Men kontrastane mellom det rurale, naturlege, og byen og kunsten er dimed ikkje oppheva – det er nettopp desse som blir synleggjort, tematisert, sjølv som mot samansmelting og det uklåre. Både ein uklår overgang og kontrastar blir estetisert. Eg meiner at Gronskij si fotobok i sin heilskap syner oss eitt bilete av ein overgang eller prosess som dreier seg om by og natur, kunst og natur, og rørsle her imellom. Biletkjeda i boka samsvarer med den pastorale prosessen, som består av ei flukt frå noko som er tilknytt byen og kunsten, til ei pastoral verd høvevis representert av barndom og idylliske landskap, som samstundes er eit rom for rekreasjon og refleksjon før ei tilbakevendig mot byen gjer seg naudig. Kvart bilete innehar ein eigen lokal kjerne, som dannar fortsetjing frå det føregåande, og skapar moglegheit for det komande. Pastoralen blir beteikna av ulike rom: det rommet ein flyktar frå, rommet ein kjem fram til, og det ein igjen må returnera til. Ved å følge Gronskij's biletkjede tek ein del i ein mangfoldig pastoral prosess; ein flyttar seg frå rom til rom, og til rom igjen. Gjennom motsetnadspaar som by og natur, vaksen alder og barndom, varme og kulde, samvære og einsemd, m.fl. rører ein seg. Kan det siste biletet vera eit endeleg resultat av Gronskij's pastorale prosess?<sup>152</sup> Tja, kanskje er det heller moskovittens pastorale rørsle vi ser her, i den gyllen-oransje plysjsofaen ute i skogen som no ingen sit i; ergo eit spor etter nokon som igjen har returnert til byen, etter å gjort sine refleksjonar ute i det fri. Slik les ein det iallfall ut frå den pastorale konvensjonen.

Medan eg her har teoretisert pastoralen gjennom litteraturen, så ber Gronskij's utforskingar preg av at han er fotograf – og ein fotograf som altså knyt seg opp mot ein bestemt tradisjon i fotografiet – piktoralismen. Dessutan deler hans fotopraksis visse eigenskapar med fotoretninga *late photography*, og står i forlenging av amerikansk fototradisjon (heller enn sovjetisk). I komande kapittel vil eg situera Gronskij i nærare fothistorisk kontekst.

---

<sup>152</sup> Sjå Gronskij, *Pastoral*, s. 123.

## Kapittel IV – *Pastoral: Moscow suburbs* og fotohistorisk kontekst

Eg har no utforska fotoboka som kunstform og teke føre meg pastoralen som konvensjon og sjanger. I dette kapittelet vil eg reflektera kring Gronskej sitt arbeide spesifikt i kontekst av fotokunsten si utvikling og historie. Her vil eg for det første argumentera for at han tek del i ei piktoralistisk vending, som fleire meiner at tek plass i samtidsfotografiet. For det andre vil eg sjå Gronskej i relasjon til amerikansk fotokunst, til fotorørsla *New Topographics* og spesifikt til fotograf Stephen Shore, som Gronskej sjølv nemner som ein med innverknad på sitt fotografi. Eg forsøkjer å knyta desse to fotografane saman gjennom to av fotobøkene til Shore. Eg byrjar med å sjå nærare på omgrepet om piktoralisme – og stiller spørsmål om korleis Gronskej sitt arbeide plasserer seg i høve blant anna denne tradisjonen.

### IV.I Piktoralismen – ei innleiande historie

Kva røtter har så den retninga som blir kalla for *piktoralisme* i fotohistoria? Mange, blant anna Stephen Bull, viser til at piktoralismen spring ut av kampen for å få fotografiet anerkjent som kunst frå og med midten av 1800-talet.<sup>153</sup> Bakteppet for denne striden var nedvurderinga av fotografiet. Det var fleire grunnar til dette: mediets opphav i den mekaniske produksjonen; potensialet for masseproduksjon; at det blei assosiert med marknad og handel, og at det blei oppfatta som eit medium som ikkje kravde noko kunstnarisk handverk.<sup>154</sup> Piktoralistane var første generasjon fotografar som søkte å gå i møte med desse førestillingane, og dimed etablera fotografiet som kunstmedium. Dette gjorde dei ved å etterlikna måleriets motivkrins og estetiske tankegods – og ved å arbeida for å få fotografiet som kunst akseptert innanfor det fysiske rommet måleriet blei utstilt i, museet.<sup>155</sup> Slik stod òg kunstfotografiet frå førstninga av i skyld med måleriet. Den britiske kritikaren Jabez Hughes var tidleg ute med slike piktoralistiske tankar, då han allereie i 1861 stilte spørsmål om ikkje fotografiet på same vis som måleriet kan syna fram *venleik*.<sup>156</sup> Omgrepet om venleik, skriv Bull, viste då til dei ulike typane måleri som blei laga på denne tida: landskaps-, akt- og sjangermåleriet, og smigrande portrettbilete. Dette er altså motivkrinsen den fotografiske piktoralismen approprierte. Ein

---

<sup>153</sup> *Photography* (London: Routledge, 2009), s. 124.

<sup>154</sup> Oppsummert av Susan Bright, *Art Photography Now* (London: Thames & Hudson Ltd, 2005), s. 8.

<sup>155</sup> Bull, s. 126.

<sup>156</sup> Referert til hjå *ibid*, s. 124.

grunntanke var å bringa fram venleik gjennom fotografiet – slik måleriet ynskte å gjera det. Dette blir tydelegast formulert av ein annan engelsk kunstkritikar: Venleik er sanning, som den engelske kunstkritikar John Ruskin hevda, og at det er kunstnarens rolle å avdekkja denne.<sup>157</sup> Sanning var ein gjennomgåande trope i Ruskin si tenkjing, og blei teoretisert i samanheng med andre eigenskapar og kvalitetar ved kunstverk. Fornuft, førestilling, og emosjon er tre faktorar som kan byggja opp under sanning – saman med eit fjerde element, nemleg venleik.<sup>158</sup> Venleiken skal likevel ikkje overvurderast, skriv Ruskin, det skal ikkje vera det høgste målet. Ruskin vidareførte dessutan ein tanke om at landskapet er ein form for religiøs kunst, som ein indikator for truskap til Gud.

Det piktoralistiske fotografiet lånte ikkje berre motivkrins frå måleriet, men òg komposisjon og form. Komposisjonen skulle ha ideell mening, noko som blei overført til representasjon av landskap, aktebilet, portrett og menneskeleg rekreasjon i deira lokale omgjevnadar.<sup>159</sup> Det at komposisjon skal ha ideell mening inneber at aspekt av røyndomen blir framheva, påpeikt, ofte idyllisert, eller sett spørsmålsteikn ved, og at komposisjonen skal leggja til rette dette. Ikkje naudsynleg i form av ei idyllisering, men i abstraksjon av tematikk og allegorisk forteljing. For å oppnå dette arbeida piktoralistane gjerne med montasjar sett saman av fleire fotografi.

David Bate peikar på at fotografiet på denne måten reviderte og gjenoppliva ein funksjon det eldre klassisk-romantiske biletlege tablået hadde, som John Constable og J. M. W. Turner stod i front for, og som modernistane forlét inn i det 20. hundreåret.<sup>160</sup> I måleriet hadde denne romantiske estetikken sin bakgrunn i ein kritikk av utviklinga av sosiale verdiar som følgje av industrialisme. Denne re-evalueringa av landleg liv etter industrialismen tok fotografiet òg over som oppgåve etter målarkunsten.

Det stod elles ein strid i diskusjonen om fotografiet mellom piktorialisme og dei som argumenterte for ei form for naturalisme. Strategiane frå desse to halda produserte ulik forståing av kunstfotografiets verdi: skulle det ideelt sett konstruera og syna fram ei ideell intellektuell mening, eller rett fram rapportera optiske fakta?<sup>161</sup> For piktoralisten var målet venleik, ein piktoriell effekt, heller enn å framsyna ytre realitetar på ein mest mogleg korrekt optisk måte i samsvar med eins erfaring. Denne tankegangen låg til dømes til grunn for fotografen Henry Peach Robinson sitt arbeide. Han var ein av dei som meinte at venleik i den biletlege

---

<sup>157</sup> Bate, s. 34.

<sup>158</sup> Thomas, «Ruskin's theory of truth in art», s. 14.

<sup>159</sup> Bate, s. 31.

<sup>160</sup> Ibid, s. 34.

<sup>161</sup> Ibid, s. s 37.

komposisjonen var eit naudsyn om fotografiet skulle bli vurdert som kunst.<sup>162</sup> På motsett flanke stod fotografen Henry Peter Emerson, som kom med skarpe merknadar om Robinsons akademiske allegoriske scenar. Han meinte at fotografiet skulle operera med eit selektivt fokus, slik som det menneskelege auge, for å spegla individets subjektive blikk. Medan Robinsons fotografi er skarpare, er Emersons tonar mjukare, og han brukte ikkje montasje eller modellar for fotografia. Han fotografert dei faktiske folka som arbeidde på markene. Denne diskusjonen fann sitt ekko i diskusjonen om måleriet, og korkje her eller i fotografiet kom ein til einsemd. I staden blei dei ulike metodane, i takt med fotokameraets utvikling, slått i saman og blanda på forskjellige måtar. Ein kan seia at denne diskusjonen og spenninga dreiv kunstfotografiet framover. Ironisk nok fann til dømes Emersons mjuke tonar og selektive fokus òg etter kvart sitt uttrykk i piktoralismen.

Bate viser til at det er ein klår samanheng mellom impresjonismen og piktoralismen. Ikkje berre på grunn av at dei blei utvikla på same tid, men òg av di dei høvevise utøvarane delte det Bate kallar ein *førestillingsestetikk*: Det vil seia, eit felles mål om å framkalla det perseptuelle inntrykket som ein får av ein scene.<sup>163</sup> Biletet fungerer slik som blikket til ein subjektiv augneblenk – ein betraktar eit bilete av ei perseptuell erfaring. Dette, peikar Bate på, er ein estetikk som inviterer betraktar til å førestilla seg korleis det er å vera i scenen sjølv, og å identifisera seg med subjekta avbilda.<sup>164</sup> Slik er det òg at eit piktoralistisk fotografi ikkje treng vera gjennomgåande skarpt, at alle motiva er i fokus, men at det kan vera skilnadar i biletoverflata i så måte. Bate peikar såleis på innleiingsvis i sin diskusjon at omgrepet 'piktoralisme' er ei heller laus samanfating av idéar om kva som utgjer eit godt kunstfotografi.<sup>165</sup> Difor er det òg, meiner eg, ei retning som har kunna finna sin renessanse dei seinare tiåra. Men, som vi skal sjå, står ikkje fotografiet lengre i relasjon berre til måleriet, men òg til andre medium. Først vil eg sjå på noko av det som skjer i mellom piktoralismen og den piktoralistiske vendinga over hundre år sidan. Det vil visa seg at visse trekk går igjen i dei ulike epokane.

