

# KRISEFOTOGRAFIET I ENDRING



**Mariel Elise Halse**

Masteroppgave i medievitenskap

Institutt for informasjons- og medievitenskap

Universitet i Bergen

01.09.2017

## **Sammendrag:**

Denne masteroppgaven handler om hvordan de ulike teknologiske endringene de siste 60 årene har endret vår rolle som betraktere i møte med krisefotografiet og hvilke etiske utfordringer bildene bringer med seg. Med begrepet «krisefotografi» mener jeg her fotografier som er tatt som en følge av kriser; det være krig, flyktningsskriser, hungersnød eller terrorangrep. Jeg har undersøkt tre typer fotografier; pressefotografiet, portrettfotografiet og amatørfotografiet, og diskutert bruken av disse opp mot faglitteratur. Fotografiene blir også i stor grad diskutert opp mot Ariella Azoulay's triangelkontrakt, der både subjektet, fotografen og betrakteren har sin rolle, og vi vil se at denne kontrakten endres utifra hvilke typer fotografi det er snakk om og hvordan vi som betraktere støter på bildene. Gjennom analyser av bildene vil jeg også komme inn på hvordan de forskjellige sjangerne velger å formidle historiene. Alle fotografiene som er brukt i oppgaven er tatt som en følge av kriser.

Oppgaven vil ta for seg fotografier tilbake til 1960-tallet frem til 2017, så jeg vil også undersøke hvordan distribusjonen av denne typen bilder har endret seg etter sosiale medier har gitt oss mulighet til å selv være distributører av fotografiene.

## Takk

Takk til den Øyvind Vågnes som har veiledet og motivert meg gjennom oppgaven, og som har gitt meg gode og innlysende samtaler om temaet det siste året. Takk til den utrolig talentfulle Oliver Ödmark som tok seg tid til å tegne forsiden min. Takk til Julia, Kamilla, Katrine, Siv og Øystein for språkvask når hjernen streiket.

Takk til gode kollegaer som gjorde jobb til en deilig pause fra skriving og lesing når det ble tungt, og takk til Elin som lot meg ta fri fra jobb i perioder for å kunne jobbe døgnet rundt med oppgaven. Takk til mamma og pappa, Charlotte, Mikael og Øystein som har kommet med støttende ord når jeg selv ikke har hatt troen, og som kommer med middag på døren når de er redd for at jeg ikke spiser bra nok. Sist, men ikke minst, vil jeg takke vennene mine; for all støtten, for motiverende ord, for at dere har vært min klagemur, for at dere gir meg mat og vin når alt er håpløst og godteri når blodsukkeret er for lavt; Adam, Alex, Frida, Julia, Kamilla, Katrine, Kristian, Mathias, Marita, Odd og René. Go team!

# **Innholdsfortegnelse**

- 1.0 Introduksjon: Innsirkling av krisefotografiet **6**
  - 1.1 Problemstilling **8**
  - 1.2 Metode og teori **9**
    - 1.2.1 Krisefotografiet som bilde **10**
    - 1.2.2 Krisefotografiet og kontrakten **12**
    - 1.2.3 Krisefotografiet og teknologiske endringer **15**
  - 1.3 Struktur **16**
- 2.0 Pressefotografiet som krisefotografi **19**
  - 2.1 Hva gjør fotografiene ikoniske? **20**
  - 2.2 Kan et fotografi ha sin egen biografi? **26**
- 3.0 Portrettfotografiet som krisefotografi **37**
  - 3.1 Å betrakte andres lidelse **39**
  - 3.2 Hvilken rolle spiller portrettfotografiet som krisefotografi? **43**
  - 3.3 Portrettfotografiets plass i den visuelle kulturen **47**
- 4.0 Amatørfotografiet som krisefotografi **53**
  - 4.1 Amatørfotografiens nye rolle i mediedekningen **55**
  - 4.2 Hvordan har ny teknologi endret distribusjonen av krisefotografi i mediene? **65**
- 5.0 Konklusjon: Et nytt blikk mot krisefotografiet **71**
- 6.0 Litteratur **78**

## Illustrasjoner

- Figur 1. Nilüfer Demir, «Aylan», 2015 **7**
- Figur 2. Steve Dennis, «How the story should have ended», 2015 **11**
- Figur 3. Eddie Adams, «Saigon Execution», 1968 **21**
- Figur 4. Nick Ut, «Accidental Napalm», 1972 **23**
- Figur 5. Banksy, «Napalm», 1994 **30**
- Figur 6. Dolk, «Spray», 2009 **32**
- Figur 7. Forside Aftenposten, 2016 **34**
- Figur 8. Sebastião Salgado, «Migrations», 2000 **40**
- Figur 9. Nina Berman, «Pfc. Alan Jermaine Lewis», 2004 **44**
- Figur 10. Nina Berman, «Sgt. Joseph Mosners», 2004 **46**
- Figur 11. Ashley Gilbertson, «Pfc Karina Lau», 2014 **49**
- Figur 12. Ashley Gilbertson, «Ryan Yurchison», 2014 **50**
- Figur 13. Ukjent, «9/11», 2001 **56**
- Figur 14. Abu Ghraid, «Hooded Man», 2004 **60**
- Figur 15. Forkscrew Graphics, «iRaq», 2004 **63**
- Figur 16. Dennis Draughon, «Nam», 2004 **65**
- Figur 17. The African Children's Aid Education, «Hope», 2016 **67**
- Figur 18. Le Monde, «Skjemdump Bataclan», 2015 **69**
- Figur 19. David Armengou, «Barcelona Attacks», 2017 **76**

## 1 Introduksjon: Innsirkling av krisefotografiet

Høsten 2015 viste mediene oss den grufulle virkeligheten av flyktningkrisen vi nå opplever i Vesten; fotografiet av en liten, livløs gutt i vannkanten på en strand i Tyrkia, kanskje samme stranden noen av oss har vært på badeferie. Fotografiet (Figur 1) av gutten, som ble tatt av den tyrkiske fotografen Nilüfer Demir, satt en støkk i verden, og gjorde at vi fikk en mer følelsesmessig reaksjon på hva krisen innebar. At et lite, uskyldig barn kunne bli rammet på en så brutal måte, var noe vi ikke kunne bli forbi og skyve under teppet; tenk om dette var min lillebror, min sønn, min nevø? Å bli møtt med konsekvensene på en så direkte måte, gjorde at vi snakket om krisen på en helt ny måte, det handlet plutselig om menneskene, ikke kun om tallene og statistikkene, og dette gjorde at folk fikk en helt ny interesse i det som foregikk (Paul Slovic i Cole, 2017). Siden fotografiet av gutten som vi ble kjent med som Aylan ble publisert, har det kommet mange flere bilder, men få som vi husker like godt som dette bildet. Siden 2015 har vi blitt møtt med en rekke artikler og fotografier i nettavisene som handler om hvilken tragedie denne krisen er og alle problemene den medfører; grenser stenges, båter kantrer og mennesker drukner. Selv om vi i mange år har sett fotografier fra for eksempel krigen i Irak og tsunamien utenfor Indonesia, så skiller disse fotografiene seg ut, fordi de automatisk er nærmere oss. Både fordi det geografisk sett er nærmere, og påvirker Vesten i en større grad enn tidligere, men også fordi teknologien tillater oss til å ta, publisere og dele fotografier kjappere enn det vi har gjort før, og vi får muligheten til å se ofrene på en annen måte enn vi tidligere har gjort.



Figur 1: «Aylan», Nilüfer Demir, 2015

Inspirasjonen til oppgaven kom da jeg leste Susan Sontags *Regarding the Pain of Others* (2003), på samme tid som alle fotografiene florerte på skjermen min uansett om jeg besøkte VG eller Facebook. Det som spesielt fanget min nysgjerrighet, var hva det betydde å være en tilskuer, eller betrakter, til andres smerte, på den måten vi gjør når vi ser fotografiet av, for eksempel, lille Aylan på stranden. Selv om Sontag var min inspirasjon til oppgaven, så er hun ikke grunnteoretikeren jeg vil bruke. Sontag har et pessimistisk syn på fotografiets evne til å vise oss sannheten om det som skjer og sier blant annet at det etiske innholdet i et fotografi er sårbart og at det er en innebygd estetisk distanse til det å se på fotografi, spesielt over tid (Sontag, 1977, s. 21). Hun mener også kameraets fremstilling av virkeligheten alltid skjuler mer enn det viser (Ibid, s. 23). Jeg ønsket å bruke faglitteratur som har mer tiltro til fotografiet og mener at det kan bli brukt som et effektivt hjelpemiddel for å formidle hendelser som skjer.

Oppgaven vil altså omhandle bilder, mer spesifikt dokumentarfotografier og vår daglige omgang og bruk av fotografier. Bildene jeg tar for meg i oppgaven viser kriser av forskjellige slag, om det er fra krig, flyktningkriser, hungersnød eller terrorhandlinger, og «krisefotografi» vil være begrepet jeg bruker for å beskrive alle disse situasjonene. I oppgaven vil jeg se på tre forskjellige typer fotografi og se hvilke spørsmål som oppstår når vi betrakter disse. I kapittel 2 og 4 vil bildene være lik det vi tradisjonelt vil se for oss når vi tenker på disse krisene, mens kapittel to vil ta for

seg mer alternative måter å vise og disse krisene på, der de viser konsekvensene krisene har for mennesket i ettertid.

## 1.1 Problemstilling

Hvordan har ulike teknologiske endringer forandret vår rolle som betraktere i møtet med fotografier av andre menneskers lidelse? Hvilke etiske utfordringer bringer disse bildene med seg?

Bildene fra flyktningkrisen florerer i alle mediene vi er i møte med, og ofte er det nettopp bildene som fanger oppmerksomheten vår. Bildet av en liten gutt på stranden, eller et videoklipp av en livbåt som kantrer, er noe som henger igjen i tankene våre. Det er også disse fotografiene som ofte blir *bildet* av flyktningkrisen som nå pågår, altså det vi ser for oss når vi om 20, 30 eller 70 år ser tilbake på krisen i historiebøkene. I møte med disse bildene støter vi på en rekke med spørsmål og utfordringer. Et av disse spørsmålene er hvor etisk riktig det er å dele og publisere fotografier av andre menneskers lidelse, og hvordan vår rolle som betrakter av deres lidelse utarter seg. Hvilket ansvar har vi i møtet med disse fotografiene? En annen etisk problemstilling kan være at fotografiene kan være estetisk vakre. Dette kan føre til problematiske følelser når vi som betraktere ser dem. Fotografiet av Aylan er et klassisk pressefotografi; det viser en konsekvens av noe som har skjedd, og det er ikke gjort noen estetiske valg som gjør fotografiet mer sensasjonelt. Om man går til andre fotografer som Sebastião Salgado, så er hans fotografier nøye komponerte og slående vakre. Vi er vant til å tenke at det som er godt er vakkert og det som er ondt er stygt - et bilde av et annet menneske som lider skal ikke være vakkert, men hvordan påvirker det oss når det er det?

Et annet aspekt er de teknologiske endringene. De siste 10-20 årene har teknologien endret seg stort. Vi får det meste av nyhetene våre via internett og sosiale medier, og papirpressen har merket stor nedgang. Endringene har medført at bildene fra disse krisene blir publisert og delt like etter de skjer, og vi ser en flom av disse fra ulike hold på internett. En artikkel er ikke begrenset til å ha et hovedbilde og kanskje et lite fotografi, men de kan skrive flere artikler og publisere flere bilder i en og samme artikkel. Fordi denne endringen er så tydelig, har jeg valgt å starte oppgaven med



fotografier fra Vietnamkrigen. Denne krigen er viktig i den teknologiske historien om krisefotografiet, fordi den ble så hyppig fotografert og filmet. Den teknologiske endringen har også sine negative sider; den ekstreme flommen av bilder kan gjøre at vi blir mett, og til slutt slutter å se på dem. Noen teoretikere, deriblant Sontag, mener også at vi har muligheten til å bli apatisk til bildene vi ser, fordi vi til slutt slutter å se på dem (Sontag, 2003, s. 73). Vi ser en pågang av amatørbilder, fordi alle og enhver enten har et digitalkamera eller kamera på mobilen. Hvordan endrer det vårt inntrykk og medienes distribusjon av bildene når det er en amatør uten faglig nok grunnlag til å ha den samme profesjonelle tilnærmingen som en fotograf har? Det siste teknologiske aspektet jeg vil ta opp er bildemanipulering. De fleste av oss har mulighet til å lære oss å bruke billedredigeringsprogrammer som Photoshop, og selv om de fleste ville brukt disse programmene til å endre litt på kontrastene og utsnittet i familieportrettet, så er det andre som bruker det til å bevisst manipulere og forfalske fotografier. Gjennom kapitlene ønsker jeg å undersøke hvordan krisefotografiet har endret seg igjennom de siste årene og få et klarere bilde av hvilke verdi disse fotografiene kan ha for hvordan vi lever og forstår andres smerte.

## 1.2 Metode og teori

Jeg har valgt å skrive en hermeneutisk fortolkningsoppgave, der jeg i dialog med faglitteratur analyserer fotografiene og deres virkning. Ved å bruke ulike teorier om krisefotografi og analyse av fotografiene, håper jeg å få en større forståelse for hva det betyr å være en betrakter av andres smerte og hvordan teknologien har endret måten vi betrakter dem. Jeg har valgt en kvalitativ forskningsmetode, der jeg bruker faglitteratur som er aktuell for de forskjellige kapitlene jeg skriver, men det er noen teoretiske begreper som stikker seg spesielt ut og vil være aktuell i alle kapitlene. Jeg har i all hovedsak valgt å bruke fotografier som direkte avbilder andre menneskers smerte eller lidelse, sett bort fra to situasjoner; Ashley Gilbertsons portrettfotografi og terrorhendelsen på Manhattan i 2001. Grunnen til dette er at Gilbertsons portretter skiller seg ut fordi han nærmer seg lidelsene mer indirekte, og terrorhandlingen 11. september er en viktig hendelse når det kommer til amatørfotografiets økende dominans i mediene.

### 1.2.1 Krisefotografiet som bilde

W.J.T. Mitchell har introdusert flere begreper jeg vil bruke i oppgaven. Et av de viktigste er hans skille mellom «image» og «picture». Dette skillet går ut på at «image» er selve motivet i bildet som vi ser. Dette motivet kan materialisere seg i ulike medier og er ikke noe håndholdt og fast (Mitchell, 2005, Preface). «picture» er derimot det fysiske objektet som du holder i hånden eller avisen du ser fotografiet i. «picture» kan da altså, i Mitchells betydning, være alt fra et fotografi du henger på veggen eller det kan være en skulptur i parken. Det kan være alt som gjør at et «image» altså motivet, er i det fysiske objektet (Mitchell, 2005, Preface xiv). I fotografiet av Aylan er det motivet (image) som er treffende, men det var delingen av bildet (picture) som gjorde at det fikk den virkningen det fikk. Vi så fotografiet i alle mediekanalene våre, både i papirform, på TV og digitale medier, og det ga også motivet mer gjennomslagskraft. Jeg vil altså snakke om det som er *i* fotografiet, og dersom jeg snakker om et fysisk fotografi, altså publiseringen og hvordan det foregår, vil jeg presisere dette.

Et annet viktig begrep fra Mitchell er «metabilde». Et «metabilde» er et bilde om et bilde, der det fysiske objektet i bildet overgår sin opprinnelige betydning (Mitchell, 1994, s. 35). I diskusjonen mellom Nick Uts fotografi og Facebook, ble Uts fotografi et metabilde, fordi det ble et verktøy i en diskusjon om sensur, og fotografiets originale symbolisme fikk enda en ny betydning når vi ser fotografiet. Dersom du ser disse fotografiene, vil du automatisk komme til å tenke på en mer generell hendelse eller sak, ikke kun det som er motivet i fotografiet. Det vil si at dersom et fotografi blir sirkulert mye, så kan det endre, eller utvide, sin betydning til å handle om noe mer, være en kommentar til en spesiell situasjon eller sak.