---

<sup>162</sup> Ibid, s. 33-34.

<sup>163</sup> Ibid, s. 39.

<sup>164</sup> Ibid, s. 39.

<sup>165</sup> Ibid, s. 31.

## IV.II Overgang til modernistisk fotografi

Sjølv om piktoralismen fortsette å bli utøvd og utforska i fotografiet, braut modernismen seg fram òg her.<sup>166</sup> Bull viser òg til korleis tematikken og forma i fotografiet oppdaterte seg i høve tidas problematikkar. Dette blir manifestert i Alfred Stieglitz (1864-1946) sitt arbeide. Sjølv om han bar med seg piktorielle kvalitetar, som tåkete kvalitet, viser hans fotografi den flyktige *augneblenken* – heller enn ein oppsett scene. Han utforska fotografiet som medium, på fotografiet sine eigne premiss. I biletet *The Hand of Man* (1902) (ein tittel som elles forankrar vår lesnad, får oss til å sjå det kulturelle aspektet ved toglinene, toget med kolsvart røyk, og byen i bakgrunnen) ser ein både den moderne verdas framkomst, og ein moderne måte å avbilda denne verda på:

Stieglitz started a break from Pictorialism and a progression towards more abstract photographs by using the inherent qualities of the technology of the camera itself: tightly cropping images in-camera, and creating sharply focused pictures with no painterly post-production. In opposition to the manipulations of Pictorialism, the images resulting from this technique became known as ‘straight’ photographs.<sup>167</sup>

Som dette sitatet frå Bull òg slår fast, var det nettopp fotografiets eigne eigenskapar, dets spesifisitet, som blei utforska utover i det 20. hundreåret. Fotografiet trong ikkje lengre stå i skyld med måleriet. Det kunne utarbeida uttrykk frå fotografen, og slik utvikla ein måte å sjå på som svarte til erfaringa av det moderne liv i byen. Kritikkk av industrialisme og den veksande byen fann eit klårare uttrykk ved det modernistiske fotografiet – men gjeld altså òg i modernismen som tematikk. I sitatet over peikar Bull òg på at den retninga som spannt ut frå Stieglitz nybrottsarbeide, i dag er kjend som *straight photography*. Men Stieglitz sitt arbeide oppstod ikkje i eit vakum. Bate viser til at dette fotografiet blir utvikla frå piktoralismen, og inneheld skarpt fokus, djubde i biletrommet, og tematikk som blir abstrahert.<sup>168</sup> Dette fotografiet blir kalla *straight* fordi det ynskte å utvikla det fotografiske auget på sine eigne premiss. Fotografiet skjønnte at det kunne leika på eiga hand, og ikkje trong eldre vener frå måleriet. – Denne stilarten finn sitt kanskje ytste uttrykk ved New Topographics, som eg kjem tilbake til. – Poenget her er at utviklinga av fotografikunsten òg stod i samanheng med tida elles. Den moderne byen verker å ha hatt eit behov for ei nærare, meir direkte skildring og tematisering. Likevel består mykje av motivkrinsen, som menneskelege handlingar i deira

---

<sup>166</sup> Ibid, s. 53.

<sup>167</sup> Bull, s. 129.

<sup>168</sup> Bate, s. 53.

omverd, og by- og naturlandskapet.

Bull peikar på at fotografiet ei stund blei brukt i konseptuell kunst frå 1960-talet av, men i denne førstninga helst som dokumentasjon av forbigåande hendingar og installasjonar som fann stad utanfor museet. Etter kvart derimot tok fotografiet ei rolle som hovudaktør i denne idé-kunsten.<sup>169</sup> Fotografiet kunne sjølv presentera idéar, og ‘utforska’, ‘undersøkja’, ‘utfordra’ og ‘stilla spørsmål’. Dette kan sjåast som ei vidare erkjenning av fotografiet som kunst. Fotokunstnar Joseph Kosuth lanserte omgrepet *foto-undersøkjing*, noko som viser fotografiets evne til å bryta inn i vår sosiale verd, og presentera idéar som strekk seg vidare ut mot våre kulturelle kontekstar.<sup>170</sup> Foto-undersøkjinga handlar ikkje lengre berre om fotografiets eigenskapar, men reflekterer òg kring vår sosiale verd. Det konseptuelle fotografiet bryt inn i vår førestilling om verda, går utover kunsten (/seg) sjølv, og handlar om kulturell kontekst framføre estetisk innhald. Dette kan samstundes seiast å vera ei raud line som strekk seg frå det romantiske landskapsmåleriet til fotografisk piktoralisme, og gjennom modernistisk praksis, konseptuell kunst og igjen til ei piktoralistisk vending i dag: Biletkunsten samhandlar med og kritiserer menneskeleg erfaring i skiftande omstende. Måten det blir gjort på endrar seg for stadig å kunne bryta inn i vår erfaring og for å gi oss eit betre syn.

#### **IV.III Piktoralistisk vending i samtidas kunstfoto**

Kva er linene som strekk seg frå det eldre måleriet (ikkje berre frå 18- og 1900-talet, men òg frå 1600-talet og framover) og mot notidas fotografi? Korleis skil vendinga mot piktoralismen seg ut frå retninga frå og med 1870-talet?

Bate peikar på at det piktoralistiske fotografiet i dag er ei hybrid form, kor ein mikstur av andre kunstartar og medium, samt andre fotosjangrar (som fotojournalisme, dokumentaren, og reklame), kan bli spelt med, teke frå, og blanda.<sup>171</sup> Måleriet står altså ikkje aleine i sin innverknad på dette piktoralistiske fotografiet. Målet med samtidsfotografiet innan kunsten, som Bull peikar på over, er ikkje utelukkande å uttrykkja, men å undersøkja og utfordra både sosiale kontekstar og ulike medium.<sup>172</sup> Dette står i forlenging av det konseptuelle fotografiet frå 60- og 70-talet. Eit anna mål er å viska ut skilleliner mellom dei ulike media: «(...) to ‘blur boundaries’ in the way that postmodernist work needed to do during the 1980s in the wake of

---

<sup>169</sup> Bull, s. 135.

<sup>170</sup> Ibid, s. 137.

<sup>171</sup> Bate, s. 41.

<sup>172</sup> Bul, s. 144.

modernism's emphasis on medium-specificity.»<sup>173</sup> Det kan med andre ord seiast at den andre piktorielle vendinga har med seg meir baggasje enn den første. Fotomediet har blitt sett under lupe, og estetiske så vel som sosiale intensjonar har blitt utvikla. Den ny-piktoralistiske vendinga står, som alle andre kunstepokar, i ein svar/motsvar-relasjon til det føregåande, til retningar innan fotografiet etter den første vendinga.

Kunstfotografiet tek til dømes i bruk element frå populærkulturen, og blandar ofte slik 'lavkultur' med 'høggkultur'. Som Bate skriv, den piktorielle kunstnar erkjenner innverknaden frå ei kompleks mediesamtid, som blir filtrert gjennom piktoralistisk praksis, og re-mediert gjennom individuell erfaring (ei viss form for uttrykk vil ein alltid finna i eit kunstverk).<sup>174</sup> Denne andre vendinga skil seg elles ut frå den første ved å hennar bruk av store fargebilete. Bull skildrar korleis det postmoderne, som reaksjon på modernismen, byrjar å henta fram og bearbeida gamle idéar, òg frå andre sfærar enn kunsten, framføre å produsera nye progressive meiningar og uttrykk.<sup>175</sup> Dette heng saman med kunstnarens død, og lesarens tilbliing, som Bull er inne på.<sup>176</sup> Kunstverket treng ikkje bli til frå eit genialt ego, men frå tidlegare praksisar og idéar. Dimed er det opp til lesaren å forstå desse linene. Lesaren blir gitt tillit og ansvar ved nyare kunstpraksis.

Bate trekk fram fleire aspekt som knyt delar av impresjonisten Claude Monet (1840-1926) sin målarpraksis til Jeff Wall sine fotografi.<sup>177</sup> Han plasserer kunstnarane i eit felles føretak, kvar med sine spesifikke problematikkar knytt til deira respektive tid, og samanliknar eit fotografi av Wall (fig. 7) med eit måleri av Monet (fig. 8, mitt døme). I begge bileta ser vi natur, menneske som held på med sitt, og byens innverknad i landskapet. Hjø Monet mindre inngripande enn hjå Wall, men det er der i form av røyk frå ei industripipe. Det felles føretaket dei imellom er av ein *undersøkjande og påpeikande karakter* – begge er dei biletkunstnarar som skildrar utvikling i samfunnet og sosialt liv.<sup>178</sup> Dei dømmar ikkje, men peikar på noko av det som skjer, avdekkjer det som kan ligga utanfor vårt medvit, og stiller spørsmål om livet og verda ut frå dei erfaringar dei gjer seg. Den moderne kunstnar, fotografen inkludert, blir slik av Bate sett på som ein flanør, vandrande og med eit distansert blick, som ein filosof med eit syn på det moderne livet.<sup>179</sup> Wall søkjer på si side ideell meining gjennom komposisjonen og sofistikert skildring av faktisk erfaring. Saman med hans motivkrins av sosiale tablå, landskap,

---

<sup>173</sup> Bull, s. 144.

<sup>174</sup> Bate, s. 43.

<sup>175</sup> Bull, s. 137.

<sup>176</sup> Ibid, s. 139-140.

<sup>177</sup> Bate, s. 44-45.

<sup>178</sup> Ibid, s. 47.

<sup>179</sup> Ibid, s. 44.



og portrettbilete, er han difor ifølgje Bate å vurdera som ein piktoralist.<sup>180</sup> I denne samanheng er omgrepet om den piktorielle effekt viktig. Bate karakteriserer denne effekten som ein kor betraktar blir invitert med, eller plassert inn i biletrommet. Føremålet med dette er at han skal vurdera kva meining som ligg i situasjonane som er avbilda.<sup>181</sup> Det piktorielle fotografiet søkjer å bryta ned velkjende mønstre i visuell tenkjing som finn stad i kulturens massereproduksjon – betraktarens persepsjon skal bli utfordra: Kva tema blir framstilt; kva er dets tyding? Kvifor ser eg desse bileta; kva ser eg i dei? Det er dimed ikkje utan grunn til dømes at fotograf Emerson sine disige, delvis uklåre bilete blei til eit teknisk grep innan piktoralismen – det heng saman med den intenderte effekten av innleving og førestilling. Bate viser til at dette er eit kritisk aspekt ved historia til piktoralismen som stundom blir gløymt – spørsmåla som betraktar/lesar må stilla seg.<sup>182</sup> Dette er eit viktig trekk som fotografiet overtok frå måleriet, og spesifikt frå romantisk estetikk og frå impresjonismen, som kritiserte sine høvevise samtidar.

Bull hintar mot denne nyare vendinga i fotohistoria, og peikar på at fotografia innanfor denne rørsla innehar ein høg grad av konstruksjon og handverk, og at dei begynte å ta plass i museet frå 90-talet av.<sup>183</sup> Bull òg nemner Wall som eit døme på dette, og viser slik som Bate til hans intertekstuelle referanse til Eduoard Manet sin målarpraksis. Både Wall og Manet skildrar kvardagsleg erfaring og vernakulær estetikk, og gjerne gjennom montasjen, for å oppnå ideell piktorieffekt – som ein målar av det moderne liv vil. Lesaren skal bli sett rett inn i biletrom og abstrahert tematikk.

---

<sup>180</sup> Ibid.

<sup>181</sup> Ibid, s. 47.

<sup>182</sup> Ibid, s. 34.

<sup>183</sup> Bull, s. 143.



Figur 7 Jeff Wall, *The Storyteller*, 1986. Fotografi i transparent lysboks. 229 x 437 cm.



Figur 8 Claude Monet, *La Promenade d'Argenteuil*, 1872. Oljemåleri. 53 x 73 cm. Plassering ukjent.

#### IV.IV Gronskij og fotohistoria

Slik eg ser det, plasserer Gronskij seg i dette kunsthistoriske landskapet – saman med Wall og Monet. Han siterer dessutan Manet ved ein av sine pastoralar, *Sviblovo I* (fig. 11). For det første vil eg argumentera for at omgrepet om venleik, eller skjønnheit, ser ut til å gjera seg gjeldande i høve hans biletsyklus *Pastoral*. Dette ser eg på som eit viktig trekk og ein av hovudkarakteristikkane til piktoralismen, som formulert ved Ruskin over. Eg meiner at det ligg omtanke og kjærleik til naturen i desse landskapsbileta, ved at fotografen stundom framhevar venleiken i landskapa, samstundes som han peiker på by-utvikling og forming av landskapa. Han gjer det av ein grunn. Ruskin gjorde òg klårt at venleik korkje treng eller kan vera det det høgste målet for eit kunstverk. Så er heller ikkje tilfellet ved Gronskij sin *Pastoral*. Som eg har vist, tek Gronskij opp den pastorale tematikken, som ikkje einsidig lyser av idyll. Bileta hans har òg ein piktoralistisk motivkrins – landskapsbiletet, menneskeleg rekreasjon og det sosiale tablået. Stundom syner han dette fram gjennom eit harmoniserande slør, stundom hardt og realistisk. Ved dei uklære forgrunnane, fråstanden til dei detaljerte motiva, det undersøkjande blikket ein må ta på seg, blir vi sett rett inn i biletromma – dette er den piktorielle effekt som blir til i møte med *Pastoral*. Det overlappar med det Iampolskij kalla for ei felles-ubestemmeleg vakling med verda. På denne måten undersøkjer både fotografen og vi betraktarar desse landområda, romma for menneskeleg habitasjon, noko som skjer gjennom og ut frå den pastorale konvensjonen. Slik blir forundring skapt, og ein blir utfordra; ikkje minst gjennom spenning mellom venleik i framstilling, og mogleg diskrepans til det røynelege, fotoets referent. For ikkje berre blir delar av Moskvas periferi avdekt, desse kjem med ein konvensjon pålagt, som handlar om godt og vondt, vent og stygt, og rørslene her i mellom.

Min bruk av venleik stemma overeins med det Bull skriv om kunstkritikk i dag, at det ikkje er nok med omgrep frå postmodernistisk teori, som nemnd i form av ‘undersøkjing’, ‘utforsking’ osv., for å skildra delar av samtidig fotografi. Han peikar på at omgrepet om venleik nokre tiår har lege brakk, at det var nærast politisk ukorrekt å visa til eit slikt omgrep på 1980- og 90-talet.<sup>184</sup> Gjennom innflyting frå blant anna det sosiale tablået har estetisk tiltalande komposisjonar og lyssettingar brote inn i kunstfotografiet som nærast subversive element.<sup>185</sup> Nettopp dette er å sjå i Gronskij sin biletsyklus. Han brukar venleiken som eit verkemiddel for framsyning av landskapa. Men ikkje berre som eit mål i seg sjølv; den skjøne framstillinga får oss nærast mistenksame. Det blir skapt eit spenning slik. Med dette meiner eg at det er riktig å

---

<sup>184</sup> Bull, s. 144.

<sup>185</sup> Ibid.

tala om venleik i høve Gronskej sitt landskapsfotografi. Venleiken finst ikkje berre i reklamen. Det er faktisk reklamen som ein gong approprierte denne estetikken frå dei skjønne kunstar. Og no kan det verka som at kunsten arbeider med å ta omgrepet tilbake.

Dette er òg typisk for kunsten dei siste 50 åra. Gamle idéar og estetisk tankegods blir henta fram og bearbeida – slik Gronskej gjer med *Pastoral: Moscow suburbs*, kor ein over to tusen år gamal idé blir bearbeidd i form av fotografiet. Dette er samstundes å stilla betraktar/lesar spørsmål og objekt for undersøkjing, som heng saman med fotografiets evne til å bryta inn i vår førestilling om verda, og presentera idéar som strekk seg ut mot våre kulturelle kontekstar.

Den ideelle piktorielle effekt, ein av piktoralismens hovudkarakterar, blir søkt av Gronskej. Måleriet står, slik eg ser det, som den viktigaste innverknaden på Gronskej sitt landskapsfotografi. Han låner lyssetting og komposisjon mellom anna frå Claude Lorrain sine landskapsmåleri, og siterer fleire impresjonistiske franske målarar. Dette er òg gjengs praksis for samtidsfotografar, å ta frå måleri skapt før moderniteten.<sup>186</sup> Sjå måleriet *Pastoral landscape* (1646-47) av Lorrain.



Figur 9 Claude Lorrain, *Pastoral Landscape*, 1646-47. Oljemåleri. 102.4 x 132.7 cm. Timken museum, San Diego.

---

<sup>186</sup> Bull, s. 143, nemnar eksempelvis samtidsfotograf Tom Hunter som lånar frå Jan Vermeer på 1600-talet og Millais på 1800-talet.

I dette måleriet ser vi eit landskap med gjetarar og buskap i naturlege omgjevnadar i forgrunnen, eit vatn er der kor ein kan kvila, medan ein festning og ein liten by er plassert på ein høgde i bakgrunnen. Eit varmt slør trekk gjennom heile biletrommet, frå den opplyste forgrunnen til festningen og til cumulus-skyene på himmelen. Dette har eit openbert slektskap til Gronskij sine pastoralar. Sjå Gronskij sitt fotografi *Mytishchi I* (2010). Som eg var inne på i diskusjonen om pastoralen, har gjetaren blitt erstatta av barnet i den moderne pastoralen. Det ser vi i *Mytishchi I*, kor to barn står mellom det som kan vera foreldra sin bil og vatnet. Der Lorrain portretterer gjetaren, syner Gronskij barnet fram. Barna verker å studera noko, medan dei vaksne er meir bestemte i sitt føretak. Det minner om scena frå Lorrain sitt måleri, kor gjetaren og familien overhovud får beina vaska (– kanskje å lesa allegorisk for heilaggjering). Lorrain var dessutan oppteken av lyset, og skaper ein disig piktoriell effekt. Det same kan seiast å sjåast i Gronskij sitt bilete, noko som kanskje best kjem fram i *Zapadnoe Biryulevo* (fig. 5). Kring den lyseblå bilen i *Mytishchi I* verker grunnen å vera opplyst – eit moderne pastoralt rom som blir manifestert av barna, og den påtrengjande industrimassen berre eit steinkast unna. Samanhengen mellom Lorrain og Gronskij viser seg altså gjennom pastoralen, lyset og komposisjonen; og gjennom det perspektivet som set oss rett inn i scenen og skaper ein piktoriell effekt. Òg venleik er eit ord som kan skildra den samla effekten hjå dei begge. Legg elles merke til at begge bileta syner fram eit avkappa tre i venstre biletkant. Der er nærast som at Lorrain har måla fotografisk, ved å innlemma vilkårlege motiv. Men mest av alt er det nok for å oppretthalda harmoni i biletet, og å peika mot busetnad i bakgrunnen.



Figur 10 Alexander Gronskij, *Mytishchi I*, 2010. Fotografi. Frå: *Pastoral: Moscow suburbs*.

Eg kunne trekt fram fleire døme på slike kunsthistoriske sitat. Manet sitt måleri *Le Déjeuner sur l'herbe* (1862-63, fig. ) har til dømes klare fellestrekk med Gronskij sitt fotografi *Sviblovo I* (2010). Her har Gronskij funne ein parallell til Manet sitt motiv, og «plassert» det lengre bak i biletrommet (i samsvar med syklusens fråstand elles). Kvinna i bakgrunnen i Manet sitt måleri, i uproporsjonal storleik, ser ut til å vera på veg opp av vatnet. Kanskje kan Gronskij sitt bilete sjåast som eit kor denne mystiske kvinna har gjort ferdig si rørsle, og stige ut av biletet? Interessant nok tok Manet dette motivet frå Marcantonio Raimondi si gravering *The Judgement of Paris* (1510-1520), ein kopi av Rafaels tapte måleri. Det vi ser er altså eit over femhundre år gammalt pastoralt motiv som har blitt intertekstuelte teke opp, og bearbeidd av både Manet og Gronskij.

Ved eit anna fotografi, *Krasnogorsk II* (2012)<sup>187</sup>, kan det verka som at Gronskij har laga eit tilsvar til pointilisten Georges Seurat sitt velkjende måleri *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte* (1884-1886). Seurat tematiserer her mellom anna moderniteten og

---

<sup>187</sup> Sjå side 31, *Pastoral: Moscow suburbs*.

framandgjering, menneska som blir skilt frå kvarandre. Sjølv om dei oppheld seg på same stad, er det ingen som kommuniserer med kvarandre. Gronskij på si side verker å koma med eit svar på denne tanken om moderniteten, eller kanskje helst ei fornying av spørsmålet. Seurat sitt måleri er faktisk meir dystopisk og ironisk ved dei vakre fargane, enn det Gronskij sine bilete er. Desse er meir skildrande, har eit meir realistisk uttrykk, eksempelvis i *Krasnogorsk II* og *Mytishchi I* (fig. 10), kor folk er saman og har det fint. Det er eit meir håpefullt syn på verda. Såleis både undersøker Gronskij ulike landskap, og han uttrykkjer dei ved å viska ut skilleliner mellom fotografi og måleri. Den piktorielle effekten set oss rett inn i fotografiet, og får oss til å reflektera kring menneska i romma, søppelet, og industrien. Dette er ei re-evaluering av landleg liv etter og som følgje av byvekst og industrialisme, ei oppgåve fotografiet tok på seg etter målararkunsten, og som altså stadig utgjer ein tematikk innan samtidsfotografiet.



Figur 11 Eduard Manet, *Le Déjeuner sur l'Herbe*, 1862-63. Oljemåleri. 208 x 264 cm. Musée d'Orsay.



Figur 12 Alexander Gronskij, *Sviblovo I*, 2010. Fotografi. Frå fotoboka *Pastoral: Moscow suburbs*.