Når det kommer til ikoniske fotografier, beskriver Robert Hariman og John Louis Lucaites det som noe som, når vi ser dem, så vet vi konteksten rundt dem, vi vet hva som skjedde, når det skjedde og hva følgene av hendelsen var (Hariman & Lucaites, 2007, s. 1). Disse fotografiene blir ikoniske som en følge av at de blir gjenkjent av de aller fleste, uavhengig av sosial rang eller kjønn, de har blitt delt via medier gjentatte ganger og de har hatt en emosjonell innvirkning på oss (Hariman & Lucaites, 2007, s. 9). Selv om Demirs fotografi er nytt, så har også det fått en ikonisk status. Når vi ser

fotografiet av gutten, så lurer vi ikke på hvem det er, hvor det er tatt eller hvordan han endte opp i den situasjonen, dette vet vi. Demir tok det fordi hun ville dele Aylans historie, uten noe tanke om at fotografiet skulle bli så stort som det ble, men fordi det fikk en så enorm oppmerksomhet og ble sirkulert i den grad det ble, så fikk det også en større betydning. Det handlet ikke kun om flyktningkrisen, det handlet om menneskene som flykter. Det handlet ikke kun om Aylan, det handlet om alle barna. Effekten av bildet viste seg også tydelig med donasjoner til den syriske flyktningkrisen, der donasjonene økte 55 ganger hos svenske Røde Kors uken etter bildet ble publisert for første gang (Cole, 2017). Demir ga igjennom sitt fotografi flyktningkrisen et ansikt, som igjen ga den generelle informasjonen og statistikken vi kjenner mer tyngde. Denne effekten hadde også klar da Nick Uts fotografi «Accidental Napalm», som blir introdusert i kapittel 2, fra 1972. Dagen etter det ble publisert i alle verdens aviser, var det store protester mot krigen i Vietnam.

Det som har skjedd med mange av disse ikoniske bildene er også at de blir sitert av andre kunstnere og ønsker å ytre en kommentar om et tema. I de følgende kapitlene vil det være flere eksempler på dette, men illustrasjonene av Demirs fotografi (Figur 2) var også kjappe med å florere på internett. Illustrasjonene i de følgende kapitlene er av en mer politisk variant, mens mange av kommentarene av Demirs fotografi handler om å gjøre fotografiet mildere og mindre grotesk.



Figur 2: «How the story should have ended» Steve Dennis, 2015

Steve Dennis publiserte dette bildet av Aylan på sin Twitter med teksten «How his story should have ended...» (Dennis, 2015). Bildet viser en Aylan liggende, tilsynelatende sovende, i en seng, men en uro hengende over seg. Bildet ser fredelig

ut, men dersom man vet om det faktiske fotografiet, kan man også føle noe ubehag ved bildet. Kunstneren har valgt å plassere Aylan i den stillingen han ble funnet i, en stilling som ikke er naturlig å sove i, vannglasset på siden av sengen bringer også inn vannet som er i fotografiet, men som noe som hjelper og slukker tørst, ikke noe som dreper.

Når jeg har fortalt folk om at jeg skriver en masteroppgave om krisefotografi, så spør de fleste om jeg skriver om gutten på stranden. Dette er det første bildet som kommer til folk når de hører ordet krisefotografi. Fotografiet av Aylan har blitt et bilde på flyktningkrisen, og de konsekvensene som kommer av den. Det forteller ikke kun historien om *et* barn, men om mange tusen mennesker og barn som har hatt den skjebnen. I boken *The Public Image* skriver igjen Hariman og Lucaties om disse krisefotografiene. Der sier de at fotografiene og teknologien som brukes kan være med på å skape et demokratisk samhold mellom mennesker fra forskjellige sosiokulturelle bakgrunner, gjennom at vi har en forståelse om at vi betrakter i fotografiet er forferdelig (Hariman & Lucaties, 2016, s. 2). Denne felles forståelsen av det vi betrakter kan gjøre at vi kommer sammen mot en felles «fiende» man kan kjempe mot, og det endrer den offentlige samtalen vi har om en gitt krise.

### 1.2.2 Krisefotografiet og kontrakten

Ariella Azoulay tar et oppgjør med den pessimistiske tanken rundt fotografi, og spesielt da krisefotografi, som blir presentert av teoretikere som Susan Sontag, i sin bok *The Civil Contract of Photography*. Sontag ser på krisefotografi som noe voyeuristisk og sammenligner det med pornografi der det er vår nysgjerrighet som tar overhånd, og der vi på en måte ønsker å se noen andre lide (Sontag, 2003, s. 36). Hun presenterer også tanken om at vi som tilskuer er like mye skyldig som den som fotograferer og de som eventuelt måtte være tilstede da den aktuelle hendelsen fant sted, selv om vi ser bildene i ettertid (Ibid, s. 82). Susie Linfield skriver om Sontag at hennes teori om fotografi er at man må fordømme dem, og kritisere deres formidlingsevne (Linfield, 2012, s. Preface). Sontags tanker om publisering av bilder som viser andres lidelse er å rettferdiggjøre hendelsene og at de ikke har noen verdi for å kunne formidle informasjon (Sontag, 2003, s.83). Dette går mot det Linfield og

andre teoretikere med henne mener om at bildene gir oss en forståelse og empati for menneskene som lider.

Azoulay har et mye mer optimistisk syn på hva fotografi kan gjøre, så lenge vi vet hvordan vi skal bruke fotografiene. Noe av det første hun poengterer, er skille mellom «å se» (to look at) og «å betrakte» (to watch). Hun mener at dersom vi som publikum skal kunne forstå det som skjer, så må vi begynne å *betrakte* fotografiene vi ser av andres lidelse, ikke bare se dem og bla videre (Azoulay, 2008 s.14). Denne akten å *betrakte* noe, er noe annet enn å se, i den forstand at hun mener at det ikke er nok at vi identifiserer det vi ser i fotografiet, men vi må også se den menneskelige situasjonen i det som foregår i fotografiet, på denne måten mener hun også at vi ikke vil oppleve like mange etiske og moralske problemer som vi kan føle når vi ser disse bildene (Azoulay, 2008, s. 27). Her kommer også hennes skille mellom det hun kaller «the photographed event», altså øyeblikket fotografiet blir tatt, og «the event of photography», hver gang vi som betraktere møter bildet (Azoulay, 2008, s. 14). Når vi møter bildet, så er inntrykket og virkningen det har betinget av konteksten vi ser det i og mediet det blir presentert i, altså det Mitchell kaller «picture». Når vi møter på disse bildene, så må vi selv, ifølge Azoulay, rekonstruere situasjonene som har ført til at fotografiet ble tatt, og det er dette hun mener med å «betrakte» bildet (Ibid).

Hun mener også det at ingen fotograf eller subjekt kan noen gang *eie* et fotografi, og vite fotografiets fulle sannhet. For å kunne finne «sannheten» i et fotografi må, ifølge Azoulay, fotograf, fotografens subjekt og betrakteren komme sammen, og sammen vil de kunne gi fotografiet den verdien og betydningen det fortjener. Azoulay kaller denne sammenkomsten for en kontrakt. Hun bruker begrepet kontrakt, for å kunne gi slipp på uttrykk som skam, medlidenhet, empati og medfølelse, da disse begrepene kan kunne gi publikum en slags unnskyldning for å ikke måtte ta stilling til bildene de ser (Azoulay, 2008, s.17). Denne kontrakten gir alle partene en egen oppgave; som fotograf er det viktig å ha respekt for dem de tar fotografiet av, innse og se deres lidelse, samt en lovnad om å videreformidle denne lidelsen til resten av verden (Azoulay, 2008, s.18). Subjektet i fotografiets oppgave er å fortelle sin historie, og la seg fotografere og tillate andre å se sin sårbarhet i det som foregår i fotografiet. Publikums oppgave blir å betrakte det vi ser, og forstå at det som foregår i fotografiet er forferdelig og utilgivelig (Ibid).

Susan Sontag skriver i sin bok *Regarding the Pain of Others* at kanskje de eneste som bør se disse fotografiene er de som aktivt kan gjøre noe med det som skjer

(Sontag, 2003, s. 37). Azoulay gir oss oppgaven om å faktisk *se* og forstå det som foregår, og mener at denne forståelsen fra publikum er, om ikke like viktig, så fortsatt viktig i situasjonen. Dette aspektet er viktig for at vi ikke kun skal se et fotografi av noens smerte og tenkte at *det* (situasjonen) skjedde, men at vi skal se at *personen* var der (Azoulay, 2008, s.16). Vi har en forpliktelse å se menneskene i fotografiet, ikke kun situasjonen. Denne kontrakten tar altså for seg alle delene av fotografiet, både akten av den som tar det, den som blir fotografert og vi som ser fotografiet i ettertid. Sammen kan vi gi fotografiet og situasjonen en mening som ikke vil kunne bli gitt, uten at alle tre partene utøver sin egen oppgave.

Dersom vi ser på fotografiet av Aylan i henhold til Azoulays triangelkontrakt, så er det et av leddene som forsvinner, for gutten har aldri hatt mulighet til å gi sin tillatelse til å vise den lidelsen han gikk igjennom. Nilüfer Demir, fotografen, forklarer i et intervju med CNNs journalist Brandon Griggs at hun tok fotografiet, ikke bare fordi hun ville vise hvordan Aylans liv endte, men fordi hun reagerte på at han ikke hadde noe redningsutstyr på seg (Griggs, 2015). Hun forklarer videre at de fant flere barn langs stranden, og ingen av dem hadde på seg redningsutstyr, og det var dette som gjorde at Demir følte at fotografiet var viktig for å vise hvordan flyktningene reiser, og hvilken fare de utsetter seg for. I artikkelen sier hun «I didn't think anything else, I just wanted to show their tragedy» (Ibid). Demirs utgangspunkt var altså å kunne vise en hel situasjon, men hun brukte Aylan som eksempel, og hun tok denne oppgaven på alvor. Når fotografiet ble publisert verden over, så tok også vi som betraktere vår oppgave alvorlig. Vi delte, protesterte og donerte klær og penger til de syriske flyktningene, men vi hadde også et større fokus på hvilken konsekvenser krisen hadde på menneskene som opplevde den, og mediene svarte med å publisere flere artikler om den, og vi forventet at styresmaktene skulle ta grep om situasjonen. Sevda Clark skrev i en kronikk i Aftenposten 05.september 2015:

«Når jeg ser på dette bildet av Aylan, ser jeg et levende menneskelig vesen som kan tjene som en påminnelse om denne mørke perioden i vår menneskelige historie. Han vil leve videre, mens de tilsynelatende levende ser på med harde hjerter fra sidelinjen – strendene» (Clark, 2015).

I boken *The Cruel Radiancance* skriver Susan Linfield at en av grunnene til at fotografiet er viktig er at vi får en umiddelbar og realistisk beskrivelse av det som skjer, på en

helt annen måte enn det annen journalistikk kan gjøre (Linfield, 2012, Preface & s. 22). Hun tar et oppgjør med teoretikere som Sontag, som er skeptiske til fotografiet. Ifølge Linfield vil det å være kritisk til fotografiet være gammeldags, de ønsker ikke å forstå og vil ikke gi moderne teknologi den tiltroen det fortjener (Linfield, 2012, s. 7). Mye av kritikken ligger i at alle og enhver kan ta bilder, det er ikke forbeholdt dem med faglig utdanning, som det ble tidligere. Det at vi alle har muligheten til å kunne ta bilder, mener dog Linfield er bra, fordi det også da gir oss en forståelse av mediet, uten at vi nødvendigvis må bli akademikere (Linfield, 2012, s. 9). I likhet med Azoulay så er det viktig at betrakteren tar til seg det den ser, men hun velger å bruke ordet «empati» (Linfield, 2012, Preface). Denne empatien er, ifølge Linfield, viktig for at vi skal kunne forstå at det å se andre mennesker lide og se deres sårbarhet i denne lidelsen, og for at vi skal kunne kjenne igjen denne sårbarheten (Linfield, 2012, s. 39). Når Sontag skriver at det helst bør være de som aktivt kan gjøre noe med det som foregår i fotografiet, som skal kunne få se dem, så er Linfield uenig. Dersom man ser til fotografiene fra Vietnamkrigen, så var de med på å skape store politiske aksjoner mot krigen (Linfield, 2012, s. 7). Disse menneske gjorde ikke nødvendigvis noe aktivt direkte med de barna som sprang fra napalmbomben i Vietnam, men de gjorde et opprør og viste sitt ansvar på andre måter.

Det som er gjentagende hos alle disse teoretikerne er at det å se disse fotografiene og det å se andre mennesker lide, er en politisk akt, og de forventer alle at vi, som betraktere, skal ta på oss oppgaven å forstå at det er nettopp det det er. Når Azoulay beskriver betrakters rolle i kontrakten, så ber hun oss om å ta stilling til noe, og det å ta stilling til noe, er å gjøre et aktivt og bevisst valg, og det blir politisk. Ser vi på fotografiene fra Vietnamkrigen, Irak-krigen og flyktningkrisen, så ser vi at det har oppstått store politiske diskusjoner rundt det som foregår, og på den måten så kan man også si at vi gjør noe aktivt for å forbedre situasjonen.

### **1.2.3 Krisefotografiet og teknologiske endringer**

I oppgaven har jeg valgt å fokusere på tre forskjellige typer krisefotografi; klassiske pressefotografi, portrettetfotografi og amatørfotografi. Jeg valgte disse tre sjangerne fordi de skiller seg fra hverandre og har sine fordeler og ulemper, og er et resultat av

endringen i teknologien. Disse endringene i teknologien har også ført med seg flere etiske utfordringer når det kommer til for eksempel hvor eksplisitte fotografiene er. Tidligere var fotografiene vi så i mediene strengt regulerte og det var mer sensur, det at vi nå har mulighet til å være aktører i distribusjonen av krisefotografi og vi har et behov for å få nyheter kjappere nå enn tidligere, så har også bildene vi ser blitt mer og mer eksplisitte. Dette kan være fordi vi ser mer og mer vold via fiksjonen vi inntar, men også fordi internett spiller en stor rolle i vår hverdag. Internett har ført til at vi forventer at nyheter om krisene kommer umiddelbart og sosiale medier har gjort det mulig for oss alle å dele fotografiene vi tar dersom vi er tilstede når krisen inntreffer, og det er ikke like enkelt å ha kontroll på det som blir publisert i like stor grad.

Teknologien har også gjort det mulig å etterarbeide fotografiene på en annen måte enn det som var mulig før. Vi har programmer som Photoshop som gjør at fotografene kan gjøre fotografiene vakrere, tydeligere eller kutte vekk andre elementer som kan forstyrre blikket vår når vi betrakter fotografiet, men det gir også en mulighet for å manipulere fotografiene til å bli noe annet enn det er det, eller forteller en helt annen historie. Et eksempel er fotografiet av soldaten som holder et maskingevær mot hodet til en fange som ble tatt for å vise hvordan enkel klipping av et fotografi kan påvirke vårt inntrykk av situasjonen. Bildet ser brutalt og voldsomt ut. Dersom du snur fotoapparatet litt ser du en soldat som gir samme fange vann. Dette ser godhjertet og barmhjertig ut. Dette er samme fotografi, som viser to helt forskjellige historier av det som skjer, og det var også det som var poenget med fotografiet. Å vise at mediene og fotografer kan manipulere det vi ser.

### 1.3 Struktur

Oppgaven er disponert opp i tre hovedkapitler der jeg i hvert kapittel stiller spørsmål som er viktige for å få en forståelse om det vi ser i fotografiene og diskuterer deres rolle i formidlingen av kriser. Jeg vil også her se på forskjellige typer fotografi for å se om forskjellene i dem gjør dem effektive til å fortelle spesifikk historier.