Dimed vil eg konkludera med at måleriet er den sterkaste innverknaden på Gronskij sitt landskapsfotografi. Sjølv om det er tale om to forskjellige medium, kan Gronskij karakteriserast som ein målerisk fotograf, iallfall i høve hans pastoralar, men òg spesielt i *Mountains and Waters*-serien. Dette blir støtta opp av hans bruk av diptykar, som forstyrrer det fotografiske eittpunktsperspektivet og set spørsmålsteikn kring tid i bileta. Han låner og vidarefører, omarbeider og utviklar motivkrins, tematikk og førestillingsestetikk mellom anna frå den eldre piktoralismen. Samstundes har Gronskij læring og erfaring frå fotojournalismen. Bate viser òg til, korleis det seinare piktoralistiske fotografiet er ei hybrid form. Som eg skal koma nærare inn på seinare i dette kapittelet, har *Pastoral*-syklusen trekk frå det dokumentariske og frå fotojournalismen gjennom sin skarpleik og skildrande form; Gronskij sitt landskapsfotografi er



med andre ord òg ein syntese av fotojournalisme, kunstfotografi, måleri, og litteratur (ved pastoralen).

#### IV.V Landskapsfotografiet i New Topographics

Eg har no sett *Pastoral: Moscow suburbs* i samband med vendinga mot piktoralisme i fotografiet. Eg vil no sjå biletsyklusen i ein annan fotohistorisk kontekst. Alexander Gronskij står nemleg i forlenging av den amerikanske fototradisjonen framføre den (post-) sovjetiske.<sup>188</sup> Han har sjølv gitt uttrykk for innverknad frå fotografen Stephen Shore. Han var mellom anna ein av åtte deltakarar i utstillinga *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, som fann stad i midten av 1970-åra i New York. New Topographics kom òg til å bli namnet på ei større fotografisk rørsle, som kan seiast å ha transformert måten å fotografera landskap på. Dette knyt Gronskij til ein måte å avbilda landskap på, som står i samband med det dokumentarisk, som eg nemnde ovanfor. Men kva karakteriserer denne sjangeren – og kva slags landskapsestetikk er presenterte NT-fotografane?

Sjangrar gror ut av andre sjangrar og oppstår ikkje i eit vakum, men må fornyast når den grunnleggjande myten ikkje lengre kan gjelda for det nyare kunstverket. Slik som Stieglitz både braut med og utvikla sitt formspråk frå piktoralismen, kan fotorørsla New Topographics seiast å bryta med den meir ekspressive fotopraksisen til Ansel Adams (1902-1984) og Minor White (1908-1976), og heller stå i forlenging av Walker Evans og Ed Ruscha sine avmålte, repetitive blikk på det vernakulære, det kvardagslege, det som blir til over tid, litt slik eit språk forandrar seg. Fotografane kan seiast å dela ein felles estetikk, men med variasjonar. Dei verker å villa redefinera landskapsfotografiet, og sjølv landskapa i USA. Det skal nemnast at fotografane ikkje arbeidde saman, med unntak av kunstnarparet Bernd og Hilla Becher, men blei sett saman av kurator William Jenkins. Utstillinga blei presentert som ei gruppe 'objektive' fotografi, kor fotografens stemme ikkje kunne høyrast. Jenkins meinte utstillinga ville føreslå kva det betydde å laga eit dokumentarisk fotografi.<sup>189</sup> Ho hadde ein motivkrins kring det vernakulære, industribygg i utkanten av byane, motell langs hovudvegen, bilparkar ved høghus, osb., noko som manifesterte ein ordinarietsetetikk, som søkte mønstre, likskapar, og typar av og i ting i dei forskjellige landskapa frå by til land.

---

<sup>188</sup> Sandbye, M. 2001, s. 221-259, viser mellom anna korleis det knapt fantest noko 'kunstnerisk fotografi' før 1980-åra i Sovjetunionen.

<sup>189</sup> Salvesen, «New Topographics», s. 50.

Fotografane var opptekne av å utforska grensene og moglegheitene til kameraet. Bileta i NT har ofte djubde i biletrommet, og viser abstraherte utsnitt av vernakulære landskap, presentert med skarpt fokus, presisjon og minimalt kornete biletoverflater. Eit typisk døme på denne estetikken kan sjåast i fotografiet *Alton Road at Murphy Road* (1974) av Lewis Baltz (fig. 13). Det viser eit flatt amerikansk landskap med nokre varebygningar, og ein brannhydrant som einaste fotgjengar på fortauet. Her er lite håp og varme. Samstundes er det harde, reine liner som er gode å følgja med augene. Det er eit stilig stilisert bilete. Som resten av fotografa blant NT er det i svart/kvitt. Det etterliknar ikkje måleriet, men utforskar omverda på eige fotografisk premiss.



Figur 13 Lewis Baltz, *Alton Road at Murphy Road, looking toward Newport Center*, 1974. Fotografi. Frå *New Topographics*.

Fotografane i *New Topographics* konsentrerte seg, som Baltz, om det vernakulære og det normalt oversette eller lite verdsette – og revitaliserte slik òg blikket. Fotografiets basale element – lys og merksemd – kan forandra erfaringa av vernakulære scenar til ei ny oppleving av dette sjølvsame. Var dette *New Topographics* overordna mål? Jenkins skreiv at deira utsiktspunkt var antropologisk framføre kritisk, og vitskapleg heller enn kunstnarisk.<sup>190</sup> Eg veit ikkje kva ‘kritisk’ betyr i så samanheng, men det at bileta skulle dreia som om antropologi, det

---

<sup>190</sup> Ibid., s. 12.

les eg som eit utsiktspunkt dei grunnleggjande sett deler med både piktoralismen og modernismen. Målet til NT var å kartleggja og avdekkja tilkomande landområde. Dette, interessa i sosiale kontekstar, er òg ein tendens i det post-modernistiske fotografiet, som Bull viste til over. Salvesen skriv at vi kan sjå NT som ei bru mellom eit kunstnarisk (modernistisk) fotografi og eit meir post-konseptuelt fotografi, som samstundes arbeider med mediets spesifisitet og undergraver det.<sup>191</sup> Måten NT motstår fotografiets eigenskapar, er gjennom stilmiddelet svart/kvitt og stundom abstraherte flater, som ved Baltz. På den eine sida er NT fotografisk undersøkjande, på andre sida er stilistikken, det kunstnarlege uttrykket, viktig.

NT-fotografia får ein til å lura på biletets tilknytning til verda. Kva er samanhengen mellom bilete og dets referent, det som knyt bileta til antropologien? I så høve skriv Mette Sandbye i *Mindesmærker* at ein betraktar fotografiet som eit «realistisk medium», før ho framhevar to ulike formar for realisme; den konvensjonelle og den mentale. Den mentale realismen er «(...) en realisme, der på et mentalt plan skaper forbindelse mellem betragteren og et andet menneske i en anden tid. Vi tror, vi kommer tettere på både os selv og det i tiden fjerne motiv i fotografiet.» Og, spesielt viser ho til at det dreier seg om ein realisme «(...) der har at gøre med affekt, erindring og erkendelse. Det er en realisme, der indeholder en bevidsthed om dens natur som konstruktion, men det er også en realisme, der er bevidst om, at den er konstrueret ut av noget; ud af et virkeligt stof.»<sup>192</sup>

Min affekt ved betraktning av NT-bileta har mellom anna å gjera med mangel på oppleving av augneblenken. Det er stille tid vi ofte ser avbilda i desse fotografanes arbeide. Det er altså ikkje éin fanga augneblenk og dimed frosen tid – for tida verker allereie å vera stille ved industrialismen vi ser, i områda som eigentleg ser ut til å vera nye og i utvikling. Eg har nemnd at det var romantikarane som begynte å kritisera moderne erfaring, og at piktoralistar som Monet, og Wall i seinare tid, påpeikte utvikling av samfunnet gjennom jernbaner og industri. Likevel kan det seiast å vera New Topographics som verkeleg etablerer industrialismen som tema i fotografiet, og det ved å setja det fotografiske blikket rett på denne utviklinga.

Likevel er det som kjem til syne i NT-bileta ofte så daudt – stundom fordi dette er forlate og høyrer til ei fortid som er over, men òg når dette verker å vera frå samtidig erfaring. Denne tvitydigheiten er noko av det same vi ser ved Gronskij sine utkantar, som er uklåre; har vi med ei byrjing, eller ein slutt å gjera? Gronskij fangar derimot òg augneblenken, og set landskapa inn i ein vakker, fargerik struktur. Han står i forlenging av NT ved den interessa dei utviser i dei komande land- og byområda. Og slik vi veit at NT-bileta er konstruksjonar, subjektive

---

<sup>191</sup> Ibid.

<sup>192</sup> Sandbye, s. 37.

utveljingar av motiv og struktur, kan ein sjå det same ved *Pastoral*. Her er ei anna form for representasjon, men Sandbyes mentale realisme gjeld for begge biletsfærar. Fotografiet skaper affekt, kan hjelpa oss mot erkjenning av det som er, og vil ved det latente tidsaspektet i fotografiet involvera vår erindring av det som har vore, for oss sjølv og for den andre.

Ein fellesnemnar ved NT-fotografane er bruken av svart-kvitt-film. Sju av dei åtte brukar dette stilistiske verkemiddelet. Stephen Shore står seg ut i så måte med hans fargebilete. Svart-kvitt framhevar form, og kan gi bileta eit ekstra slør av melankoli; det kan tydelegare syna oss, eller minna oss på, at det vi ser er frå ei tid som er over (som formulert gjennom Barthes sitt punctum). Samstundes gir svart/kvitt-biletet ei mindre tidsspesifikk tilhøyrsløse. Med dette perspektivet kan ein seie at Stephen Shore, som fotograferer med farge, er den som gir dei mest presise attgivingane. Gronskej Eg vil diskutera hans innflyting på Gronskej gjennom to av hans fotobøker, *Uncommon Places* og *The Nature of Photographs*.

#### IV.VI Stephen Shore og Alexander Gronskej

Gronskej sjølv trekk fram to amerikanske fotografar i eit intervju med Jenny Stevens, *The Guardian*, som innverknadar på hans eige fotografi – han lister opp Paul Graham og Stephen Shore som førebilete.<sup>193</sup> Stephen Shore, f. 1947, er ein røynd fotograf. Han har ein rik oeuvre, og hans motivkrins er uvanleg variert. Han kan sjåast på som ein modernist i hans stadige undersøking av kva som er spesifikt for fotografiet; samstundes kan han bli sett på som ein «stille» fotograf, noko eg kjem tilbake til, og ein moderne flanør, Shore tek landskapsbilete, både i byen og på landet, men òg mykje anna – det som fell han interessant, som interiøret på hotellrom, ein bilpark, hamburgerpapir på eit bord. Korleis forandrar fotografiet vårt blikk på verda, er eit spørsmål han stiller. Kva kan fotografa syna fram; korleis gjer dei det? Sær oppteken er han nemleg av fotografiets moglegheiter og eigenskapar.