I det andre kapitlet vil jeg ta for meg det klassiske pressefotografiet, altså de fotografiene vi ser i nyhetsmediene. Disse er ofte karakteristiske på den måten at de ofte er hektiske og bærer preg av å ha blitt tatt i situasjonen og uten kontroll på situasjonen. I dette kapitlet tar jeg i bruk fotografier fra Vietnamkrigen, mer



spesifikt «Saigon Execution» av Eddie Adams (Figur 3) og «Accidental Napalm» av Nick Ut (Figur 4). I kapittelet stiller jeg to spørsmål: Hva gjorde fotografiene til ikon? Kan et fotografi ha sin egen biografi? Her vil jeg også komme inn på parodier som har blitt produsert av fotografiene. I dette kapittelet vil jeg bruke W.J.T. Mitchell begreper om ikoniske bilder og hva det betyr at de blir symbolske, samt Ariella Azoulays beskrivelse av triangelkontrakten, men det blir også lagt vekt på Hariman og Lucaties og Barbie Zelizer.

I det tredje kapittelet ser jeg på portrettfotografi. Portrettfotografi er ikke det som oftest blir forbundet med krisefotografi, men spiller også en viktig rolle. Der pressefotografiet forteller historien der det skjer, når det skjer, forteller portrettfotografiet historien om det som skjer etterpå. Portrettene kan også tillate seg å planlegge og etterarbeide fotografier, og estetikken spiller automatisk en stor rolle. Det er ikke lenger en nyhetssak. I dette kapittelet har jeg valgt tre svært forskjellige fotografi; Sebastiañ Salgado (Figur 8), som er kjent for estetisk flotte bilder, Nina Berman (Figur 9, 10), som tar mer klassiske portrettfotografi, som vi gjerne vil se i helgemagasiner, og Ashley Gilbertson (Figur 11, 12), som skiller seg ut fordi han ikke bruker mennesker i sine fotografier. I dette kapittelet stiller jeg spørsmålene; Hva betyr det at andres lidelse er vakkert? Hvilken rolle spiller portrettfotografiet innad i krisefotografiet? Og til slutt hvilken plass portrettfotografiet har? I dette kapittelet vil det bli lagt vekt på teoretikere som Max Kozloff og John Roberts, men også Nina Berman og Ashley Gilbertsons egne ord fra sine fotobøker. Også her vil Azoulays kontrakt komme inn.

I det fjerde kapittelet ser jeg på amatørfotografiet. Med amatørfotografi så mener jeg her at en vanlig borger, uten noen faglig utdannelse eller tilhørighet til noe mediehus er fotografen. Denne typen fotografi er fortsatt relativt nytt i forhold til fotografiet, og med den endrende teknologien, så spiller de en større og større rolle i media. Jeg har valgt å se på bilder tatt fra 2001, da amatørfotografiet viste sin verdi for fullt under terroraksjonen på Manhattan. Amatørfotografiet har blitt spesielt viktig når det kommer til terroraksjoner de siste årene, men kan også spille en stor rolle for å fortelle historiene som ikke er åpen for publikum. I dette kapittelet har jeg valgt å ta utgangspunkt i fotografier fra terrorhandlingen 11. september 2001 på Manhattan (Figur 13)., Abu Ghraib-fengselet i Irak (Figur 14) og et nyere fotografi som gikk

«viralt» via internett (Figur 17), altså at det blir delt i stor grad både av kommersielle mediekanaler, men også privatpersoner. Spørsmålene jeg fokuserer på i dette kapitlet er; Hvilken rolle kan amatørfotoграфиene spille? Hvordan har teknologien endret distribusjonen av krisefotografi i mediene? Teoretikerne det vil bli lagt vekk på i dette kapitlet er igjen Azoulay og Mitchell, men også David Denbys essay om bruk av mobilkameraet, Marianne Hirsch om sine tanker rundt 11.september og Dan Gillmor om gressrotjournalistikk.

Dette er noen av aspektene og utfordringene jeg vil ta opp i de følgende kapitlene, i et ønske om å kunne få en bedre forståelse av effekten og utfordringene som er en del av krisefotografiet.

## 2 Pressefotografiet som krisefotografi

Når vi tenker på bilder fra krig og kriser som foregår i verden, så er det kanskje typiske pressefotografi vi først tenker på. Med pressefotografi så mener jeg her nyhetsfotografiene vi ser i aviser og på TV, typisk er det situasjonsbilder fra områder der det er en krise. Bildet av Aylan på stranden, fra soldater i aksjon eller av flyktninger langs grensene og på havet. Disse bildene trenger vi ikke aktivt å oppsøke, for det er disse vi ser i avisene, på TV og på internett, og kan kjennetegnes med ofte å være kaotiske og bærer preg av at de er tatt i øyeblikkets hete. Disse fotografiene er viktige fordi det kan gi oss som ser dem på avstand en form for forståelse for det som skjer, og de fjerner den symbolske avstanden mellom oss (Roberts, 2009, s. 284). De viser som oftest noe som skjer, når det skjer. Det handler om øyeblikket og situasjonen som foregår et sted, og sammen med informasjonen i artikkelen som følger bildene, så får vi vite det vi trenger for å kunne få et større bilde av situasjonen som beskrives. Det som skiller pressefotografi fra mange andre typer fotografi, gjerne mer kunstneriske, er at de ikke er symbolske. Det er ingen dypere mening i disse bildene, vi ser det som skjer, og det ligger ikke noe annet bak det (Roberts, 2009, s.285). Siden vi sjeldent aktivt må oppsøke disse bildene, så er det disse bildene de fleste av oss blir eksponert for, og det er derfor ofte disse vi husker og tar med oss videre.

I det følgende kapittelet vil jeg analysere to fotografier fra Vietnamkrigen, «Accidental Napalm» (Figur 4) av Nick Ut og «Saigon Execution» (Figur 3) av Eddie Adams. Valget falt på disse to fordi de begge er fotografier vi alle har sett enten i historiebøkene våre eller på internett nå i nyere tid – de hører til blant de bredest sirkulerte fotografiene som eksisterer. Jeg vil bruke Ariella Azoulay's triangelkontrakt for å se hvordan den påvirker måten vi ser bildene, spesielt med tanke på at begge fotografene fikk et personlig forhold både til bildene de tok og subjektene i bildene, men også hvordan denne kontrakten utvider seg når fotografiene blir parodierte av andre kunstnere. Jeg vil også se på W.J.T. Mitchells begreper om «image» versus «picture» og «metabilde» når det kommer til begrepene «ikon» og «symbol».

I den første delen vil jeg undersøke hva som gjorde disse ikoniske og hvorfor de fortsatt er så aktuelle den dag i dag. Her vil jeg også se på hvilke

reaksjoner fotografiene og fotografene fikk da de først ble publisert.

I den andre delen vil jeg se på hva det betyr at et fotografi kan ha sin egen biografi. Her vil jeg se på dem symbolske rollen disse bildene fikk i diskusjonen om Vietnamkrigen og i ettertiden. Jeg vil også diskutere hvordan bildene har levd sitt eget liv i tiden etter de har blitt brukt av andre kunstnere i andre kunstformer, og hvordan bildenes betydning og symbolisme endres. Jeg vil inkludere parodier produsert av grafittikunstnerne Banksy (Figur 5) og Dolk (Figur 6), og analysere deres tolkning av de kjente fotografiene. Med parodi så mener jeg her en måte å levere kulturkritikk på, ikke nødvendigvis som noe morsomt. Linda Hutcheon beskriver en parodi som noe som «både legitimerer og subverterer det det parodierer» (Hutcheon, 2003, s.101). Her vil jeg også se på følgene av at Facebook valgte å slette innlegg av Nick Uts fotografi, på grunn av nakenheten. Det at fotografiene fra Vietnamkrigen ble tatt i en før-digital tidsalder og fortsatt er noen av de viktigste historiske fotografiene vi har i den digitale tidsalderen vi nå er i er interessant, spesielt fordi «the image» i fotografiet også har endret sin betydning igjennom denne reisen.

## 2.1 Hva gjør fotografiene ikoniske?

Hva gjorde at akkurat disse fotografiene har blitt så ikoniske som de har blitt? Her er det flere aspekter som spiller inn, men før jeg går inn disse er det viktig å vite hva som menes med et ikonisk bilde. Som nevnt i innledningen, så beskriver Hariman og Lucaites det som noe som er gjenkjennelig for de aller fleste av oss, uavhengig av hvem vi er og hvor vi kommer fra. Evie Salmon beskriver det som noe som har en større kulturell mening, enn kun det vi ser i bildet (Salmon, 2017). Altså forteller fotografiene oss en større historie enn akkurat det vi ser i dem; de forteller en historie om flere enn de som ble fotografert, forteller oss historiene vi har hørt gjennom media og om deres personlige opplevelser fra Vietnamkrigen, og det er fotografiene vi ser for oss når noen nevner Vietnamkrigen. De forteller en historie om en hel krig. I Angela Lovelaces semiotiske analyse av ikoniske bilder, skriver hun at det stort sett er tre aspekter ved fotografiene fra Vietnamkrigen som gjør dem ikoniske; den emosjonelle reaksjonen de fikk, at subjektene er uskyldige eller tar på seg en offerrolle og til slutt at subjektene er maktesløse mot dem som har påført dem smerte (Lovelace, 2010, s. 43). Disse aspektene er tydelige i begge

fotografiene, men det er også viktig at de er informative og sensasjonelle, at de viser oss et øyeblikk som ikke kan beskrives med kun ord og de vil gjøre en forskjell (Rouquet, 2007, s. 8)



*Figur 3: «Saigon Execution», Eddie Adams, 1968*

Eddie Adams' fotografi «Saigon Execution» er et av de mest kjente fra Vietnamkrigen. Fotografiet ble tatt 1. februar 1968 under Tet offensiven der den amerikanske og den sør-vietnamesiske hæren ble overrasket med brutale angrep fra de nord-vietnamesiske opprørerne (Hariman & Lucaites, 2015, s. 91). Adams, som selv hadde vært i Vietnam og fotografert flere ganger, fulgte og tok bilder da den sør-vietnamesiske hæren arresterte en National Liberation Front-fange og generalen Nguyen Ngoc Loan kom ut i gaten og henrettet fangen på åpen gate (Ibid). Adams' fotografi ble først publisert på NBC senere den kvelden, og selv om også NBC fulgte henrettelsen med videokamera, så er det fotografiet som har fått mest oppmerksomhet (Ibid), mye på grunn av det øyeblikket Adams klarte å fange. Ved første øyekast så ser ikke fotografiet nødvendigvis så brutalt ut; vi ser ikke noe blod og fangen i bildet står fortsatt oppreist. Det er når man faktisk betrakter bildet, man skjønner hvor brutalt det er. Det første man legger merke til er generalen som holder et ganske lite våpen mot hodet til en mann som er kledd sivilt. Ansiktsuttrykket til mannen i sivil er forvrengt og det er på grunn av hans uttrykk vi legger merke til det som ser ut til å være et voldsomt trykk fra våpenet som er 10 cm fra hodet til mannen. Loan ser rolig og behersket ut, mens vi ser en

av de andre soldaten bak ham ser mer stresset ut, der han gnisser tennene sammen. Bak dem er det lite som tyder på kamp, det eneste er en militærbil i bakgrunnen, bortsett fra det, ser det ut til å være en rolig affære, med to mennesker som ser ut til å gå rolig over gaten. Det ser ikke ut som en hektisk episode, der henrettelsen ville være spontan, noe som også tyder på at kanskje var planlagt fra Generalens side.

Antrekkene er også interessant; soldaten bak generalen har på seg typiske militærutstyr og hjelm, mens Loan har på seg sin uniform med oppbrettet armer og har ingen hjelm på seg. Uten informasjonen om at han var general, fremstår han nesten like sivil ut som mannen i rutete skjorte, særlig mange år senere og uten å vite hvordan en generalsuniform ser ut. Denne kontrasten i uniform bidrar til å si noe om maktforholdet til de som er en del av bildet. Generalen føler seg åpenbart ikke truet i situasjonen han befinner seg i, han vet at det er han som har kontroll over situasjonen, noe som også vises igjennom det at han står så nært fangen med våpenet. Våpenet Loan bruker er heller ikke den typen våpen vi fort ser for oss at blir brukt i krigssituasjoner. Vi er vant til å se store gevær og våpen, ikke små pistoler, og det lille våpenet og at generalen står så nært, gjør at situasjonene også ser i større grad personlig ut. Generalens uttrykk ser ikke ut til å være tynget av situasjonen, han ser nesten ut som om han kjeder seg. Venstrearmen henger henslengt langs siden, høyrearmen er strekt ut mot hodet til fangen, og ligner mer på en helt fra en actionfilm enn en general i en krig. Pressefotografiene vi er vant til å se fra krigssituasjoner, er ofte hektiske og bærer preg av at det er en situasjon ute av kontroll, men i Adams' fotografi er generalen rolig og ser ut til å ha stålkontroll.

Selv om fotografiet fra Adams' side ikke var oppstilt; han fulgte en situasjon, situasjonen utfoldet seg på en måte han ikke kunne forutse, så skriver blant annet Susan Sontag at det var oppstilt, men fra generalens side (Sontag, 2003, s.53). Ifølge Sontag valgte Generalen å henrette fangen foran flere journalister, og hans posisjon, ryggen mot kamera og med et ganske nonchalant uttrykk, tyder dette på at det ikke var noe han var redd for å vise til verden (Ibid). Dette blir tydelig i kommentaren han ga Adams etter hendelsen; «They killed many of my people, and yours, too» (Hariman & Lucaites, 2015, s. 92). Fotografiet av henrettelsen ser ut til å være en iskald handling fra den sør-vietnamesiske generalen mot en som ser ut til å være en sivil person. Det

fotografiet ikke forteller er at det hadde vært en stor demonstrasjon samme dag, der fangen i fotografiet hadde blitt arrestert. Detaljen ble ikke delt da bildet ble publisert i utallige aviser dagene etter hendelsen, noe som gjorde at fotografiet for publikum fremstod som et tungtveidene bevis på at krigføringen til den amerikanske og sør-vietnamesiske hæren var tvilsom og regjeringene fikk mer og mer motstand fra publikum (Hariman & Lucaites, s. 2015, 92). Hendelsen ble som sagt også filmet av NBC, men fotografiet er det som har blitt ikonisk. Videoklippet av hendelsen er hektisk og mer eksplisitt enn det fotografiet er, og ifølge Marita Sturken, er det enkelheten i bildet som gjør det så effektivt (Sturken 1997, s. 93). Denne enkelheten gjør at vi blir nysgjerrige på hva som skjer, noe som også kan være grunnen til at Adams' mer eksplisitte bilder ikke fikk like mye oppmerksomhet.



*Figur 4: «Accidental Napalm» Nick Ut, 1972*

Noen år etter Adams' fotografi skapte opprør blant motstanderne mot krigen i Vietnam, ble Nick Uts «Accidental Napalm» publisert. Bildet ble tatt i 1972, da den sør-vietnamesiske hæren slapp en napalmbombe over byen Trang Bang. Fotografiet viser en langt mer kaotisk situasjon enn det Adams' gjør, men er like effektivt. Vi ser barn løpe mot kamera i åpenbar frykt og smerte, mens det er soldater i bakgrunnen. Den store røykskyen er tydelig, men det er den nakne jenta som er mest iøynefallende. Vi kan ikke se noen åpenbare skader på kroppen

hennes, alt vi ser er den nakne kroppen og det livredde ansiktsuttrykket. Jenta løper direkte mot kameraet og søker direkte kontakt med både fotograf og den som ser fotografiet, og på denne måten krever hun at vi tar stilling til det som foregår i fotografiet, at vi innser at dette er vår kollektive verden som er grunn til at dette skjer (Hariman & Lucaites, 2007, s. 176). Foran jenta løper en gutt med et så fortrukket uttrykk at det ikke finnes noe tvil om at han er livredd, mens de resterende barna i fotografiet ser ikke like livredde ut, selv om det er tydelig at de løper fra noe. Det som ser ut til å være det yngste barnet i bakgrunnen ser seg også tilbake, og vi kan spekulere i hva han ser etter? Det er ingen voksne bortsett fra soldatene i fotografiet, ser han kanskje etter foreldrene sine?