Shore har laga kring 40 fotobøker – dette vil eg lesa som inspirasjon for Gronskej. Det er noko som knyt fotografane saman. Det verker elles ikkje som ein dum idé å få ein inngang til Shore sitt arbeide gjennom fotobøkene *Uncommon places* (1982) og *The Nature of Photographs* (2007). Dette er to av hans mest kjende bøker, og tener her som «stikkprøver» på hans arbeid, samstundes som dei er representative for hans undersøking av fotografiet, og dimed av prosessen som ligg bak, og i, eit fotografi. Shore både skriv og fotograferer, og jobber med tekst opp mot bileta for å undersøka og forklara fotografiet, fotografens blikk og det fotografiske

---

<sup>193</sup> «Alexander Gronskej's best photograph», 2015.

auget. I fotoboka *The Nature of Photograph* ynskjer han å skildra dei fysiske og formelle eigenskapane til det fotografiske trykket, som former verktøyet fotografen brukar for å definera og fortolka innhaldet dei avbildar. Det er ikkje berre fotografiet aleine han tematiserer, men òg, som fotograf, er han interessert i fotografens arbeide. Kva føregår under fotografering, kva for syns-prosessar? Utanom deira delvis samanfallande motivkrins, er dette er dimed nok eit knyttingspunkt mellom Shore og Gronskij; sistnemnde kan ha dratt nytte av førstnemndes teoretisering om korleis fotografiet forandrar blikket på verda. Dessutan finn eg eit fotografi av Shore som Gronskij nærast verker å ta som mal (sjå under). Fotoboka *Uncommon places* avbildar det som ser ut som det motsette, vanlege plassar, men kanskje indikerer tittelen nettopp fotografiets evne til å bryta inn i vårt vande blikk, skapa motstand mot våre forventningar, og å finna det partikulære i det allmenne – kort sagt: Å transformera verda til noko anna, til noko som ikkje vil finna sin parallell i verda.



Figur 14 Stephen Shore, *U.S. 97, South of Klamath Falls, Oregon, July 21, 1973*. Fotografi. Frå *Uncommon Places*.

#### IV.VII Uvanlege stader og fotografias natur

Fotoboka *Uncommon places* kom først ut i 1982. Tjue år seinare blei ein ny versjon, med til då upubliserte fotografi, gitt ut. Slik Robert Frank og Walker Evans utvikla nye blikk på USA, frå vegen og med kameraet, gjorde Shore likeleis.<sup>194</sup> Hans bileta har såleis blitt kalla «American photographs – in colour», eit tilnamn som spelar på desse to føregåande fotografars undersøkjing av USA. Shore tok fargebiletet frå reklamen og motebiletet, og fann ein roleg, skildrande måte å representera det kvardagslege på. Han unngår korkje det harde realistiske eller det mjuke gode; han verker å vera interessert i livet i sin heilskap, og alltid korleis fotografiet representerer dette.

I dei første fem bileta i fotoboka eg har for handa, *Uncommon Places*, utgåva frå 2002, ser vi eksempelvis ein vaska og klårgjort diner i herlege 70-tals jordfargar, vi ser avlange amerikanske bilar parkert føre ein «Penneys», eit handelsbygg av noko slag, og det er eit bilete av ei eske som står på ein grøn plen, med svart hummer i, fotografert ovanfrå og ned i eska. Det er ved første augekast lite som knyt desse bileta saman; det same kan ein seia om fleire av fotografia i boka, sjølv om det finst motiv som går igjen. Det er meir som at fotografias rekkefølge speglar eins vilkårlege augneblenkar i løpet av ein dag.

Undervegs og mellom bileta, i intervallar på 5-8 bilete, skyt Shore inn kommentarar om fotografiets vesen – som vi kan relatera vidare til det vi ser i boka. Shore forklarar kva fotografiet er, og hevdar allmenngyldigheit for dei transformative aspekta, artikulert ved *flate, ramme, tid, og fokus*. Dessutan skil han biletet inn i eit fysisk nivå, eit biletnivå, og eit mentalt nivå. – Eg finn meg her på eit vis kasta tilbake til der eg byrja oppgåva, kor eg tok føre meg fotografiets vesen hovudsakleg gjennom semiotikken, i tankar om korleis ord står til fotografiet, og om betraktars affekt i møte med fotoet. Eg vil her ta med dei punkta Shore teoretiserer, for å «fylla inn» nokre av dei romma mitt kapittel 1 ikkje dekkjer. –

Shore peikar på at fotografiet som objekt har eit eige liv i verda.<sup>195</sup> Det kan nemleg finna plass ulike stader, i ein skoboks, i eit album, på eit museum; det kan bli reprodusert som informasjon eller som reklame – det kan bli kjøpt og seld; det kan bli betrakta som eit nytteprodukt eller som eit kunstverk. Konteksten ein ser fotografiet i verker inn på meininga som betraktaren trekkjer frå biletet, skriv han. Dette er ein generell kommentar om fotografiet som objekt, og får oss mellom anna til å konstatera at desse fotografia vi har føre oss, dei finn plass i ei fotobok.

---

<sup>194</sup> Badger, «Stephen Shore», s. 61.

<sup>195</sup> *Uncommon Places* (Düsseldorf: Verlag der Galerie Conrads, 2002), s. 17.

Etter dei første innleiande bileta og kommentar, kjem nye bilete med motiv frå interiør og hus, bensinstasjonar og gater, husveggar, og eit bord med lyspærer på. Shore skriv så, at den første forma for transformasjon er *flate*.<sup>196</sup> Medan verda er tredimensjonal, er fotografiet todimensjonalt. Shore skriv at dette, overgangen frå 3D til 2D, inneber at djupna i biletrommet står i relasjon til biletoverflata. Biletplanet er eit felt kor på linsa sitt bilete blir projisert. Eit fotografisk bilete, skriv han, kan kvila på biletoverflata, og på same tid inneha ein illusjon om djupt rom. Korleis står biletflata i høve biletrommet?

Det andre aspektet av transformasjon, er *ramma*, som kan vera aktiv eller passiv. Ved første høve rammar biletkanten sine selektive motiv inn, og ein rører blikket frå biletkant og inn i biletet. Ved ei passiv ramme rører ein seg kringom i biletrommet, og ramma fungerer enkelt som staden kor biletet sluttar. Som om biletet fortset utover biletkanten. Men som Shore skriv mot slutten av boka, så er fotografiets verd omfatta innanfor ramma, sjølv om vi veit at bygningane, fortaua, og himmelen fortset bak bortanfor biletkanten – fotografiet er ikkje eit fragment av ei større verd.<sup>197</sup> Dette står i motsetnad eksempelvis til Barthes sin tanke om fotografiets vesen, som fysisk spor av verda.

I fotoboka *The Nature of Photographs*, som kom ut i 2007, altså nokre tiår etter *Uncommon Places* (1982) først blei utgitt, verker Shore å ha tenkt vidare på kva som konstituerer eit fotografi. For her legg han til aspekta *tid* og *fokus*, til allereie nemnde flate og ramme, som alle går inn i biletnivået. Han slår fast at fotografiet med sine kvalitetar er ein analytisk disiplin. Flate, ramme, tid, og fokus gir struktur til verda og er dimed transformative element. Ein anna stad legg Shore vekt på at fotografiet har struktur, framføre 'komposisjon', fordi fotografiet strukturerer verda, i motsetnad til måleriet, som skaper ein komposisjon på tabula rasa.<sup>198</sup> Fotografen vel ut, og dei fire elementa er det han rår over for denne utveljinga og struktureringa.

I motsetnad til verda, er fotografiet statisk. Slik fotografiet gjer den tre-dimensjonale verda to-dimensjonal, blir verdas fluxus transformert i eit statisk stykke film, skriv Shore.<sup>199</sup> Det er tre ulike typar tid i eit bilete: *frosen tid*, med kort eksponeringstid som kuttar av greina tida sit på, og genererer ein ny augneblenk; *ut-drivande tid*, når rørsle føre kameraet, eller kameraets eiga rørsle, blir akkumulert på filmen og produserer ein disig/tåkete effekt i biletet; og til sist *stille tid*, kor fotografiets innhald/motiv er i ro, eksponeringa kan ta opptil fleire minutt utan at motivet endrar seg.

---

<sup>196</sup> Ibid, s. 31.

<sup>197</sup> Ibid, s. 119.

<sup>198</sup> «Form and Pressure», s. 45-46.

<sup>199</sup> Shore, *The Nature of Photographs* (New York: Phaidon Press Limited, 2007), s. 72.

*Fokus* er den siste store transformasjonen av verda til eit fotografi. Ikkje berre ser kameraet monokulært frå éin definitiv ståstad; det skapar òg eit hierarki i biletrommet ved å definera eit fokusområde. Dette fokuset hjelper fotografen til å skilja tematikk ut frå innhaldet, ved å fokusera. Sjølv om noko er lengre vekk i biletrommet, kan fokuset liggja nærare på dette som er i lengre fråstand. Fokuset heng slik saman med biletplanet, og er ofte samanfallande. Det romlege hierarkiet kan berre bli eliminert ved å fotografera ei flate. Hierarkiet kan samstundes bli minimert ved å auka djubda i biletrommet. Men, som Shore skriv, det er fortsatt eit plan som er i fokus, med rom føre og bak som blir sett med avtakande skarpleik. Han skildrar det som gravitasjon av vår merksemd, som fell ned på fokuset i biletet. Ved at ein vier merksemd til kor fokuset i biletet ligg, blir vår merksemd sjølv konsentrert, skriv han.

Eg meiner at Shore si teoretisering heng tett saman med tanken om fotografiet som analytisk disiplin. Ved å analysera korleis fotografiet transformerer verda, og skaper ei eiga bileterverd, oppnår ein ei større forståing av fotografiet som bilete og fysisk objekt; kva for type bilete det er, og korleis det heng saman med verda.

Medan eg har vore inne på fotografiets fysiske nivå, både som entitet i verda og i dets alltid indeksikale relasjon til verda, har eg lyst til å trekkja fram det Shore skriv om biletets mentale plan. For det er her biletet eksisterer, skriv han. Det kan vera samanfallande med biletnivået, men speglar det ikkje. Det vil seia at det mentale nivået utdjuper, foredler og utfyller eins persepsjon av biletet.<sup>200</sup> Fotografiets mentale nivå gir eit rammeverk for det mentale biletet som vi konstruerer frå (og for) biletet. Dette er ei forståing av kva som skjer i møtet med fotografiet; kor biletet blir til, så og seia. Shore skriv òg om det han namngir *mental modell*, som alltid er utgangspunktet for ein fotograf: Fotografens persepsjon av omverda går inn i den på førehand klåre mentale modellen, som endrar seg for å passa til persepsjonen – noko som fører til at dei fotografiske avgjerslene (dei fire transformative elementa) òg blir endra. Dette er ei justering av den mentale modellen, som òg igjen verker inn på persepsjonen: Dette kallar Shore for ein dynamisk, sjølv-modifiserande prosess: «It is a complex, ongoing, spontaneous interaction of observation, understanding, imagination, and information.»<sup>201</sup> Shore set her ord på dei ulike aspekta ved den fotografiske prosess, og vektlegg persepsjon, førestilling, observasjon og informasjon. Om vi tek med Sandbye sin tanke om mental realisme, kan fotografiet seiast å vera eit medium med sterkt antropologisk potensiale. Dette samsvarer med Gronskij sin fotopraksis, hans undersøkjing og avdekking av rom for menneskeleg bruk.