Kontrasten mellom de to fremste barna og soldatene er også store. Der barna tydelig løper, så ser det nærmest ut som soldatene rusler vekk fra skyen. De ser ikke stresset eller redd ut. Kontrasten gjør bildet mer skremmende, for da det ble publisert var USA kjappe ute med å si at de ikke var involvert i hendelsen, men de sør-vietnamesiske soldatene ser ikke ut som om de er sjokkerte eller stresset over situasjonen som oppsto. Kontrasten er også stor mellom barna som er nakne eller kledd i hverdagsantrekk og soldatene som uniform og hjelm.

Associated Press var arbeidsgiverne til både Adams og Ut, men det var kun Uts fotografi der det oppsto diskusjoner om bildet skulle publiseres eller ikke. Årsaken til diskusjonen var at bildet viste en naken liten jente, noe som ikke vanligvis ville bli publisert i aviser, men Uts arbeidsgivere ble enige om at fotografiet viste en situasjon som var viktig å formidle (Beaujon, 2014), og det ble raskt spredd til alle verdens aviser og fikk mye oppmerksomhet (Hariman & Lucaites, 2007, 173). Det at avisene ikke ønsket å ha bildet i sine aviser kom av at de ikke ønsket å vise nakenhet, men i en situasjon i krig, der moral og etiske regler ofte settes på vent, måtte også pressen løse litt på sine regler, for å faktisk kunne videreformidle det som skjedde i Vietnamkrigen. Begge fotografiene viser en tragedie der den sør-vietnamesiske siden er skurken, altså den siden USA var på, derav fikk også USA skylden. Dette gjorde at store motstandsbevegelser begynte å danne seg i USA. Den amerikanske regjeringen var kjapt ute etter napalmbomben ble sluppet og med uttalelse at USA ikke hadde noe med angrepet å gjøre og bistod med å gi de skadde legehjelp.

Bildene var også med på å gjøre kjente og i utgangspunktet pasifistiske



aktivistgrupper mer radikale i måten de protesterte på. Fotografienes virkning var ikke utelukkende fordi de viser en forferdelig situasjon, men fordi krigen allerede i starten på 1970-tallet hadde fått mye kritikk i USA, og mange amerikanerne følte krigen USA førte mot Vietnam var tvilsom (Hariman & Lucaites, 2007, s. 176). Den åpenbare nakenheten i Uts fotografi var også noe man bet seg merke i. Man blir automatisk sjokkert når et barn blir direkte rammet av krigen, som det er tydelig at jenta blir, men den generelle nakenheten er også sjokkerende, fordi en naken person føles mer sårbar enn en påkledd person, uavhengig om det er et barn eller en voksen person (Hariman & Lucaites, 2007, s. 178). Også for Uts fotografi virker Lovelaces poeng viktig på hva som gjør disse bildene ikoniske; her er det uskyldige, sårbare barn som blir utsatt for noe som i ettertid kun virker som et meningsløst terrorangrep. At barn blir direkte berørt gjør at vi som betraktere får en ekstra følelsemessig reaksjon til fotografiet, fordi barn i sin natur er uskyldige, og kan umulig ha gjort noe for å fortjene det som skjedde med dem. Vi får lyst til å beskytte og passe på dem. Dette er også noe som skaper ubehag i fotografiet, fordi soldatene i bakgrunnen ser ut til å bare føre barna ned gaten, men deres rolige uttrykk og det at de ikke ser ut til å aktivt gjøre noe for å forbedre situasjonen til de unge barna, er noe som kan skape reaksjoner fra betraktere, spesielt siden soldaters jobb skal være å beskytte folket. Hvorfor løper et lite barn alene rett ved siden av soldatene og ser bak seg, hvorfor beskytter ikke soldatene barnet? Man kan også spørre seg om hvor foreldrene deres befinner seg er også noe mange kan stille seg når de ser fotografiet. Spørsmålene bidrar til at fotografiet får langt mer mening enn kun det vi ser i bildet. Barn skal beskyttes av voksne, og disse barna ser ikke beskyttet ut.

Det som kommer igjen i begge fotografiene er maktforskjellene i situasjonen, med soldater som ikke ser ut til å føle seg truet, mens ofrene ser ut til å oppleve deres livs største mareritt, og ofrene er alle maktesløse. I Eddie Adams' fotografi blir den sivile mannen henrettet på åpen gate med hendene bundet på ryggen, uten noen form for mulighet til å beskytte seg selv, og i Nick Uts er det små barn som blir rammet av noe de ikke hadde muligheten til å forutse. Begge disse detaljene gjør at vi som betraktere får følelsen av at noe urettferdig har skjedd, dette er tilsynelatende uskyldige mennesker som blir ofre for forferdelige handlinger, og det gjør at vi føler med disse menneskene. Det interessante er at det i begge

situasjonene ble tatt langt verre fotografier, der ofrenes skader var tydeligere, men det var ikke disse som ble publisert og gjorde inntrykk på publikum. Det at fotografiene ikke viser åpenbar vold ved første øyekast, gjør at vi måtte se nærmere etter for å finne ut hva som skjer i dem, og det er kanskje nettopp dette som også gjorde dem så innflytelsesrike for motstandsbevegelsen mot krigen. I Adams' tilfelle filmet NBC hele henrettelsen, men klippet var kaotisk og grafisk, i slike tilfeller kan det bli for mye og for forferdelig til å ta det innover seg, det kan være mer effektivt å la publikum få oppsøke det groteske i en handling på egen hånd. På denne måten blir de kanskje ikke like overveldet over den åpenbare volden og kun se ofrene som ofre, men igjennom mindre eksplisitte fotografi får vi muligheten til å se menneskene som volden blir utført mot, som mennesker.

## 2.2 Kan et fotografi ha sin egen biografi?

Disse ikoniske fotografiene har vi sett igjen og igjen, og det er det bilder vi ser og vi kan, til dels om ikke helt, gjengi detaljene rundt dem. Vi vet at fotografiene ble tatt under Vietnamkrigen og at de fikk mye oppmerksomhet og bidro til at USA fikk mye kritikk for krigføringen de førte. På grunn av deres ikoniske status blir de fortsatt publisert i dag, og har blitt et symbol på noe større enn kun det vi ser *i* bildet. For at et fotografi skal bli noe symbolsk, så må det tilegne seg noe mer enn at de er ikoniske, altså det er ikke lenger kun et fotografi satt i en spesiell situasjon, men det blir et *bilde* av noe større. Disse fotografiene har igjennom vår historie blitt publisert så mange ganger at det har tilegnet seg større og flere betydninger enn det de i utgangspunktet hadde, og i den form, har de også en egen biografi. Fotografiene har levd sitt eget liv, med vekten av betydningen de fikk under Vietnamkrigen og har tilegnet seg flere betydninger de siste 50 årene.

I introduksjonen så vi hvordan W.J.T. Mitchell skilte mellom «picture» (det fysiske objektet, selve fotografiet) og «image» (motivet i det fysiske objektet, bildet). Fotografiet er satt i den spesifikke situasjonen, men bildet kan bevege seg igjennom tid og rom og det kan derfor også tilegnes flere betydninger og mer vekt enn det i utgangspunktet hadde, og det vil være en naturlig egenskap for bildet (Mitchell, 2005, preface). Fotografiene til både Adams og Ut har fått en symbolsk betydning gjennom deres ikoniske status og reise igjennom tid og rom, har bildene blitt et symbol på brutaliteten som er en følge av krig. Fotografier av sårede

soldater i krig vil ikke nødvendigvis ha like sterk emosjonell effekt som bilder av sivile, ettersom det beskuende publikum (trolig) identifiserer seg mer med sistnevnte, fordi soldatene er der av egen vilje (Rouquet, 2007, s. 12). Reisen fotografiene har vært gjennom er hva som gjør dem symbolske. Gjennom tiden har bildene endret seg og blitt til noe større enn hva de egentlig var, og på denne måten levd et eget liv.

Måten bildene har blitt behandlet på har bidratt til deres ikoniske status og de har også blitt symboler på Vietnamkrigen. De ble ikke glemt og gjemt bort som noe som skjedde for lenge siden, både fotografene og subjektene har snakket og skrevet om dem i ettertid. Spesielt fikk jenta i Nick Uts fotografi, Kim Phuc, mye oppmerksomhet i tiden etter krigen. Jenta ble på mange måter også et symbol for krigen, da hun overlevde og kunne fortelle sin historie. Fotografiet har vært med henne hele livet og er noe hun aldri kunne komme seg unna. Hun har gitt mange intervjuer i sitt voksne liv og ga i 2000 ut en bok sammen med Denise Chong; *The Girl in the Picture: The Story of Kim Phuc, the Photograph and the Vietnam War*, der hun forteller sin historie fra sitt perspektiv (Chong, 2016).

Phuc har flere ganger gått ut og snakket om hvordan opplevelsen var og livet etterpå og har vært til en viss grad åpen om hva som skjedde, har trolig gjort at Uts fotografi har fått en større betydning enn hva det kanskje ville hatt uten hennes ord. Hun gir oss muligheten til å bli kjent med henne, noe som kan føre til at vi føler en spesiell tilknytning til fotografiet. Nick Ut og Kim Phuc fikk et nært forhold etter bildene ble tatt. I tiden etterpå har de to holdt kontakten og har flere ganger opptrådt offentlig sammen. Det var Ut som kjørte Phuc og de andre barna til sykehuset og fikk dem innlagt, og Ut forteller selv at de er som familie for hverandre etter den hendelsen (Zhang, 2012). Han har flere ganger snakket om bildet og hvordan han opplevde hele situasjonen, og vant i 1973 Pulitzerprisen for fotografiet (The Pulitzer Prize, 2016). Hans fotografi var med på å gi Kim Phuc asyl i Cuba etter Vietnamkrigen og hun får laserbehandling for sine brannsåre.

Eddie Adams hadde derimot ikke samme forhold til sitt fotografi som det Ut hadde, som gjentatte ganger har uttalt at han angret på at han tok det i hele tatt. Adams ble ikke mindre skeptisk til sitt eget bilde etter det ble publisert på første siden av alle de store avisene i USA (Zelizer, 2010, s.227). Fotografiet *Saigon*

*Execution* fikk også Pulitzerprisen i 1969 under kategorien *News Spot Photography* (The Pulitzer Prize, 2016), men Adams var selv skeptisk til denne prisen, fordi han selv mente at det kun viste en grotesk handling, ikke hele historien. Han har selv sagt at det var generalen som tok livet av fangen, men det var han [Adams] som tok livet av generalen, fordi generalen gikk igjennom store problemer i ettertid (Zelizer, 2010, s. 228). Etter krigen flyttet generalen til USA for å fortsette livet sitt der, men fikk både immigrasjonsproblemer, dødstrusler og hadde problemer med å skaffe kunder til pizzarestauranten han drev (Zelizer, 2010, s. 229). Da generalen døde i 1998 skrev Adams en egen minnetale som ble publisert i *Time*, der han igjen beklagde for sin rolle i å ødelegge generalens liv etter krigen. Til tross for at han tydelig sa fra om at han ikke likte å bli anerkjent for fotografiet av generalen og fangen, er det fortsatt et av hans mest kjente fotografi. Fotografiet ble gjentatte ganger publisert i aviser etter både general Loans død i 1998 og Adams' død i 2004 (Zelizer, 2010, s. 230).

Forholdene fotografene fikk til sine subjekter skiller seg fra det de fleste fotojournalister opplever, fordi de er i en såpass kaotisk situasjon at sjeldent vil kunne få dette forholdet. At Adams og Ut fikk dette forholdet til sine subjekter er i seg selv interessant, men det er også interessant i forhold til Ariella Azoulay's triangelkontrakt. I de aller fleste pressefotografier vil man kunne si at fotografen bruker sin posisjon på å videreformidle subjektets lidelse, men her ser vi at fotografene gjør mye mer. Her går fotografene inn i et personlig forhold til subjektene sine, som lever videre etter fotografiene blir publisert.

I Nick Uts tilfelle er det en mer «tradisjonell» kontrakt der han formidler Kim Phucs historie, men de første betrakterne her fikk et etisk problem da det skulle publiseres. I første omgang var det som nevnt kontrovers rundt fotografiet fordi viste et nakent barn. Det var utenkelig å publisere et fotografi av en naken jente, men etter hvert tok også de avgjørelsen om at det måtte vises til resten av verden. Betrakterne viste sitt misnøye over situasjonen som fotografiet representerte ved å skape store demonstrasjoner mot Vietnamkrigen.

Her har altså de tre rollene Azoulay presenterer blitt utført, men med Adams' fotografi er det mer komplisert. Han har to subjekter i fotografiet sitt og det er to historier som blir fortalt. Den ene i fortellingen er tilsynelatende den «onde» og den andre «offeret». Naturlig nok vil betrakterne til dette bilde i all

hovedsak fokusere på offeret i situasjonen, mannen i sivilt, ikke generalen. Våre konnotasjoner til militæret er at de er ofte sterke kvinner og menn som har kontroll på situasjoner. Vi vet soldater skal i utgangspunktet skal gjøre det som er best for landet de kjemper for, men vi får også moralske betenknninger når vi ser disse «heltene» utføre en grotesk og umoralsk handling, som å drepe et annet menneske, desto mindre en sivil. I ettertid kom det også frem at Adams selv hadde mer fokus på generalen i dette fotografiet enn det han hadde på det tilsynelatende offeret. Her opplever vi en situasjon der bildet ikke nødvendigvis forteller oss den historien som fotografen selv ønsket, det viser kun en generell krigshandling. Ifølge Adams gjorde generalen her jobben sin, men det var han som fikk svi for den jobben han gjorde i ettertid, da han kom som asylsøker til USA og opplevde å være på en sosial gapestokk etter det han gjorde, selv om han kjempet på USAs side i krigen. I forhold til hva vi ser i fotografier, en mann i uniform som skyter en sivilt kledd mann, kan man si at betrakterne med sin protest mot hva de så i fotografiet, gjør sin oppgave i følge Azoulays premisser. Men dette spørres også om man ser fotografiet etter man har fått informasjonen fra Adams og om man velger å ta det innover seg. Dersom man velger å ta hans side av saken, så gjorde betrakterne det motsatte av det Azoulay mener er vår oppgave, fordi de førte en egen sosial kamp mot generalen, men i fotografiet er det fortsatt han som utfører en forferdelig handling, vi kan ikke se i fotografiet hva NLF-opprøreren gjorde.

Disse ikoniske fotografiene reiser som sagt igjennom tid og medier, på måter som er betinget av stadig nye teknologier, og vi får alltid mer informasjon om hva som foregår i fotografiene for hver gang vi ser dem (Vågnes, 2015, s. 252). Øyvind Vågnes skriver også i sitt kapittel «Lessons From the Life of an Image» i Frances Guerins bok *On Not Looking: The Paradox of Contemporary Visual Culture* at når vi ser på disse ikoniske bildene, så ser vi etter det vi *ikke* ser i bildet (Ibid). I Eddie Adams' fotografi ser vi ganske klart hva som skjer i bildet, men vi ser ikke hva som førte til denne henrettelsen, mens i Nick Uts fotografi ser vi kun barna som springer vekk fra en røyksky, men uten noe som helst kontekst er det ikke mulig å vite hva som faktisk skjedde. Når vi ser disse bildene igjen og igjen, så leter vi etter det vi ikke ser, og jo mer informasjon vi blir tildelt av det som skjedde; at det minutter tidligere gikk av en napalmbombe bak barna, at grunnen til at jenta er naken, er fordi klærne er brent bort, at mannen som blir henrettet *ikke* er en

uskyldig sivil person, blir de mer interessante for oss, og de betydningen endres for hver gang det publiseres (Edwards i Vågnes, 2015, s. 252). Disse bildene vil for alltid være aktuelle, fordi de viser de forferdelighetene som skjer i kriger, uavhengig av krig, år eller nasjonalitet, er det lidelser og død i krig.