For å konkretisera desse transformative og konstituerande elementa – samstundes som

---

<sup>200</sup> *Uncommon Places*, s. 89.

<sup>201</sup> *Ibid*, s. 103.



dette vil visa at dette er overførbart til Gronskij sitt fotografi –, vil eg nytta eit biletdøme frå *Uncommon Places*:



Figur 15 Stephen Shore, *Merced River, Yosemite National Park, California, august 13. 1979*. Fotografi.  
Frå serien *Uncommon places*.

I fotografiet med tittelen *Merced River, Yosemite National Park, California, august 13. 1979* (1979) ser vi ein sandbanke ved vatnet, ei elv veit vi av tittelen, med menneske på. Menneska vasser i vatnet, fotograferer, nyt lufta og solskinet, og ei allegorisk tyding; dei leier sine søner gjennom verda. Tittelen står elles som eit døme på NT sine titlar; rett fram kva tid og rom gjeld. Gronskij sine titlar namngir rom, men ikkje spesifikk tid utanom årstal. – I biletets mellomgrunn ser vi klåre, glinsande tre mot ein bakgrunn av blå-fjell og kvite bekymringslause skyer på himmelen. Over det heile ligg eit klårt, skarpt lys. Vi ser ikkje nøyaktige mimikkar hjå menneska, andletsuttrykk eller kroppshaldning, likevel meir enn anar vi at dette er ein god plass å vera. Slik blir ein piktoriell effekt til, vi blir sett inn i scenen gjennom førestilling og forundring. Fotografiet er og blir her brukt som ein analyse av eit landskap.

Shore har fore til den tre kvadratmil store nasjonalparken Yosemite i håp om å fotografera, noko, kanskje menneskeleg rekreasjon, slik vi ser. Sannsynlegvis har han hatt ein tanke om kva han skulle fotografera. Uansett har hans mentale modell blitt utfordra og endra av persepsjonen, og har ført til ei rekke fotografiske val. Ramma vurderer eg å vera aktiv. Mitt blikk går innerter biletet og følgjer den romlege relasjonen menneska imellom, og til sandbanken, elva, trea og blåfjella. Fokuset fortset ikkje ut hen bak biletkanten. Frå guten i vatnet til mora som leier sitt barn, og til høgre, to stykker ved eit berg; og ved nærare betraktning ser ein to små figurar på andre sida av sandbanken, òg kanskje i vatnet. Denne rørsla innover i biletet blir brote av den horisontale elvebarden føre trea, som leier oss ut mot biletkanten til høgre saman med elva. Fjella sine duse blåfargar speler med dei lette blå i himmelen, og tener som eit distansert lag som trea og sandbanken kan skina fram frå.

Fokuset speler inn på kva type ramme biletet har. Fokusplanet ligg i linene blikket teiknar mellom menneska, som står øvst i hierarkiet. Samstundes, om du følgjer biletet innerter, frå forgrunnens spegling og sandbanke, til menneska og mot trekka, og heilt bak mot fjella og skyene – legg merke til korleis skyene verker å liggja nærare biletoverflata enn fjella kan ein leggja merke til korleis skyene verker å stå oss nærare enn fjella. Det er som at fokuset fell lettare mot desse, eller at dei fell lettare mot vårt blik, medan ein må konsentrera seg meir for å studera blå-fjella.

Tida i dette fotografiet er både frosen og stille; menneska, skyene, vatnet og trea sine rørsler er sett i still, som eit stillbilette frå ein film. Samstundes verker landskapet elles ikkje å vera rørt ved, som om det representerer ei slags æve, utanfor kultur. Det oppstår ei slags spenning mellom rørslenes forbigåande karakter og naturens konstante syklus som manifesterer seg i ulike fasar, her i sumar.

Likskapen i fråstand til Gronskij sine bilete er beint slåande. Likeleis med motiva. Dette er eit fotografi Gronskij har sett, og står for han som ein idé om representasjon, og ein idé til motivkrins, som han har utvikla og bygd vidare på. Samstundes er det ikkje det *same*, av fleire grunnar. Han har inkludert industrialismen NT begynte på, og plassert det i bakgrunnen, medan hans forgrunnar av sand, salt og is, liknar *Merced River*. Dessutan har han abstrahert vass-speglinga som vi ser hjå Shore, og gjort dette til ein trope som går igjen i biletsyklusen. For- og bakgrunn blir knytt saman slik; industrialisme og by, går hand i hand med områda i utkanten. Det er i rørsla imellom, frå og til i den pastorale prosess, at menneska er til og blir til. Avdekking, analyse, og tilbliing er nøkkelord i Gronskij sitt fotografi.

#### IV.VII Stephen Shore og Alexander Gronskij II

Slik eg finn meg kasta tilbake til mi oppgåves byrjing om skildring av fotografiet, som i ei lagnadens vending. Lat meg igjen analysera *Strogino I* (fig. 1), ut frå Shore sine omgrep. Ramma er som i *Merced River* aktiv, sjølv om ein kan følgja elva ut mot høgre, og veit ho fortset bak bak treet til venstre og ut. Biletverda er lukka og eigen. Her i spring guten opp av elva. Dette motivet har ei gravitasjonstyngd som trekk blikket vårt til seg, noko som òg set dei vaksne i fokus i høgare grad. Denne tyngda står i rak motsetnad til resten av dei kalde motiva. Fokusplanet ligg over menneska, treet og elva så, før til sist busetnad og industrialisme (som blir kopla til menneska ved den pastorale konvensjonen – men dette ligg ikkje i sjølve biletet aleine). Eg legg merke til nokre greiner oppe til venstre som eg knapt har sett før, uskarpe men innramma, og peikar nærast med beskjedenheit på resten av biletet, kor fokuset ligg, kor det av tyding føregår. Slik skyene i øvre biletkant heng over og ligg nære biletflata, verker forgrunnen på same måte; dei tener som ufokuserte entitetar som leier oss innover, mot guten, mot treet og sykkelen, og mot elva som fører mot byen. Utanom ringane i vatnet og guten i fart, er alt stille, frå før av frosent. Her ligg motsetnaden eg ymta til i skildringa i kap. 1. Guten utgjer med sin vitalitet og varme ein heftig motsetnad til landskapet elles, og dei vaksne som verker å berre stå i forlenging av isen, treas rotfeste, og den faste industrialismen i bakgrunnen.

I *Uncommom Places* skriv Gerry Badger ut ein tanke om Shore som ein *stille fotograf*.<sup>202</sup> Han meiner at Shore si fotografiske stemme er roleg, avmålt, passande og fornuftig – utan at han ukritisk aksepterer verdas realitetar. Han analyserer dei. For Shore er, som vi ser, ein høgst teoretiserande fotograf som utforskar fotografiets relasjon til dets referent. Målet til Shore, skriv Badger, er transparens, han vil korkje tiltrekkja fokus på prosessen bak fotografiet eller interagera med motiva.<sup>203</sup> Han peikar på at det finst ein stille målar òg, som målar små bilete i atterhald, i ynske om å utforska og å sjå – og nemnar Monet som døme. Gronskij er i så måte ikkje like stille som Shore eller Monet. Ved den gjennomgåande fråstanden han stiller seg på, blir meining skapt her i. Han interagerer ikkje med sine subjekt, og dette er nettopp poenget i fråstanden. Landskapa som er *for* menneska blir analysert, visse aspekt ved utvikling og liv i landområde blir påpeikt. Det som talar mot Gronskij som ein ‘stille’ fotograf, ein moderne flanør, er for det første hans insistens på motivkrins, for det andre hans gjentakande fråstand til denne, og for det tredje påleggjing av den pastorale konvensjonen, eit medvit om å presentera landskapa i fotoboka i ei pastoral rørsle. Dessutan heng hans bilete i stort format på

---

<sup>202</sup> Badger, s. 57-65.

<sup>203</sup> Ibid, s. 59.

museumsveggen, i motsetnad til Shore sine bilete, som meir liknar Monets små, beskjedne måleri.

Slik som Iampolskij knyt Gronskej til estetisk tankegods i kinesisk måleri, viser Badger til at Shore sjølv siterer kinesisk poesi. Der Gronskej kan vurderast å avbilda ting som kjelder for spenning, viser Shore til kinesiske poetar, som sjeldan går bakenfor aktualitetens grenser, og ved det finn ei viss lindring i å akseptera verda som ho er.<sup>204</sup>

Det kan seiast å vera New Topographics som etablerte industrialismen i fotografiet. Sjølv om Shore ikkje var den fremste av dei som avbilda fabrikkar og varehus, var det han som gjorde det i fargar. Dette kan seiast å vera ei byrjing på retninga frå *straight photography* til piktoralismen. Det som er ein av *Pastoral: Moscow suburbs* sine hovudkvalitetar, er at motivkrinsen frå NT blir overført og utvikla, og frå USA til Russland. Gronskej tek det amerikanske blikket på industrialisme og det vernakulære, og flyttar dette til delar av Russlands utkantar. Òg her, seier Gronskej sine bilete, blir landskapa omforma. Òg her er tilkomande, eller forletne, bygg og stader. New Topographics sin modernistisk-dokumentariske stil blir på same tid prisgitt og vidareutvikla, gjennom liknande motivkrins og gjennom pastoralens konvensjon. Dette utgjer fotografiet som eit demokratisk kunstmedium, måten det kan kommunisera og dela eins blick til andre.

Gronskej er dimed ikkje like stille som Shore – hans stadige repetisjon av perspektiv og blick på Moskvask utkantar verker meir som eit imperativ for betrakar. Han står på sitt, stiller seg om og om igjen utanfor, på fråstand, og tiltrekk seg dimed merksemd til prosessen bak fotografiet, som handlar om korleis ein stiller seg ovanfor eins omverd – her ligg det ein etikk, i det å sjå.

Både Shore og Gronskej refererer til sjølv sanseerfaring 'å sjå'. Shore siterer til dømes ei utsegn frå arkitekt Louis Sullivan i *Kindergarten Chats* (1901), om å kultivera merksemda – kunsten å sjå, kunsten å høyra: «You needn't trouble about memory, that will take care of itself; but you must learn to live in the true sense. To pay attention is to live, and to live is to pay attention.»<sup>205</sup> Like enkelt som det er sant, og her rører ein samstundes ved fotografiets mest basale kvalitet, merksemd. Det er i fotografiet som analytisk verkty, som områdestudie og som studie for korleis ein ser, som knyt Shore og Gronskej saman. Gronskej fortel at hans syklus ikkje er ei forteljing om Moskva, men at det første han refererer til ved sin praksis, er nettopp erfaringa av å observera.<sup>206</sup> Shore si merksemd resulterer i eit fenomenologisk studie av tinga

---

<sup>204</sup> Ibid, s. 63.

<sup>205</sup> Ibid, s. 64.

<sup>206</sup> Timofejev, «When I follow the ball, I don't see the gorilla».

og stadene, som *er der*.<sup>207</sup> Fotografiet er eit verkty som kan avdekkja dei vanlege tingas ekstraordinære kvalitetar, som i ein epifani, i ein aura som brått kan kringsetja seg tinga. Og, skriv Badger, den enkle gleda av fotografi er at ein får samanhengen mellom seg sjølv og verda gjennom augene konstatert.<sup>208</sup> Dette blir kanskje best uttrykt av Walker Evans, ein av Shore sine læremeistrar, som seier at fotografen er ein sensualist, av den enkle grunn at auget rører seg i kjensler, og ikkje tankar: Fotografiet definerer observasjonen som er rik i sin fylde, og som er kjend på.<sup>209</sup>

Gronskij refererer til erfaringa av å observera; både til si eiga erfaring, men òg vår. At han leier oss mot ein konvensjonell lesnad av pastoralen i sine bilete, er ikkje ein motsetnad mot erfaringa å sjå; heller er dette å forstå som eit ekstra lag å trengja gjennom; ei ven utfordring. Vi får to spørsmål: Kva ser vi; kva er den pasturale tydinga av det vi ser? Som eg har vist, handlar pastoralen om eins private og allmenne problem, knytt til ein liv i byen, og ei klårgjering av desse i eit idyllisk rom, men som det mørke alltid òg trugar. Det er altså ein allmenngyldig menneskeleg problematikk knytt til pastoralen. At fotografiet som perseptuelt-analytisk verkty tek opp denne humane tematikken, støtter vidare opp om mitt argument her, som er at det ligg ein etikk i det å sjå, og det å betrakta fotografi. Blikket er felles; korleis ein ser spelar inn på andres liv. Vi, som betraktarar, må dimed sjølv utforska vårt blikk i møte med fotografia. Blikket kan ein såleis seia er ein felles, demokratisk eigenskap, som ein kan byggja opp ved å utveksla kvarandres blikk. Korleis ein ser, heng saman med korleis ein stiller seg fysisk som mentalt ovanfor det som møter ein. Diskusjonen frå det tidlege fotografiet, om ein skal syna fram ei ideell intellektuell meining, eller rett fram rapportera optiske fakta, har med tida ikkje gjort seg ugyldig, men spørsmålet har kanskje endra seg noko. Fotografiet innehar ei eiga biletverd, og står meir på eigne bein. Det treng korkje vera avhengig av måleriet, eller verda som referent, for å bli betrakta som eit ikon. Shore ikkje berre rapporterer, han undersøker fotografiets transformasjon av verda. Gronskij likeså, men tillegg fotografiet ei ideell meining, skaper ein piktoriell effekt ved innleving. Det ligg ein etikk i denne vår syns-erfaring av fotografiet, fordi dette utfordrar våre fordømmar og førestillingar, og fordi blikket alltid heng saman vår veremåte, det er ein måte å stilla seg til omverda på, som alle gjer og må gjera. Det handlar om å bli medviten dette faktum, og, som Shore og Gronskij viser til med deira fotopraksis, *å læra seg å sjå*.

---

<sup>207</sup> Badger, s. 64, kallar substansen til Shore sine augneblenk av merksemd som tingas «thereness», og «whatness» via ei utsegn av James Joyce.

<sup>208</sup> Ibid, s. 65.

<sup>209</sup> Ibid.

## Oppsummering

Avdekking står for meg som eit nøkkelord etter diskusjonane eg har ført i denne avhandlinga om Alexander Gronskij sitt pastorale landskapsfotografi i biletsyklusen *Pastoral: Moscow suburbs*. Eg spurde innleiingsvis, kva er det som er særskild for Gronskij sitt fotografi, ved hans måte å representera landskap på; og, kva gjer det med opplevinga vår at dette er fotografi? Dette har eg forsøkt å svara på gjennom teoretisering kring skildringsproblematikk og fotografiets karakter, fotoboka som medium for framsyning av fotografi, pastoralet sin tradisjon og eigenskapar, og til sist gjennom ein diskusjon av fotohistoria og piktoralismen spesifikt, som eg relaterer Gronskij sitt virke til.

Då eg stilte spørsmål om korleis meining blir til i møtet med *Pastoral*, fann eg ut at eg måtte diskutera dette i høve korleis vi skildrar kunstverk. Dette resulterte i ei avdekking av språkets funksjon og eigenskapar i høve biletet. Skildringa representerer, slik Baxandall lærte meg, forfattarens organiserte tankar i etterkant av betraktning av biletet. Skildringa er som ein demonstrativ kritikk å vurdera, kor ein peikar på interesse ved biletet og rettleiar lesaren. Det er ein resiprokal relasjon mellom ord og bilete, kor begge entitetar utfyller kvarandre. Ei skildring går dessutan inn under ei større forklaring, som igjen tener forståing av biletomtalen. Dette er som ei stadig pendelrørsle å betrakta, og står i samanheng med både Barthes og Baxandall sin melankolske erkjenning av at det alltid vil vera noko i biletet som ein ikkje kan gripa fatt i. Språkets utilstrekkelegheit og tidas gap mellom kunstverkt og kritikar er det som utgjer melankolske haldning. Eg fastslo òg, med støtte i Edwards, at fotografiet er eit medium med ein overflod av meining. Denne overfloden har eg i høve *Pastoral: Moscow suburbs* forsøkt å få eit grep på gjennom diskusjonane nemnd i første avsnitt over. Overfloden blir dimed teke som eit potensiale for meining. Eit omgrep om med-nærvære kan styra fotografiets overflod og dets affekt. I semiotiske termar såg eg det som fruktbart å vurdera fotografiet som eit indeksikalt ikon – eit bilete som alltid står i fysisk relasjon til dets referent, men som samstundes er eit eige bilete, som spelar på likskap til noko, og som har ei eiga biletverd. Den samla heilskapen av mellom anna av bilete, kunstnar, betraktar og tolking, kan sjåast på som eit symbol, då symbolet får meining gjennom sosial praksis, og kan sjåast som ein slags sosial kontrakt. Målet med skildringa og forklaringa av bileta er å utforska dette andre og ukjende, dette som blir avdekket for oss, og dimed utforska ein sjølv og sitt blikk. Orda vil aldri representera biletet mimetisk, men utvikla ein allegori over kunstverkets myte, dets opphav frå kunstnar i gitt tid og rom, og konvensjon.

I Gronskij sine fotografi, med menneske, tre og vatn, skyer og røyk, sol og kulde, blir ulike

og samstundes liknande landskap avdekka for oss. Men det er samstundes òg noko som skjer og noko som endrar seg i Gronskij sine landskapsfotografi. I fotoboka blir ei pastoral rørsle skapt, ein prosess som vi ideelt sett kan ta del i, eller skapa vår eigen. Det er litt av poenget. Det er opp til oss å lata oss føra til våre sorger og våre gleder, utover rein nyting av dei vakre strukturane og stundom idylliske lyssettingane i bileta. Gronskij sitt landskapsfotografi skal betraktast ikkje berre som indeksikale ikon av utvalde område utanfor Moskva, men òg som kjelder for spenning. Dei representerer stemningar og stemningsendringar. For å få fram dette, har undersøkinga av den pastorale tradisjonen vore viktig, noko som støttar dette synet om at ting forandrar seg. Mitt argument er at fotoboka *Pastoral* manifesterer ein pastoral prosess gjennom biletkjeda – kor kvart fotografi har si eiga biletverd, som tener forståing av dei føregåande bileta, og opnar opp rom for det som skal koma. Den pastorale prosessen kan oppsummerast gjennom tre trinn. For det første oppstår eit behov om flukt. Det er ikkje sikkert ein er klår over beveggrunnen for denne flukta. Men det får ein tid og rom til å reflektera kring i det idylliske Arkadia, i paradisi, som er det andre trinnet i prosessen. Dette er eit rom for oppklåring, bearbeiding av sorg, kjærleiksproblem, og kva enn det skulle vera. Arkadia er nemleg ikkje ein plass ein kan finna eit endeleg opphald i. Dette blir gjort klart og tydeleg av, nærast ei grunnsetning for pastoralen: *Et in Arcadia Ego*, «Òg eg, Døden, er i Arkadia.» Arkadia eksisterer som eit mentalt rom ein kan søkja tilhald i, men eit siste trinn gjer seg gjeldande. Ein må tilbake til eins liv, kor kompleksitetane fortsatt er. Kanskje har ein klårgjort nokre av eins problem, og funne roen til å ta tak i desse? Trinna i den pastorale prosess blir i *Pastoral: Moscow suburbs* manifestert av både motivkrins av natur og by, av barndom og alderdom, og av høvevis det søte sløret som kan liggja over bileta og av dei hardare, meir realistiske uttrykka nokre av bileta har.

I tematiseringa kring fotoboka står tekstens innflyting på bileta sentralt. Innleiingsteksten til *Pastoral: Moscow suburbs* legg fram nokre tankar som er verdt å merka seg. Denne peikar på Gronskij si spørjande tilnærming til verda, og set oss betraktarar slik inn i ein like utforskande tilstand. Kva type rom er dette? Er det ei byrjing, eller ein slutt? Indeksikaliteten blir føreslått som svekka pga. slike spørsmål, og forfattar ser motiva som kjelder for emosjonell spenning, og hevdar at betraktar inngår i ei felles-ubestemmeleg vakling med verda. Dette samsvarer med den piktorielle effekt, som eg tematiserer under Gronskij og fotohistoria. Men sjølv om dette er ein fin tanke, tek det oss ikkje særleg langt. Eg konkluderer heller med at fotokunstnaren har funne allmenn tematikk i desse partikulære områda – ein tematikk som dreier seg om menneske, by og natur. Ved sidan av pastoralen, understøtter min diskusjon av fotohistoria dette. Gronskij spelar på den amerikanske fototradisjonen og dennes blick på

forming av landskap. Sjølv om han utviklar både motivkrins og fotografisk blick frå rørsla New Topographics frå 1970-talet, er denne vidareføringa av tematikk som å seia: Òg her, i Russland, føregår utvikling og omforming av landområde. I forlenging av NT, knyt eg Gronskej til Stephen Shore. Å observera er grunnleggjande for fotografiets vesen, og noko både Gronskej og Stephen Shore refererer til. Eg har òg sett Gronskej sitt arbeid i relasjon til Shore sin praksis, ikkje minst gjennom sistnemndes fototeori. Slik finn eg meg dimed tilbake i mi oppgåves byrjing, om skildring og fotografiets karakter.