Det at vi får mer og mer informasjon om fotografiene og lærer mer om konteksten rundt dem, gjør også at de kan være gode hjelpemidler til å formidle andre kulturelle problemer vi har i samfunnet. Vi kjenner som sagt til konteksten rundt disse fotografiene, så når vi ser dem trenger vi ikke spørre hvor bildene kommer fra, og graffitikunstnere som Banksy og Dolk har begge brukt disse fotografiene som en del av sine, ofte provoserende og politiske, verk. Disse parodiene kan være mer effektive enn andre, fordi de preger bybildene våre på en mindre åpenbar måte enn om vi ser en karikatur i et magasin eller hadde sett det samme verket i et kunstgalleri. Vi går forbi disse verkene, noen ganger uten å legge merke til dem, andre ganger på jakt etter dem, noen ganger stopper vi og tenker over det vi ser. De kan være en tankevekker når det kommer til politiske eller ideologiske ideer, og kan sette i gang en kritisk tankerekke hos oss som betrakter dem, og det på en måte som ikke er like aggressiv som det kanskje ville vært i en avis, fordi vi har valget om å bare gå forbi. Dette er det vi kan kalle et «metabilde», et bilde om et bilde. Denne evolusjonen bildene går igjennom gjør at bildene enten kan få helt nye eller tilegner seg nye betydninger (Mitchell, 2005, s. 90-91).



*Figur 5: «Napalm», Banksy, 1994*

Fotografiene til både Adams og Ut er blitt publisert gang på gang, med deres tillatelse eller ikke, men som Azoulay skriver, så er det ingen som egentlig kan eie et fotografi og vite den fulle sannheten i det, derfor kan det også være effektivt for en annen kunstner, en annen betrakter å gi sitt innspill om hva et fotografi kan bety. Uts fotografi spesielt, har i tiden etter Vietnamkrigen blitt parodiert mye for å sette en finger på hva som er galt i samfunnet vårt, men også på det noen vil kalle smakløse måter for å være morsomme (Hariman & Lucaites, 2007, s.188-189). Graffiti-kunstneren Banksys verk av Mikke Mus, Kim Phuc og Ronald McDonald har fått mye oppmerksomhet. Verket viser en smilende Mikke Mus og Ronald McDonald som går med Phuc mellom seg og holder henne i hånden, der hun er som hun er i det opprinnelige fotografiet, naken, redd og i smerte. Bildet kan ved første blick virke veldig upassende og uten mening, men tolkningene av arbeidet kan være mange. Den åpenbare tolkningen er gjerne at det handler om moral og konsumerisme. De amerikanske kjedene Disney og McDonalds tjener mye penger hvert år og begge er gjerne barnas favoritter. Om man da tenker på publiseringen av Nick Uts fotografi, så kan vi trekke tydelige linjer. Bildet til Nick Ut har vært publisert utallige ganger og har nok tjent både Nick Ut, Associated Press og Kim Phuc mye penger, det har gitt Nick Ut og Kim Phuc en berømmelse, ønsket eller ikke, og de moralske problemene USA møtte mot slutten av Vietnamkrigen, økte når fotografiet til Nick Ut ble publisert.

Det at Disney og McDonalds ofte også henvender seg til barn kan også være noe av det som blir kritisert i Banksys parodi. I bildet ser vi favorittkarakteren fra vi var små, og maskoten til middagen vi aller helst ville ha. Sammen med disse figurene ser vi også et nakent barn i åpenbar smerte, noe som vi gjerne ikke forbinder med verken Disney eller McDonalds. Dette gjør også parodien mer pervers og ubehagelig, enn hva kanskje det opprinnelige fotografiet gjorde. I det opprinnelige fotografiet legger man merke til nakenheten, men nakenheten er et tegn på det fæle som skjedde like før, og det gjør oss mer forbannet over den urettferdige handlingen som oppstod, men at vi føler ubehag over nakenheten. I Banksys parodi blir nakenheten mer merkbar og ubehagelig, det ser perverst ut sammen med de figurene som på mange måter er et fint minne fra barndommen vår.



Figur 6: «Spray», Dolk, 2009

Den norske grafikkunstneren Dolk har flere ganger parodierte kjente fotografier som preger bybildet i Bergen, men hans versjon av *Saigon Execution* (Dolk kaller sitt «Spray») er kanskje et av de mer treffende. I Dolks versjon ser vi generalen holde en sprayflaske mot fangen, men fangens hodet er en blomst. Det finnes mange forskjellige måter å tolke verket, som Annette Marandon skriver i artikkelen «Spray» i magasinet *Barn i Byen*, kan vi få assosiasjoner til både blomsteroverrekkelser og sirkustriks, der fangen forvandles til en blomst og generalens våpen ikke lenger er skadelig for fangen og forfatteren konkluderer at vold og krig kan byttes ut med kunst og blomster (Marandon, 2014). Men det finnes utallige andre slutninger man kan trekke; man kan trekke en rød tråd til hele tankegangen til «Flower Power»-gruppen, der man så mennesker putte blomster i munningen på politiets våpen under store demonstrasjoner mot Vietnamkrigen. Generalen kan «vanne» fangen, altså bygge ham opp og hjelpe ham til å overleve, eller generalen kan spraye gift på fangen. Dersom man har kjennskap til Adams' egen historie og hans følelser for verket, så kan også det endre tolkningen. Adams har som nevnt sagt at han angret på hele fotografiet og aldri har publisert det selv, men det har ikke stoppet mediene fra å publisere det gang på gang. Om man tenker på denne måten kan man også reagere på at den eneste som «viser» ansiktet er generalen, mens fangens ansikt er en solsikke. Blomster er naturlig og noe fint, mens det er generalen som holder sprayflasken med ukjent innhold. I Adams' egen erindring så gjorde ikke generalen noe annet enn det som var forventet, han gjorde ikke noe «galt» under omstendighetene, men det var han som ble tatt som



skurken her.

Selv om disse parodiene i utgangspunktet bygger på det symbolske i fotografiene, så gjør disse parodiene også at vi kommer lenger og lenger fra det fotografiene egentlig betydde. Camille Rouquet skriver i sin PhD-artikkel «Creation and Afterlife of the Iconic Photographs of the Vietnam War» at selv om vi kommer lenger unna den betydningen de hadde, så har republiseringsen av fotografiene hatt en så stor effekt at de har dannet seg en eget språk med retoriske egenskaper (Rouquet, 2007, s. 11). Bildene har blitt et symbol på den kritikkverdige krigføringen til USA, og ved å bruke disse symbolene, så kan det være et retorisk grep på å kritisere USA. Det at et bilde har en så stor tyngde historisk sett, så gir det også republiseringsen mer tyngde når de tilegner bildene nye egenskaper.

Nick Uts fotografi fikk ny oppmerksomhet i 2016, da forfatteren Tom Egeland delte fotografiet på sin Facebook-profil for å få i gang en diskusjon angående krigsfotografi. Fotografiet ble fjernet fra Egelands profil fordi det inneholdt nakenhet, noe som går imot Facebooks retningslinjer. Diskusjonen gikk da fra et forsøk om en samtale om krigsfotografi, til å bli en kritikk av Facebooks sensurregler. Bildet ble sensurert av Facebook fordi deres sensurprogram ser nakenhet i fotografiet. Dette fikk mye kritikk, men kan også forsvares fra Facebooks side, fordi det er et åpent nettforum der man kan dele bilder og historier fra våre personlige kontoer, har det også vært et problem at noen har lastet opp såkalt «hevnpornografiske» bilder. Facebook har tidligere i 2016 blitt saksøkt etter å ha latt et hevnpornografisk fotografi av en 14 år gammel jente bli liggende oppe på siden, selv etter det ble «flagget» (Kottasova, 2016). Dette gjorde at Facebooks algoritmer sensurerte Uts fotografi og slettet postene til de som publiserte det på sine private profiler. Denne sensureringen av Uts fotografi ble en stor sak i hele verden, og det oppstod protest gjennom sosiale medier. Mange brukte sine personlige Facebooksider til å dele fotografiet på nytt, til tross for at man kunne bli utestengt dersom bildene man deler blir sensurert flere ganger. En av de som delte fotografiet var statsminister Erna Solberg, samt andre offentlige personligheter, som publiserte bildet i protest mot Facebook sine regler. Uts fotografi er så kjent at nakenheten i det blir ikke lenger lagt merke til. Selv jenta på bildet, Kim Phúc, har gått ut og kritisert Facebook for sensureringen av fotografiet, da hun mener at dette er et sannhetsøyeblikk som absolutt ikke bør sensureres

(Halvorsen, 2016). Å sensurere et slikt bilde, blir på mange måter å slette deler av historien i fotografiet og å gjøre nakenheten til en større fokuspunkt enn det det bør være. Det at flere brukte fotografiet som en protest og som en kommentar gjør også at det blir et metabilde, fordi det blir en kommentar om bildet og bruken av det.

Sjefsredaktør i Aftenposten, Espen Egil Hansen, kritiserer Facebook og Facebooks grunnlegger Mark Zuckerberg for å ha gjort seg til en «overredaktør», som styrer innholdet i den ene eller andre retningen (Husebø Jensen, 2016). Zuckerberg har tidligere avslått denne «rollen» og sagt at de er intet mindre enn et teknologisk selskap, men studier viser at det er ca 44% av den amerikanske befolkningen som får sine nyheter fra Facebook (Gottfried, 2016). Denne studien viser at Facebook *er* mer enn et teknologisk selskap, det er en nyhetskanal for mange mennesker, og da blir sensureringen et enda større problem.



Figur 7: Forside Aftenposten, 09.09.16

Aftenposten var også en av avisene som delte en nettartikkel om sensureringen til sine lesere via Facebook. I visningsbildet fra lenken kom Uts fotografi opp. Aftenposten, som har en offisiell side på Facebook, ble kontaktet fra Facebook sine kontorer om å fjerne visningsbildet fra lenken, men før de fikk svart dem var fotografiet slettet fra deres egen side (Hansen, 2016). Aftenpostens sjefsredaktør Espen Egil Hansen mente problemstillingen om å slette et så ikonisk og historisk viktig fotografi, var så viktig at han valgte å dedikere en full forside av avisen til

Zuckerberg og Facebook, der han gjorde det klart at han ikke ønsket å etterkomme Facebook sine krav. Fredag 09.09.2016 så forsiden av papirutgaven til Aftenposten ut som en Facebookside, med Facebook sin egen logo, en stor illustrasjon av Nick Uts fotografi og tittelen «Dear Mark Zuckerberg». Hansen kritiserte Facebook, ikke bare for sensureringen av fotografiet, men for sensureringen av kritikken som oppstod rundt sensuren. Denne sensureringen av kritikken og utestengingen av mennesker som demonstrerer og protesterer mot den er kanskje et av de største problemene, da det legger munnbind på mennesker og kan være et problem for det demokratiet vi tror vi har. At et nettforum kan være en trussel for demokrati og ytringsfrihet sier mye om makten Facebook har i det samfunnet vi lever i. Det er ikke kun privatpersoner som bruker Facebook aktivt, også offentlige personer som statsministere, forfattere, aviser og store mediehus bruker sosiale medier aktivt for å komme i kontakt med «folket». Selv Stortinget og Det Hvite Hus bruker nettstedet aktivt til å videreformidle beskjeder og viktige avgjørelser og begivenheter. Denne protesten på sosiale medier gjorde at fotografiets biografi går enda lenger, og fotografiet får enda en betydning for oss. Der det var et symbol for hva krig kan gjøre, så ble det nå også et symbol for ytringsfrihet og mot sensur for sensurens skyld. Facebook har endret sin policy og godtar nå at Uts fotografi blir publisert på Facebook. I en uttalelse fra Facebook sier de at de anerkjenner hvor viktig fotografiet er i en historisk kontekst og at de heretter vil godta fotografiet, og vil bli nøyere på hva de sensurerer i fremtiden (Ohlheiser, 2016). I 2017 publiserte de også et ny regel som tillater nakenhet dersom det går under det de kaller «newsworthy exceptions» i kategorien «terrors of war», men velger fortsatt å sensurere fotografiet som viser nakne barn under Holocaust (Hopkins, 2017). Denne endringen begrunner de med at de synes det er viktig at deres brukere har mulighet til å diskutere det som skjer i verden (Ibid), og ofte har artikler delt via Facebook bilder som vedlegg. Denne endringen er viktig, kanskje særlig fordi vi får såpass mye av nyhetene våre fra Facebook.

Så kan et fotografi ha en egen biografi? Fotografiene til Adams og Ut gjorde en stor forskjell for måten man så Vietnamkrigen da de ble publisert, og var med på å gi motstandsbevegelsene motivasjon til å fortsette sine protester. Fotografiene har siden de ble tatt på 60- og 70-tallet blitt et symbol på den brutaliteten som skjer i krig, uansett hvilke krig, noe som da fjerner dem litt fra deres originale betydning,

men på grunn av deres ikoniske status har de også klart å ta vare på historien sin, for ved at de har blitt og fortsatt blir publisert i så stor grad som de gjør, gjør det at selv unge i dag vil vite at fotografiene tar utgangspunktet sitt i Vietnamkrigen. Denne symbolismen som fotografiene har tilegnet seg, har også gjort at de blir effektive å bruke i kommentarer om samfunnet, som vi så at både Banksy og Dolk og mange kunstnere med dem, gjør. Det at Uts fotografi også har blitt brukt i en større diskusjon om sensur av bilder i sosiale medier, gjør at det har tilegnet seg enda en symbolsk betydning, det er blitt et symbol på ytringsfrihet.

De to fotografiene fra Vietnamkrigen har altså hatt stor innvirkning på hvordan vi ser krig i dag. Vietnamkrigen var en krig som ble mye fotografert, men disse to et noen av de få som har klart seg igjennom tiden, mye på grunn av måten de har blitt behandlet i ettertid. Bildene ble ikoniske fordi de viste oss situasjoner som både ga oss mye informasjon, selv om informasjonen var noe misledende i Adams' tilfelle, og viste oss ofre som vi enkelt kunne få medfølelse med. Dette kommer frem ved at motstandsbevegelsen fikk «bevis» for hva de kjempet for, men også på måten bildene og subjektene i dem har blitt behandlet i ettertid. Nick Ut og Kim Phuc dannet et nært forhold, og Adams hadde mye medfølelse for det Generalen i hans fotografi gjennomgikk da han i senere tid kom til USA.

Den ikoniske statusen fotografiene fikk var også med på å gjøre dem til symbol for hvilken konsekvenser krig kan ha for uskyldige sivilister, men har også blitt symbol på flere problemer vi kan finne i samfunnet vårt, der andre kunstnere bruker dem bruker deres symbolske tyngde for å sette deres egne verk i perspektiv og lager et metabilde.

### 3 Portrettfotografiet som krisefotografi

Når vi tenker på portretter så går tankene gjerne til maleriene vi ser i galleri eller oppstilte familieportretter som blir hengende på veggen i stuen, men det er sjeldent vi tenker på fotografiene vi ser fra kriger eller kriserammede områder.

I det forrige kapittelet så vi makten fotografier har når de blir tatt i det sekundet noe skjer, men portrettene kan være like effektive når det kommer til å formidle konsekvensene av det som har skjedd. Der pressebildene vi blir vist på nyheter og på internett kan gi oss innblikk i *situasjonen* som pågår et sted, gir portrettene oss muligheten til å bli kjent med *menneskene* som opplevde situasjonen, og få et menneskelig innblikk i det som skjedde.

Ettersom portrettfotografiene gjerne ønsker å fortelle historien om konsekvensene til det som *har* skjedd, så har ikke vi som betraktere samme forventning om at det skal skje umiddelbart. Det er ikke portrettfotografiene som vil gi oss sjokkfaktoren når vi slår på nyhetene. John Roberts skriver i sin bok *Photography and Its Violations* om begrepet «after-the-event photography», der han påstår at fotografer *bør* fotografere i etterkant av en krise, fordi dokumentarfotografiene i vår tid blir publisert i stort grad både av profesjonelle aktører og amatører (Roberts, 2014, s. 289-290). Dette gjør at fotografene selv har mulighet til å rekonstruere det de mener er viktig å videreformidle om den aktuelle krisen (Ibid). Med andre ord vil portretter som kommer som følge av en krise gjerne ha mye patos. Dette fordi uten bruken av patos vil ikke bildene oppnå samme effekt og vil ikke gi oss den empatien et slikt fotografi krever og fortjener.

Distribusjonen av disse bildene er også annerledes enn med pressefotografi. Portrettfotografi blir gjerne distribuert som bøker, i utstillinger eller i et magasin som går dypere inn i en sak enn hva en avisartikkel kan gjøre. John Roberts skriver i sin artikkel «Photography after the Photograph: Event, Archive, and the Non-Symbolic» at en av grunnene til dette er at bildene er mer symbolske enn hva pressefotografi generelt er, det ligger noe større bak dem, noe vi selv må granske for å finne ut av (Roberts, 2009, s. 284). Dette er ikke gunstig når det er snakk om bilder som skal illustrere en situasjon som pågår, i den situasjonen er det viktigere å få et klart bilde av det som skjer.

I det følgende kapittelet vil jeg se på tre aspekter ved portrettfotografier, på tre forskjellige typer av portretter og hvordan disse bildene forteller om krisene. Alle fotografiene i dette kapittelet er tatt som en del av et større fotoprojekt som har blitt utgitt i bokform i ettertid av krisene, så ingen av dem er ment å ha samme sjokkfaktoren som fotografiene vi så i kapittel 2. I den første delen vil jeg se på hvordan estetikken i portrettfotografi påvirker oss og hva det betyr å gjøre andres lidelse vakker. I denne delen vil jeg bruke Sebastião Salgados fotografi (Figur 8) som eksempel fordi han er kjent for sine vakre bilder, men han har også fått kritikk for sin bruk av estetikk. Jeg vil se hvordan denne estetikken kan brukes som et middel for å kunne fullføre Azoulays triangelkontrakt og om det fungerer.

I den andre delen vil jeg se på hvilke verdi portrettene kan ha i krisefotografisjangeren. Hvorfor er det viktig for oss å se de menneskelige konsekvensene som oppstår i ettertid av en krise, og hvilken effekt har vår erkjennelse av disse på oss som betraktere? I denne delen vil Nina Bermans fotoprojekt om skadde veteraner fra Irak-krigen være eksempelet, mye fordi disse historiene er det sjeldent vi hører i en så personlig grad som Berman presenterer dem. Bermans fotografi (Figur 9, 10) er også valgt fordi de skiller seg ut fra Salgado sine. Hennes bilder har en helt annen form for estetikk, de ligner mer på fotografiene vi er vant til å se i helgemagasin, fordi de er tatt under det som ser ut som å være en samtale.

I den tredje og siste delen vil jeg se på hvilke plass disse fotografiene har i en historisk kontekst. Er disse bildene noe vi vil ta med oss, eller vil de bli til en bok vi har i bokhyllen som samler støv når krisen har senket seg? Teknologien har gitt oss mulighet til å dele disse historiene enklere og teknologien har gjort at vi lettere kan oppsøke disse fotografiene. Denne typen prosjekter blir derimot ofte publisert i bokform og er dyre. Så hva betyr det at det ofte kun er de som er spesielt interesserte som ender opp med å kjøpe dem? I denne delen bruker jeg Ashley Gilbertsons fotografier av soverommene til avdøde soldater (Figur 11, 12). Igjen er det fordi de skiller seg ut fra de andre fotografiene som blir presentert, men også fordi de mangler det som er mest gjenkjennelig ved portrettene, nemlig ansiktet. Jeg vil se på hva som er effektivt med disse bildene i sammenheng med å fortelle de menneskelige historiene som blir fortalt. Gjennomgående i alle delene vil Azoulays triangelkontrakt spille en stor rolle, men arenaen vi ser dem på vil også være viktig for å kunne forstå virkningen av disse fotografiene.

### 3.1 Å betrakte andres lidelse

En av de største forskjellene mellom det typiske pressefotografiet og et portrett vil være arenaen hvor vi møter dem. I nyhetsmediene blir vi daglig møtt med bilder av store internasjonale kriser og mennesker i nød, men disse er tatt i situasjonen det skjer, og bærer sjeldent preg av den personlige lidelsen som foregår. Disse fotografiene kan gjerne sjokkere oss og gjøre oss forbannet, men det er sjeldent disse gjør et varig inntrykk på oss. Portrettfotografiene vil derimot sjeldent være en del av en avisartikkel om en stor krise, disse er heller typisk å se i helgemagasinene eller magasin som har en sak om den menneskelige siden av krisen som pågår. Vi kan også møte på disse som en del av en fotoutstilling, fotobøker eller dokumentarer som tar for seg situasjonen som har oppstått og ønsker å belyse et spesielt tema. Vi ser denne type fotografier som en del av historie, som oftest om en person, et folk eller en situasjon, men det er menneskene som er i fokus av fotografiene, ikke selve situasjonen.

Vi blir dermed invitert til å betrakte fotografiene på en annen måte enn om vi ser dem på nyhetene, som er det Azoulay mener at vi må gjøre for å kunne relatere til subjektene og se dem som mennesker. Når vi ser dem i magasiner eller galleri, blir vi konfrontert med *menneskene* som opplever krisen, og vi må se forbi selve situasjonen. Gjennom nyhetsmediene får vi forhåpentligvis kjennskap til omstendighetene til situasjonen, men menneskene som er med i fotografiene blir ikke mer enn kulisser, fordi det er situasjonen som er i fokus, mens i portrettfotografiet er det menneskene som er i fokus. Portrettene gir oss tid med bildene, tid til å se på dem, betrakte dem og prøve å forstå dem, og på denne måten må vi også se menneskene.



Figur 8: «Migrations» Sebastião Salgado, 2000

Sebastião Salgados fotografier fra fotoprojektet *Migrations* følger eritreiske flyktninger inn til Sudan. Selv om måten han arbeidet på kan ligne på måten fotojournalister jobber, der han fulgte flyktningene og tok bilder for å kunne dokumentere det de gikk igjennom, så skiller de seg ut i måten han presenterer sine subjekter i fotografiene. Salgados fotografier bærer stort preg av planlegging og etterarbeid, noe en portrettfotograf kan tillate seg. I dokumentaren *The Salt of the Earth* fra 2014 blir vi introdusert til hvordan Salgado arbeider, men får også innsikt i hvor mye av han selv han legger i sine fotografier. Den er produsert av hans egen sønn, Juliano Ribeiro Salgado, og Wim Wenders og viser Sebastião Salgado både ute i feltet og intervjuer der han forteller om fotografiene han har tatt. I dokumentaren er han ikke spesielt opptatt av å fortelle om årsaken til at han var der for å fotografere, men han velger heller å snakke om menneskene han møtte og livene deres. Max Kozloff skriver i sin bok *The Theatre of the Face – Portrait Photography Since 1900* at Salgado: «... pursues storylines like a mourner who attends funerals» (Kozloff, 2007, s. 231). Salgado forteller i dokumentaren om den eritreiske flyktningen som bar sønnen sin i armene en hel dag, bare for å finne ut at sønnen var død da han kom frem til en matstasjon. Om barna som døde før de var døpt, og derfor ble begravet med øynene åpne for å ikke måtte tilbringe etterlivet i limbo og aldri møte sin Gud. Om muslimske flyktninger som vasket de avdøde før de ble begravet så de ville få muligheten til å møte sin Gud, og om kistene som ble gjenbrukt fordi det var så mange som døde på ferden deres. Hans fokus på disse detaljene er det som gjør hans



fotografier til det de er; han er opptatt av hvordan menneskene føler det, hvordan menneskene lever livene sine, selv i så desperate omstendigheter som en flyktningkrise og hungersnød. Salgado bruker også mye religiøs symbolikk i fotografiene sine, som Max Kozloff beskriver at det blir som en metafor som setter fokus på de manglende subjektene i fotografiene har (Kozloff, 2007, s. 228). Ved å fortelle disse historiene og vise oss disse ritualene, gir han også sine subjekter den respekten de fortjener, de er ikke situasjonen de opplever, de er menneskene som opplever situasjonen.

Det som ofte er oppsiktsvekkende med Salgados fotografier er at de er vakre, og han har fått kritikk for å utnytte andres smerte fordi bildene hans er flotte (Sischy i Linfield, 2010, s. 41). Når vi tenker og ser på fotografier fra krig og kriser, assosierer vi det sjeldent med «vakkert». Det å gjøre andres lidelse til noe vakkert kan for noen være ubehagelig. Vi er vant til å tenke at det som er vondt blir representert deretter, som noe stygt, rått og ubehagelig, likt pressefotografiene vi ser i de tradisjonelle mediene, mens det som er fint og positivt skal bli representert som vakkert. Det å finne andres lidelse vakker kan gi moralske innvendinger hos den som betrakter fotografiet. Salgados fotografi av flyktningen som kommer bærende med sin døde sønn i armene er hjerteskjærende, men har kvaliteter som gjør at du ikke bare kan bla om siden. Du ser direkte på det magre barnet som henger i armene på mannen. Mannen i fotografiet er også mager, og han ser ut som en aldrende mann. Uten informasjonen om at det er hans sønn, kunne vi tro at det var hans barnebarn. Skjortelen han har på seg er utslitt og altfor stor. Det høyre øyet til mannen lyser mot solen og ansiktet er innsunket. Dette er detaljer du legger merke til når du ser fotografiet. Du ser den desperate situasjonen i det at han bærer barnet og hvor tynne de er. Om vi ikke vet at barnet er dødt finner man kanskje et håp om at det er en mulighet for å redde barnet. Ser du nærmere på fotografiet kan du legge merke til kamelen som ligger utslitt i bakgrunnen, det tørre landskapet og de små «hyttene». Disse detaljene gjør at du kan lage deg et bilde av det som foregår, på en annen måte enn hvis Salgado hadde knipset et bilde i den desperate situasjonen når de som arbeidet på matstasjonen prøver å se om det fortsatt er liv i barnet, som er den type fotografi som ville endt opp i de tradisjonelle mediene. Fotografiet har noe fredfullt over seg. Eller har mannen gitt opp? Er det fortvilelse? Vi kan ikke automatisk lese mannens tanker, så vi må tilegne ham noen. Alle disse spørsmålene som kommer opp, det at vi

må tilegne ham noe, gjør også at vi på sett og vis må sette oss inn i hans situasjon, en situasjon det er umulig å sette seg inn i dersom vi aldri har opplevd noe lignende, men det at vi forsøker gjør også at vi har en slags forståelse for mannen i fotografiet og hans situasjon. Hele denne prosessen, med subjektet i fotografiet, Salgado som tar bildet og vår rolle som betrakter, representerer Ariella Azoulays kontrakt på en god måte. Det gjør at vi tolker bildet på en måte vi kanskje ikke ville gjort med et typisk pressefotografi. Her har vi subjektet i fotografiet som har sin historie å fortelle, men for å fortelle denne historien, trenger han Salgado som tar bildet av ham og formidle historier til oss. Ifølge Susie Linfield gir Salgado disse menneskene som vi ikke kjenner, de som er fattige og som vi aldri ville visst hvem var uten Salgado, en like stor rolle i vår historie som de store politikerne har «... these people may be losers, but he praises them like famous men.», skriver hun om Salgados fotografi (Linfield, 2010, s.42). Vår rolle blir å forsøke å forstå hans smerte og situasjon, og gjenkjenne urettferdigheten i situasjonen han har blitt tvunget ut i, og på denne måten erkjenner vi vår posisjon som betraktere. Ved å vise mannen og barnet på en estetisk vakker måte, er Salgado med på å gi dem verdighet i det de har opplevd. Dette gjør at vi titter nærmere på bildet og forsøker å forstå det. Salgado viser dem i en rolig situasjon, noe som tillater oss å se og relatere til mennesket i fotografiet, heller enn at det er situasjonen som er i fokus. Kozloff beskriver Salgados fotografi som noe som oppriktig beskriver alle aspektene ved det de opplever; de er innestengt, de er stresset og de leter etter noen de er glad i, selv om de er vakre, så viser de fortsatt situasjoner og følelser vi alle kan kjenne oss igjen i (Kozloff, 2007, s. 230). Det at Salgado velger å ikke legge fokuset på situasjonen, men heller mennesket har også fått kritikk. Jim Lewis sa til magasinet Slate at han ikke synes bilder av lidelse bør være gode og vakre bilder, han mener de bør heller være kaotiske og tatt i situasjonen (Lewis i Linfield, 2010, s. 43). I Nick Uts fotografi fanger han et øyeblikk der Kim Phuc ser rett mot oss og vi blir dratt inn i fotografiet på grunn av hennes tydelige desperasjon og smerte, vi ser bildet og lurere på *hva* som har skjedd. Salgado tar ikke bilder i de samme dramatiske situasjonene og tar heller et aktivt valg for å skape et øyeblikk som vi blir dratt inn i. Når vi blir presentert portrettfotografiene som viser lidelse på måten Salgado gjør det, blir vi introdusert til mennesket i fotografiet, og spørsmålet kan bli «hva har skjedd med *deg?*». Denne effekten i fotografiene gjør portrettfotografiene viktige for å fortelle den menneskelige delen av historien vår.

Men estetikken Salgado bruker har også fått mye kritikk for å være voyeuristisk, og noen kan si at det at fotografiene er estetisk vakre kan distrahere betrakterne til å se noe annet enn det som er meningen bak fotografiet, vi ser kun det vakre (Reinhardt, Edwards, Duganne, 2007, s. 22). Frykten for at det vakre skal overdøve den faktiske meningen og det desperate i bildet er forståelig, men ifølge Reinhart, Edward og Duganne kommer det an på hvordan man bruker estetikken; bruker man det riktig så vil det være effektivt for å få frem det desperate i situasjonen, fordi det blir en såpass stor kontrast til det livet vi lever (Ibid, s. 22), men dersom estetikken kommer uten noe mening vil det være unødvendig og skamløst ovenfor subjektene i fotografiet (Ibid, s. 21). Stuart Franklin skriver i sin bok *The Documentary Impulse* om Salgados fotoserie *L'Homme en Détresse* og hans fotografier at: «It [fotografiene] bestowed a dignity on those who endured that terrible and unnecessary famine» (Franklin, 2016, s. 106). Og: «What Salgados's «L'Homme en Détresse» lacked in narrative Connectivity it made up for in its ability to engage and move the public» (Ibid, s. 107). Selv om fotografiet av mannen med barnet i armene er fra en annen fotoserie enn den Franklin beskriver, så vil vi kunne si det samme om det meste av Salgados arbeid. I motsetning til et pressefotografi, så har ikke fotografiene hans like mange distraksjoner. Dette kan kanskje også være med på å invitere og motivere oss som betraktere til å lære av det vi ser, og oppsøke mer informasjon om omstendigheten som førte til at menneskene Salgado fotograferer har havnet i situasjonen de har havnet i.

### 3.2 Hvilken rolle spiller portrettfotografiet som krisefotografiet?

Når vi har muligheten til å kunne få et mer menneskelig innblikk om de store krisene som opptar hverdagen vår, kan det også være med på å gi oss forståelse av menneskene som opplever dem. Disse portrettene gir oss mulighet til å bli kjent med ofrene og lære oss å kjenne deres historie, og dette er verdifullt i seg selv. I samfunnet vi lever i deler vi informasjon og bilder av oss selv og våre liv til enhver tid, og dette har også blitt noe vi oppsøker når vi ser nyhetssaker om krisene. Mediene følger etter med å publisere dybdeintervjuer med mennesker som har opplevd krisen. I dokumentarserien *Flukt* følger vi programleder Leo Ajkic der han oppsøker personer som har måtte flykte fra sitt land av en eller flere grunner. Populariteten som har oppstått igjennom disse programmene og fotografiene kommer av at vi som samfunn

nå har et større behov for å kunne forstå hva som foregår når et menneske har måtte kjempe for sitt liv. Gjennom nyhetsmediene ser vi daglig pressefotografi om det som skjer i verden, men denne konstante delingen og publiseringen gir oss også et behov for å kunne få en større forståelse av den personlige kampen som foregår.