I min diskusjon kring fotohistoria plasserer eg Gronskej innan ei vending mot piktoralismen. Medan den første piktoralistiske rørsla i andre halvleik av 1800-talet kjempa for å få fotografiet anerkjent som kunst, og dimed etterlikna måleriet i motivkrins og piktoriell effekt – så er vendinga i samtidas fotografi tyngre lasta. Måleriet står ikkje aleine som innverknad på fotografiet, som for lengst har fått sitt anerkjennande nikk. Den piktoralistiske vendinga tek, som eg har slått fast, òg opp i seg tendensar frå retningar innan fotokunsten dei siste hundre åra. Det vågar å fortsetja å utforska fotografiets eigenart, samstundes som andre medium og fotosjangrar blir involvert. Det utforskar sosiale kontekstar så vel som estetiske avgjersler. Alexander Gronskej plasserer seg vel innanfor denne sfæren, og skapar ein piktoriell effekt ved sitt fotografi. Denne effekten kan karakteriserast som ei føring for lesaren, som blir sett inn i biletas sentrum, og blir gitt ansvar for tolking av det han ser. Den grunnleggjande debatten mellom piktoralar og naturalistar på 1800-talet, verker fortsatt å vera aktuell. Skal fotografiet konstruera og syna fram ei ideell intellektuell meining, eller rett fram rapportera optiske fakta? Samtidas piktoralistiske vending har ikkje forkasta denne problemstillinga. Gronskej kombinerer det vernakulære blikket med plein air-tradisjonen frå landskapsmåleriet, og skapar ein piktoriell effekt, og set det heile inn i ein pastoral prosess. Resultatet er eit særeige uttrykk, både distansert og med omtanke.



## Litteratur

- Barthes, Roland. *Det lyse rommet. Tanker om fotografiet*. Oslo: Pax Forlag, 2001.
- Barthes, Roland. «Rhetoric of the Image». I *Classic Essays on Photography*, redigert av Alan Trachtenberg, s. 269-285. New Haven, Con.: Leete's Island Books, 1980.
- Badger, Gerry. «Stephen Shore, In Praise of a 'Quiet' Photographer», i *Uncommon Places. 50 Unpublished Photographs 1973-1977*. Düsseldorf: Verlag der Galerie Conrads, 2002.
- Baxandall, Michael. *Patterns of Intention*. New Haven and London: Yale University Press, 1992.
- Benjamin, Walter. «Kunstverket i reproduksjonsalderen», I *Estetisk teori – en antologi*, redigert av Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg, s. 214-239. Oslo: Universitetsforlaget, 2008.
- Bull, Stephen. *Photography*. London: Routledge, 2009.
- Bright, Susan. *Art Photography Now*. London: Thames & Hudson Ltd, 2005.
- Carson, Anne. *Autobiography of Red*. New York: Vintage Books, a division of Eandom House, Inc., 1998.
- Danesi, Marcel. «Umberto Eco and semiotics: An enduring legacy.» *Semiotica* 206 (2015): s. 1-3. DOI: <https://doi.org/10.1515/sem-2015-0025>
- Edwards, Elizabeth. «Anthropology and Photography: A long history of knowledge and affect.» *Photographies* 8, no. 3 (2015): s. 235-252. DOI: 10.1080/17540763.2015.1103088.
- Gronskij, Alexander. *Pastoral: Moscow suburbs*. Roma: Contrasto, 2013.
- Holly, Michael Ann. «Patterns in the Shadows: Attention in/to the writings of Michael Baxandall.» *Art History* 21, no. 4 (1998): s. 467-478. DOI: <https://doi.org/10.1111/1467-8365.00125>
- Iampolskij, Mikhail. «Givenness without the Given» I fotoboka *Pastoral: Moscow suburbs*, referert til over.
- Larsen, Peter. *Album. Fotografiske motiver*. Oslo: Spartacus Forlag, 2004.
- Marxists Internet Archive*, s.v. «What Is a Sign?», av Charles Sander Peirce. 1894. <https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/us/peirce1.htm>.

Robins, Alexander. «Peirce and Photography: Art, Semiotics, and Science.» *The Journal of Speculative Philosophy* 28, no. 1 (2014): s. 1-16. DOI: <https://doi.org/10.5325/jspecphil.28.1.0001>

Salvesen, Britt. *New Topographics*. 1. utg. Göttingen: Steidl, 2010.

Sandbye, Mette. *Mindesmærker*. 1. utg. København: politisk revy, 2001.

Shore, Stephen. «Form and Pressure». *Aperture*, no. 205 (2011), s. 44-49.

Shore, Stephen. *Uncommon Places. 50 Unpublished Photographs 1973-1978*. Düsseldorf: Verlag der Galerie Conrads, 2002.

Shore, Stephen. *The Nature of Photographs*. New York: Phaidon Press Limited, 2007.

Shucksmith, Mark. «Re-imagining the rural: From rural idyll to Good Countryside». *Journal of Rural studies* 59 (2018): s. 163-172. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jrurstud.2016.07.019>

Sloterdijk, Peter. *Regler for Menneskeparken. Et svar på Heideggers 'Brev om Humanismen'*. Berlin: Lord Jim Publishing, 2016.

Stevens, Jenny. «Alexander Gronsky's best photograph: invaders on the edge of St. Petersburg.» *The Guardian*, 23.4.2015. Tilgjengeleg frå: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/apr/23/alexander-gronsky-best-shot-st-petersburg-war-reenactment>.

Strecker, Alexander. «Interview. Pastoral: Moscow suburbs.» *LensCulture*, 2014. Tilgjengeleg frå: <https://www.lensculture.com/articles/alexander-gronsky-pastoral-moscow-suburbs>

Thomas, Esther Eleanor. "Ruskin's theory of truth in art." MA thesis, State University of Iowa, 1913. DOI: <https://doi.org/10.17077/etd.k7txrues>

Timofejev, Sergej. «When I follow the ball, I don't see the gorilla.» *Arterritory*, 9.6.2016. Tilgjengeleg frå: [https://arterritory.com/en/visual\\_arts/interviews/16537-when\\_i\\_follow\\_the\\_ball\\_i\\_dont\\_see\\_the\\_gorilla/](https://arterritory.com/en/visual_arts/interviews/16537-when_i_follow_the_ball_i_dont_see_the_gorilla/)

Vason, Manuel og Evans, David. *Double Exposures: Performance as Photography, Photography as Performance*. Bristol: Intellect Books Ltd., 2015.

Wells, Liz. *Sense of Place*. München, London, New York: Prestel Publishing, 2012.

## Bilete

Gronskij, Alexander.

(Fig. 1) *Strogino I*. Analogt fotografert, digital print. 2009. Frå fotoserien *Pastoral: Moscow suburbs*. URL: <https://www.alexanderGronskij.com/2#15>.

(Fig. 3 og 4) *Yuzhnoe Tushino I* og *V*. Analogt fotografert, digital print. Begge 2009. Frå fotoserien *Pastoral: Moscow suburbs*. URL: <https://www.alexanderGronskij.com/3607507-pastoral-i#110>.

(Fig. 5) *Zapadnoe Biryulevo I*. Analogt fotografert, digital print. 2011. Frå fotoserien *Pastoral: Moscow suburbs*. URL: <https://www.alexanderGronskij.com/3607507-pastoral-i#77>.

(Fig. 10) *Mytishchi I*. Analogt fotografert, digital print. 2010. Frå fotoserien *Pastoral: Moscow suburbs*. URL: <https://www.alexanderGronskij.com/2#21>.

(Fig. 12) *Sviblovo I*. Analogt fotografert, digital print. 2010. Frå fotoserien *Pastoral: Moscow suburbs*. URL: <https://www.alexandergronsky.com/3607507-pastoral-i#59>

(Fig. 2) Pieter Bruegel den Eldre. *Vinterlandskap med skeisarar og fuglefelle*. 1565. Oljemåleri. 37 x 55,5 cm. Royal Museum of Fine Arts Brussels. Henta frå: <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/pieter-i-bruegel-paysage-d-hiver-avec-patineurs-et-trappe-aux-oiseaux?letter=b&artist=bruegel-brueghel-pieter-i>

(Fig. 6) Poussin, Nicholas. *Et in Arcadia Ego*. Ca. 1638-40. Oljemåleri. 85 x 121cm. Louvres målerisamling, Paris. Henta frå: [https://no.m.wikipedia.org/wiki/Fil:Nicolas\\_Poussin\\_-\\_Et\\_in\\_Arcadia\\_ego\\_\(deuxi%C3%A8me\\_version\).jpg](https://no.m.wikipedia.org/wiki/Fil:Nicolas_Poussin_-_Et_in_Arcadia_ego_(deuxi%C3%A8me_version).jpg).

(Fig. 7) Wall, Jeff. *The Storyteller*. 1986. Fotografi i transparent lysboks. 229 x 437 cm. The Metropolitan Museum of Art, NY. Henta frå: <https://artblart.com/tag/jeff-wall-the-storyteller/>

(Fig. 8) Monet, Claude. *La Promenade d'Argenteuil*. 1872. Oljemåleri. 53 × 73 cm. Ukjend plassering. Henta frå: <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/the-promenade-at-argenteuil-02>

(Fig. 9) Lorrain, Claude. *Pastoral landscape*. 1646-47. Oljemåleri. 102.4 x 132.7cm. Timken Museum of Art, San Diego. URL: <https://www.timkenmuseum.org/collection/pastoral-landscape/>.

(Fig. 11) Eduoard Manet, *Le Déjeuner sur l'Herbe*. 1862-63. Oljemåleri. 208 x 264 cm. Musée d'Orsay. Paris. Henta frå: [https://no.m.wikipedia.org/wiki/Fil:Manet, Edouard -  
Le D%C3%A9jeuner sur l'Herbe \(The Picnic\)\\_1.jpg](https://no.m.wikipedia.org/wiki/Fil:Manet,_Edouard_-_Le_D%C3%A9jeuner_sur_l'Herbe_(The_Picnic)_1.jpg)

(Fig. 13) Baltz, Lewis. *Alton Road at Murphy Road, looking toward Newport Center*. 1974. Fotografi. Henta frå: [http://www.geh.org/ar/strip87/htmlsrc2/m197805150011\\_ful.html](http://www.geh.org/ar/strip87/htmlsrc2/m197805150011_ful.html)

(Fig. 14) Shore, Stephen. *U.S. 97, South of Klamath Falls, Oregon, July 21, 1973*. 1973. Fotografi. 51 x 61 cm. I serien: *Uncommon Places*. Henta frå: <https://www.nytimes.com/2017/11/09/t-magazine/stephen-shore-photographs-annie-proulx.html>

(Fig. 15) Shore, Stephen. *Merced river, Yosemite National Park, California, august 13, 1979*. 1979. Fotografi. 76 x 97 cm. I serien *Uncommon places*. Henta frå: <https://americansuburbx.com/2011/12/stephen-shore-the-landscape-of-stephen-shore-at-the-icp-2007.html>