Nina Bermans bok *Purple Hearts - Back From Iraq* er en samling portretter av amerikanske soldater som kom tilbake fra krigen i Irak med skader og varige mén. Boken tar utgangspunkt i at den kritiserer måten vi oppdrar barn med å fortelle at soldatene er «helter» og at barn får ambisjoner om å bli soldater, og kritiserer hele bruken av ordet «helt» når det kommer til soldater (Berman, 2004, Introduction). Boken er en samling av fotografier og intervjuer Nina Berman har gjort, der soldatene som nå har kommet tilbake kan fortelle sine historier. Hver historie blir presentert av fotografier av veteranen og en side dedikert til et sitat fra dem. Historiene handler ikke nødvendigvis om hva som skjedde med dem, men om hvorfor de ble med i militæret og hva deres mål for fremtiden er. Portrettene viser veteranene og deres mén fra krigen, og pynter ikke på sannheten. Boken avsluttes med veteranen Tim Origers egen historie som forteller om hvordan livet blir når man kommer hjem som veteran. Det å gå fra å være en helt og å bli sett opp til, så blir man plutselig nedgradert til ingenting (Berman, 2004, Afterword).



Figur 9: «Pfc. Alan Jermaine Lewis», Nina Berman, 2004

Disse portrettfotografiene og intervjuene gir oss sjansen til å få informasjon om hva som skjedde med menneskene som opplevde krisen og hvordan de har hatt det etter det skjedde. Da Pfc. Alan Jermaine Lewis leverte is til andre soldater i Bagdad 16. juli 2003, kjørte han over en landmine som endte opp med å sprengte av ham begge beina. I tillegg til dette fikk han brannskader i ansiktet og knakk armen på seks forskjellige plasser. Det første fotografiet vi ser av ham er av han sittende på en seng, med en protese på den ene foten, mens den andre protesen står ved siden av ham. Han holder på enden av foten, og ser ut som om han er midt i fortellingen om hva som skjedde med han. Fotografiet er ikke glamorøst i det hele tatt. Man kan se noe som ligner medaljer på veggen i bakgrunnen, men annet enn det er det ikke noen detaljer som forstyrrer. Fotografiet er rett og slett enkelt, rått og ekte. Det bærer ikke nødvendigvis preg av at det er profesjonell fotograf som tar bildet, men boken er heller ikke ment for å promotere Berman som fotograf, den er ment for å fortelle veteranens historier. Det er heller ikke tydelig fra bildet at Lewis var soldat dersom man ikke legger merke til medaljene i bakgrunnen. Han har på seg en enkel blå skjorte og en bukse, ikke noe uniform eller beviser på skjortekragen at han har vært i krigen, han kunne like enkelt vært en sivil som var uheldig. Dette er et interessant grep, fordi, som Tim Origer skriver i bokens etterord, så handler det også om hvordan livene deres er når de kommer hjem fra krig, når de ikke lenger er «helte» (Origer i Berman, 2004, Afterword). Vi får høre historiene om hvordan Lewis endte opp som soldat og «helt» og hvordan han endte sin tid som helt, og nå er han tilbake som en «vanlig» mann med en helt spesiell historie, men historien og skadene hans er ikke lenger noe å fokusere på, fordi han ikke lenger er soldat.



*Figur 10: «Sgt. Joseph Mosners» Nina Berman, 2004*

Der fotografiet av Pcf. Lewis ser ut til å være av en helt vanlig mann, så bærer Sgt. Joseph Mosners bilde mer preg av stolthet. Hans bilde viser ham i veteranuniform, med sine utmerkelser på brystet. I 2003 ble han truffet av en bombe som ga han store skader i hele kroppen, men mest synlig i ansiktet og hode. I sin historie forteller han at hans venstre øre revnet fra ansiktet og i fotografiet så er det i skyggen, vi ser kun omrisset av det. Bildet av Mosner er estetisk sett vakrere enn Lewis'; himmelen og trærne i bakgrunnen gjør det hele mer spennende visuelt og det at han har på seg uniform gjør også at han ser mer mektig ut, han ser ut som en soldat. Der Lewis sitter på sengekanten og ser ut til å snakke i sitt portrett, så har Mosner et mer alvorlig uttrykk der han ser forbi kameraet, mot noe annet, noe i bakgrunnen. Valget med uniformen fremfor et sivilt antrekk gjør også at vi automatisk ser at han er veteran og det gjør ham mer autoritær enn det ville gjort i hans sivile antrekk.

Det at Mosner har en høyere militær rang enn det Lewis hadde kan også ha påvirket antrekket han har på seg. Der Lewis på mange måter går tilbake til å være en «helt vanlig mann», så har Mosner sin rang og sine medaljer som gir han mer autoritet og kanskje selvtillit som veteran. Berman har valgt et likt utsnitt som i Lewis' fotografi, i froskeperspektiv, der vi ser opp på soldatene. Vi er vant til å se opp til soldater i hverdagen, fordi de gjør en viktig jobb, men i boken så kommer det også frem i Origers etterord at når soldatene blir skadet, så blir de ofte nedgradert og glemt bort, fordi de ikke lenger har en «verdi» i militæret. Det at Berman da har valgt å

fotografere dem i froskeperspektiv, gjør at vi må se opp på dem, og vi ser på dem som helter igjen, noe hun også prøver å få frem i bildene sine.

### 3.3 Portrettfotografiets plass i den visuelle kulturen

Når vi leser i historiebøkene om de store krisene og krigene som har oppstått i verden, så er det gjerne de sentrale faktaene som blir presentert. Vi får vite tidsperioden det utspilte seg på, hvem de sentrale aktørene var og hvor stort omfanget av krisen var, men det er sjeldent vi får innblikk i hvordan de «vanlige menneskene» hadde det. Unntakene kan være når menneskene levde under spesielt undertrykkende omstendigheter, som jødene under Holocaust, men selv der blir de personlige historiene forbeholdt magasiner, bøker og dokumentarfilmer. Men fordi disse portrettene ofte blir publisert i egne fotobøker, i galleri, magasiner og lignende, så må vi også oppsøke dem selv, og ofte kan det koste litt ekstra å få tak i disse produktene. Dette gjør gjerne at det er de som er spesielt opptatt av temaet som oppsøker disse fotografiene og disse gjør det ikke nødvendigvis for å oppsøke å se de menneskelige konsekvensene av det som skjedde, men for å se dem i et mer akademisk perspektiv eller fordi de har en generell interesse av krisen som prosjektet omhandler eller fotografen selv. Men selv om man ikke oppsøker dem fordi man føler med menneskene og har lyst å bli kjent med dem, så er det nødvendig om vi skal kunne tolke bildene på riktig måte.

Ashley Gilbertsons fotoprojekt *Bedroom of the Fallen* skiller seg ut når det kommer til portretter, fordi han fjerner det aspektet vi gjenkjenner med portretter, nemlig kroppen og ansiktet. Han fotograferer døde soldaters soverom, i et forsøk på å kunne fortelle historiene til de unge som aldri kom tilbake, bildene er altså ikke portretter i streng forstand. Soverommene han fotograferte tilhørte unge soldater som fortsatt bodde hjemme hos foreldrene sine. Dette var et bevisst valg fordi et av kriteriene for at han skulle fotografere soverommene var at de så like ut som da soldatene bodde der, noe som vil være vanskelig dersom soldaten var i et forhold der rommene var delt med en partner.

Boken er enkelt disponert – hver soldat får to sider med et fotografi av rommet, og en liten notis med navnet på soldaten, alderen, hva som skjedde, hvor det skjedde og når fotografiet ble tatt. Bortsett fra notisen lar han bildene snakke for seg

selv, og bildene sier mye. Bildene er også i svart/hvitt, for å unngå distraksjoner fra farger, sier Gilbertson (Thompson, 2014). Øyvind Vågnes skriver i sin artikkel «Det tomme rommet» (2014) at rommene fremstår som tømt for alt liv, og denne følelsen blir sterkere når man ikke blir distraherert av farger (Vågnes, 2014, s. 4). Når man tenker på soldater, så tenker man voksne kvinner og menn som har tatt et aktivt og selvstendig valg for å bli soldat, men fotografiene kan fortelle en annen historie, det et overveldende antall av fotografiene viser soverommene til ungdommer, ikke voksne mennesker. Vi ser kosedyr på hyllene, klassebilder på veggene, plakater av band og noen av fotografiene ser ut som om de er blitt tatt mens personen bare er ute en liten tur, for klær ligger i en haug på gulvet, selv om soldaten gikk bort åtte år tidligere. Vi ser pokaler fra idrettsarrangement og det amerikanske flagget. Det er ingen tvil om at disse soldatene er unge mennesker. I Philip Gourevitchs forord skriver han om hvorfor disse bildene er så viktige. Han skriver at vi lenge kun har sett soldatene og heltene som kommer hjem igjen fra krigen, mens vi sensurerer de som har gått bort (Gilbertson, 2014, s. x). Disse bildene gir oss et inntrykk i hvilket liv disse personene levde og hvilke person de var. Å komme inn i noen sitt soverom er å komme helt innpå dem, og det er slik det føles; som å komme inn på rommet deres. Gilbertson har tatt fotografiene på en måte som gjør at vi føler vi titter inn fra dørkarmen. Det at soverommene står likt så lenge etter soldatene har gått bort, gir oss også en innsikt i hvordan foreldrene opplever situasjonen, og gir fotografiene mer emosjonell bagasje. De opplever at barna drar for å være en del av krigen, og de er stolte over barna sine som velger å ta dette steget og forventer at de skal komme tilbake. Når de ikke gjør det, blir soverommene det de har igjen av personen barnet var. Barna dro som helter som var villige til å ofre livet sitt for landet de kjempet for, men når de faktisk gjorde dette, så er det eneste som er igjen av dem ungdommene og minner fra dem som barn. På denne måten er soverommene det eneste som er igjen av deres personlighet. De har ikke hatt et eget hjem de kunne innrede slik de ønsket, den sjansen fikk de aldri, så da er det soverommene fylt av minnene av det livet de levde som er igjen.





*Figur 11: «Pfc Karina Lau», Ashley Gilbertson, 2014*

Pfc Karina Lau ble drept da helikopteret hun var i ble skutt ned i 2003. Rommet hennes er lite og det kan se ut som om familien i ettertid har laget et slags alter for henne, med religiøse artikler fremme ved skrivebordet og mange engler i bokhyllen. Det er noen kosedyr i sengen og et bilde av henne på veggen, men ellers er det ikke så mye personlighet i rommet. Det er heller ikke like mye tegn på patriotisme på hennes soverom som man ser i mange av de andre, det er et flagg i en vase, men ikke så mye mer enn det. Møblene på rommet hennes ser også noe slitt ut, spesielt skuffeseksjonen som enkelte steder ser ut som om den har falt fra hverandre. Det at rommet er så rydding, ikke har for mange personlige detaljer, og at det har detaljer som at noe er ødelagt kan tyde på at Karina Lau ikke kom fra en veldig velstående familie. Mange av fotografiene i Gilbertsons bok viser rom med masse personlighet, blant annet Ryan Yurchisons (Figur 12), der det er mer tegn på at familien har hatt penger.



Figur 12: «Ryan Yurchison», Ashley Gilbertson, 2014

I siste delen av boken skriver Gilbertson om hvorfor han valgte å utføre prosjektet og hvordan hele prosessen var. Han skriver enda litt mer om ofrene og møtene med foreldrene deres. Avslutningsvis skriver Gilbertson om Ryan Yurchison, en ung mann som tok sitt eget liv etter hans opplevelser fra krigen. Ryans fotografi skiller seg ut, fordi han ikke døde som soldat i kamp, men som mennesket i sin egen kamp. Da han kom tilbake fra krigen slet han med depresjon og angstanfall, ruset seg og drakk mye, og til slutt tok han sitt eget liv. Rommet hans har mye personlighet, og vi lærer en del om ham kun ved å se på detaljene, og noen av detaljene fra rommet kan også være ubehagelige. Med første øyekast så er rommet rydding, men kaotisk. Veggene er fylt opp av plakater av Grateful Dead og Kurt Cobain og der er bilder av Marilyn Monroe, han har kosedyr både i sengen og på gulvet og det amerikanske flagget ligger perfekt brettet på sengen hans, med hjelmen og ID-kortet hans hengende på utstilling. Ut i fra disse detaljene kan vi tenke oss at Ryan var en heterofil mann som likte rock, elsket landet sitt og fortsatt var stolt av den krigen han kjempet. Men det finnes også ubehagelige detaljer i rommet. Som den store banneren der det står «Deutschland» over vinduet, og noe som kan se ut som det tyske flagget hengende på vegg. Disse detaljene, i tillegg til bildet av han selv med barbert hode, kan gi konnotasjoner til nynazistiske tendenser, selv om vi ikke vet om dette stemmer. Rommet hans er forvirrende, fordi det har detaljene som vi kjenner fra våre egne barnerom; kosedyr og plakater på veggene, men vi ser også detaljer som viser en mørkere og hardere tendens.

Ryan var 27 år da han tok sitt eget liv, og er en av de eldste som ble fotografert og er det siste fotografiet i boken. Dette var nok et aktivt valg, for det bekrefter at kampen ikke nødvendigvis er over når man kommer hjem fra krig. Ryan var heldig, han overlevde krigen, men på grunn av dårlig støtte av det offentlige da han kom tilbake, døde også han som en følge av krigen. Gilbertson valgte å fotografere hans rom for å vise hvor viktig det er å ta vare på veteranene, og ikke kun fokusere på de avdøde og heltene som kommer tilsynelatende helskinnet tilbake (Gilbertson, 2004, s. 104).

Portrettfotografiet kan altså bruke muligheten til planlegging og etterarbeid til å fortelle en mer dyptgående historie og legge fokuset på menneskene som opplever krisen. Roberts skriver i sin artikkel at vi tenker på fotografi som «truth-telling», det er noe som forteller oss sannheten om noe (Roberts, 2009, s. 283). Denne tanken at fotografiet forteller oss sannheten er en av grunnene til at fotografi har en så viktig rolle i journalistikk, vi får historiske bevis på noe, men Roberts mener også det at når vi velger å croppe, redigere eller legge tekst ved bildene, så gir vi de også en ny mening, vi tilegner dem noe som ikke i utgangspunktet var der (Ibid). Alle disse fotografiene henvender seg direkte til oss, de er planlagte og de er tatt for å fortelle en historie som ikke ligger helt på overflaten. Bermans og Gilbertsons bruk av tekst sammen med bildene gir oss mulighet til å få vite mer om ofrene, navnet deres, alderen og hva som skjedde med dem, og denne informasjonen gjør at vi får et bilde av hvem personene i fotografiene er. Gilbertsons valg om at ta bilder fra de avdødes soverom er også med på å gi oss en mer personlig bilde av hvem personen er. Salgado på sin side velger ofte å ikke ha noe tekst i sine fotografier. Ikke alle fotografiene har sin egen tittel, de deler tittelen til prosjektet hans. For at vi skal få følelsen av å få kontakt med sine subjekter, bruker han mye estetikk og patos. Verken Bermans eller Gilbertsons fotografier er spesielt estetisk vakre å se på, de forteller historiene på en annen måte i en annen situasjon, Salgado tar bilder ute i felten, og er på den måten det nærmeste vi kommer pressefotografi av denne gruppen fotografier. Ved å velge å bruke mye patos for å gi bildene det menneskelige preget, gjør det at vi ser nærmere på bildene og får den empati som Azoulay mener er viktig, med dem vi ser. Det interessante med Gilbertson sine fotografier er at han ikke bruker det mest innlysende aspektet ved portrettfotografiet – ansiktet. Som Max Kozloff skriver i boken om

portrettfotografiets historie, så er ansiktet noe av det viktigste vi kan se for å kunne forstå noe om mennesket (Kozloff, 2007, s. 7). Men ved å fotografere soverommene til soldatene, får vi se personligheten til disse menneskene, noe man ikke kan lese av å se et fotografi av ansiktet deres. Denne egenskapen er viktig for å kunne forstå konsekvensene av det som skjer etter det vi har fått vite gjennom nyhetsmediene og nyhetsfotografiene. Å kunne forstå konsekvensene av det som skjer, er også det Azoulay forventer av betrakteren av slike fotografiene, og disse fotografiene er med på å gi oss denne forståelsen. Det at fotografene velger å ha med så lite informasjon i sine bilder, og heller la bildene fortelle en større historie, er fordi man forventer at den som betrakter fotografiene allerede skal ha nok kunnskap om hendelsen som førte til det til at de selv kan sette bildene i en historisk kontekst (Roberts, 2009, s. 285).

## 4 Amatørfotografiet som krisefotografi

«I vår tid vil det alltid være en rørlegger med et kamera i nærheten når store ting skjer», sa redaktør i VG Torry Pedersen da han i 2016 la ned de tre siste lokalkontorene til VG (Michalsen, 2016). Med det mente Pedersen at det ikke alltid lenger er mulig for fotojournalister å være den første på stedet når det er behov for å dokumentere noe igjennom media, men det er derimot alltid en tilstede med et kamera i hånden eller på mobilen (Johansson, 2016). Det at flere og flere store aviser enten legger ned fotostabene sine, eller forventer at journalistene både skal fotografere og skrive artiklene sine, forteller oss at mediene legger mer vekt på at de vil få inn fotografier fra steder der det skjer noe dramatisk. Dette kommer nok av at informasjonen vi får om krisene formidles såpass mye kjappere igjennom internett og sosiale medier nå, enn hva de noen gang tidligere har gjort. Før hadde journalister politiradio der de kunne høre hva som skjedde, nå har politidistriktene i Norge egne Twitter-kontoer der de deler informasjon om hva som skjer i deres distrikter. I bunnen av de første artiklene som blir publisert om store kriser som foregår i verden, senest terrorangrepet i Barcelona sommeren 2017, er det oppfordringer til de som er tilstede om å sende inn sine bilder fra angrepet. Mediene vet at vi tar bilder når noe så stort skjer, og de kan forvente at de vil få flere bidrag fra sine lesere (Nilsson, Wadbrig, 2015). Dette har gjort at amatørfotografi blir brukt i større og større grad i dekkningen av de store krisene.

Da den bærbare kamerateknologien kom på 1960-tallet, revolusjonerte det nyhetsfotografiet. Det var nå mulig å ta med seg kamerautstyr og løpe med det for å ta situasjonsbilder, og bildene var også klare nok til at man kunne se hva som skjedde i fotografiene. Forbedringen og endringene i teknologien som har skjedd siden har spilt en stor rolle i å gjøre vanlige borgere til viktige aktører i mediebildet. Spesielt etter at mobilene våre ble utstyrt med relativt gode kamera, så har de fleste med seg et kamera til alle tider. Med amatørfotografi, så mener jeg her bilder tatt av en vanlig person uten noe form for faglig utdannelse eller tilknytning til mediehus, som tar bilder av store kriser i området de befinner seg i. Amatørfotografier kan bli sett på som mer rå og mer ekte enn det et fotografi tatt av en pressefotograf, fordi amatørfotografen ikke har samme evne til å «komponere» fotografiet på samme måte (Becker, 2015, s. 454). Det er også viktig å påpeke at amatørfotografi spiller en større

rolle når det kommer til store kriser som terrorangrep og lignende, og ikke i krig, fordi det ofte her er fotojournalister som får muligheten til å komme nært nok til å kunne fotografere krigssituasjoner.

Gjennom internett og sosiale medier har vi nå også mulighet til selv å distribuere bildene vi tar. Selv om mange slike medier kan velge å sensurere noen typer innhold, så gir det oss en mulighet til å være den som deler nyhetene, og med mulighet for å dele innlegg fra andre så kan det også oppstå problemer ved at vi ikke har sikkerheten om *hvem* eller *hvor* informasjonen kommer fra, og det kan føre til at usanne historier kan bli populære. John Roberts kritiserer denne flommen av fotografier som vi blir eksponert til ved å si at det har ført til at vi har fått en nesten fetisjert forhold til bildene (Roberts, 2009, s. 286). Vi gir bilder som er groteske mer oppmerksomhet *fordi* de er groteske, ikke fordi de gir oss viktig informasjon (Ibid). Det at flere og flere også har tilgang til forskjellige redigeringsprogrammer fører også til det at vi har muligheten til å manipulere bildene til å vise noe annet enn det som egentlig ble dokumentert i øyeblikket det ble knipset.

I det følgende kapittelet vil jeg se på noen av hendelsene hvor amatør fotografiet har spilt en stor rolle for krisefotografi i nyere tid og på hvilken måte internett har endret publiseringen og sirkuleringen av amatør fotografi. Jeg vil også undersøke hvordan disse endringene utfordrer Ariella Azoulays triangelkontrakt. Denne kontrakten går ut på at både fotograf, den som er avbildet og oss som betrakter et fotografi må inngå en slags forståelse av hva betydningen av fotografiet er, og forstå at denne betydningen vil endre seg utifra hvem som ser fotografiet og i hvilken situasjon betrakteren ser bildet i. For Azoulay er det også viktig at vi er klar over at ingen av de involverte i fotografiet har den fulle sannhet eller eier fotografiet. Når det er en av oss, betrakterne, som tar bildet, så vil denne kontrakten endre seg. Når vi tar bilder av en dramatisk hendelse, så har vi ikke samme profesjonelle holdning til det som blir fotografert som det en fotograf vil ha. David Denby beskriver et amatør fotografi som om det er forbigående tilskuere som saktner farten etter en bilulykke som tar bildet, ikke en fotograf som bevisst bruker sine faglige ferdigheter for å beskrive det som skjer. Om vi ikke helt bevisst tar fotografier av krisene vi opplever (Denby 2016, s. 28), så hvordan blir da vår rolle i henhold til Azoulays kontrakt?

I den første delen av kapittelet vil jeg ta for meg hendelser i nyere tid da amatør fotografiene gjorde en stor forskjell for å videreformidle hendelsene. Jeg vil

undersøke hvordan fotografiene tatt 11. september 2001 (Figur 13) under terrorangrepet mot Twin Towers på Manhattan endret måten mediehusene brukte amatørbildene som ble sendt inn på, og hvilken rolle dette spilte for publikum og ble en del av dekningen. Her vil jeg også diskutere fotografiene fra Abu Ghraib-fengselet i Irak i 2004 (Figur 14). Der var det bildene tatt av de impliserte soldatene som gjorde at historiene kom ut, selv om de ikke var ment til det. Jeg vil også komme inn på metabilder, der noen har brukt både «Accidental Napalm» (Figur 4) av Nick Ut, presentert i kapittel 2, og en mer tidsaktuell kontrast med et Apple-produkt for å kommentere situasjonen. Her vil jeg også se på hvordan «Hooded Man» ble det fotografiet som på mange måter har blitt ikonisk etter hendelsene i Abu Ghraib.

I den andre delen vil jeg gå mer inn på hvordan teknologien har endret distribusjonen av krisefotografi i mediene våre. Internett og sosiale medier er en større del av vår hverdag enn det tradisjonelle aviser og TV-nyheter er, og det er her de aller fleste får sine nyheter fra. Dette har gjort at vi forventer nyheter og oppdateringer om hendelser når det skjer. Det som kan være problematisk med dette er at vi ikke alltid vet om nyhetene vi får er ekte nyheter. Her vil jeg komme inn på bilderedigering og bilder som blir virale og til slutt se på endringen vi ser i dag, der vi som borgere heller filmer hendelser enn å ta bilder av dem (Figur 17, 18).

#### **4.1 Amaftørfotografiets nye rolle i mediedekningen**

Da World Trade Center i New York ble truffet av to kaprete fly 11. september 2001 skjedde det en endring i hvordan vi tenkte på amatørfotografi. Dette var ikke lenger avgrenset til å dreie seg om kun utsiktsbilder og familiebilder, men viste seg å være gode tilskudd til dokumentasjonen av en stor tragedie. Angrepet på Twin Towers på Manhattan var planlagt ned i minste detalj av terroristene, og det var et ønske om at dekningen av angrepet skulle være stor. Som en av verdens mest travle byer, både av turister og beboende, så er det ikke overraskende at New York er full av mennesker med kameraer. Men det er også en by der man kan berøre en stor del av verden, selv om det fysisk sett kun rammer en liten del. Terroristene visste at angrepet ville bli en stor internasjonal nyhet.



Figur 13: «9/11», Ukjent, 2001

Det første tårnet ble truffet klokken 09:00 om morgenen, og først var det stor mistro fra de som var tilstede. Mange trodde det var en ulykke frem til det andre tårnet ble truffet. Gjennom video- og lydklipp fra hendelsen hører man tydelig sjokket fra menneskene da det andre flyet treffer. Det finnes mye dokumentasjon om terrorangrepet, både i form av fotografier, reportasjer i nyheter og lydklipp fra blant annet nødtelefonene av mennesker som befant seg inne i tårnene når de ble truffet og deretter kollapset og hele katastrofen ble en stor mediebegivenhet med en enorm dekning i hele verden. Siden angrepet fant sted tidlig på morgenen og i løpet av få minutter, ble amatørfotografiene fra dagen viktige for dokumentasjonen av det som hadde skjedd. Det digitale kameraet var noe svært mange hadde for hånden, og denne endringen i teknologien var noe som gjorde at fotografiene som ble tatt av amatører lett kunne videresendes til aviser og medier rundt om i verden for å vise hvilken tragedie terrorangrepet var. Nyhetsmediene valgte likevel heller ofte å bruke bilder tatt av sine fotografer, fordi det fortsatt var disse aktørene de satte sin lit til.

Mengden fotografier som ble tatt var også med på å inspirere Michael Shulan til å lage fotoutstillingen *here is new york – a democracy of photographs* sammen med Gilles Peress, Alice Rose George og Charles Traub. Shulan satt etter terrorangrepet et fotografi av tvillingtårnene opp i vinduet i studioet sitt som et slags minnesmerke for det som hadde skjedd. Han la merke til at flere og flere stoppet opp og så på fotografiet når de gikk forbi, og bestemte seg, sammen med kollegaer og venner, for å lage en fotoutstilling av bildene tatt av angrepet og samle inn penger til



barn som var berørt. De oppfordret alle, fotografer som rørleggere, å printe ut eller sende fotografiene de hadde tatt. Disse ville så bli hengt opp og solgt, der overskuddet ville gå til barn som var berørt av terroren. Det ble sendt inn utrolig mange fotografier og da utstillingen ble åpnet 25 september 2001 fikk den mye oppmerksomhet. I utgangspunktet skulle den kun holdes åpen til midten av oktober, men på grunn av det store engasjementet rundt hele konseptet, så de seg nødt til å holde åpent lenger (Shulan, 2002, s. 7). De valgte å selge fotografiene for 25\$, og hadde i 2002 allerede solgt over 30 000 fotografier (Shulan, 2002, s. 8).

Michael Shulan skriver i forordet til boken som ble produsert etter utstillingen at fotografiene ble en måte å takle sorgen etter angrepet på for alle i USA, og spesielt for New Yorkere (Shulan, 2002, s. 9). Fotografiene ble ikke valgt ut fordi de var de flotteste eller beste, fordi ett eneste fotografi fra en slik hendelse umulig kan fortelle hele historien, uansett hvor bra fotografiet er. Det er alle fotografiene sammen som forteller historiene om hva som skjedde denne dagen. Her kommer også Azoulays begreper om «photographic event» inn, der hendelsen er noe separat, det er det som skjer, når det skjer og «event of photography» som kommer i ettertid, når vi støter på fotografiet i forskjellige kontekster. Betydningen i fotografiet vil endre seg utifra arenaen man ser dem i, etterhvert som tiden går og vi får mer informasjon om hva som skjedde (Azoulay, 2008, s.14). Når man ser bildene i Shulans utstilling, så oppsøker man dem og man ønsker å se dem. Det er ikke nødvendigvis tilfelle når man ser dem i mediene eller når man selv tar fotografiet.

Da tvillingtårnene ble angrepet var amatørfotografiene som nevnt viktige, noe som snur om på rollene til de ulike partene i Azoulays triangelkontrakt, fordi fotografen også tar plassen som betrakteren. Amatørfotografiene denne dagen ble ikke tatt av fotografer som aktivt gikk inn for å fortelle en historie, men av oss, betrakterne, som tilferdigvis var tilstede denne dagen. På den ene siden så kan man si at fotografiene fortøner seg som pressefotografier, fordi amatørfotografen tar fotografiet for å vise hva som skjer, men fordi det er et spontant øyeblikk og det er en turist på ferie eller en person på vei til jobb som tar bildet, ikke en pressefotograf som har en profesjonell tilnærming til det som skjer, så endrer det også historien som blir fortalt. Fotografen i denne situasjonen har altså da ikke gått inn i en «enighet» med subjektet om å fortelle deres historie, men forteller like mye sin egen historie til de som ser fotografiet i

ettertid. I stedet for å si «dette er det som skjedde», som er en fotojournalist sin jobb, så sier fotografiet «dette er det jeg så». Som Marianne Hirsch skriver i sin artikkelen «The Day Time Stopped» ble det å ta bilder denne dagen og de følgende dagene, en måte å forstå det som hadde skjedd på (Hirsch, 2002). En så dramatisk hendelse kan være vanskelig å fatte og tro at er sann, men det å ta og se på bilder i ettertid blir ifølge David Denby en måte å finne mening i det meningsløse på (Denby, 2016, s. 30). Det kan være en måte å være der og se det på, men samtidig å kunne distansere seg fra det ved å se det igjennom en linse.

Selv om mediene valgte ikke å publisere så mange av amatør fotografiene fra 11.september, så fikk slike bilder enda en ny betydning da fotografiene fra Abu Ghraib-fengselet i Irak ble lekket i 2004. Det amerikanske militæret var allerede i gang med å undersøke omstendighetene rundt fotografiene som ble tatt av fengselsbetjentene da de ble lekket, men reaksjonen fra samfunnet skapte store problemer både for militæret og den amerikanske regjeringen. Militæret ønsket i utgangspunktet å holde det som hadde foregått skjult for publikum, men bildene ble til slutt lekket av en militær kilde som hadde arbeidet i Abu Ghraib-fengselet til CBS programmet *Sixty Minutes* i 2004 (Mitchell, 2011, s.112). Fotografiene skapte forskjellige reaksjoner fra publikum, der noen mente at det var bevis for tortur fra den amerikanske siden, mens andre mente det ikke skilte seg ut fra det som skjer i kriger (Mitchell, 2011, s. 119).

Mange fant også religiøs symbolikk i fotografiene, der det har blitt sagt at bildene kan ligne krusifikser. Flere av fotografiene viser ofrene i bundet fast i forskjellige stresstillinger, men Mitchell mener grunnen til at det kan gi assosiasjoner til krusifikser kan være at kroppen vår har sine restriksjoner om hvilke stillinger den kan ende opp i (Mitchell, 2011, s. 115). Han mener også at etter at sammenligningen med krusifikser ble presentert, så tenker vi automatisk at det ligner, fordi vi har vokst opp med å se disse motivene (Mitchell, 2011, s. 114). Det at de minner om krusifikser kan dog være en interessant observasjon, for det gjør ofrene til religiøse martyrer. Tanken om «Vesten mot Resten» kommer frem, og man kan trekke en konklusjon om at de amerikanske soldatene forsøker å presse kristendommen på dem. Mange av fotografiene ble i ettertid stemplet som godkjente prosedyrer som blir brukt under avhør av fanger i en krigssituasjon, men til tross for dette, så sjokkerte bildene hele

verden (Mitchell, 2011, s. 68). Men det var også flere av fotografiene som ble stemplet som tortur eller kriminelle, dette spesielt fotografiene som tvinger fangene til å enten utføre eller simulere seksuelle handlinger (Ibid). Å se noen påføre andre mennesker lidelse på den måten vi fikk bevist, er ikke noe vi har som vane å se, og det sjokkerer oss. Det er en menneskelig følelse å få sympati for dem som er i åpenbar smerte, og disse menneskene var i smerte, både fysisk og psykisk.

I møtet med en katastrofe som 11. september, ser vi at kontrakten til Azoulay blir utfordret fordi de som tar fotografiene ikke har mulighet og kunnskap nok til å forstå hva som utspiller seg. De tar fotografier mer impulsivt, fordi det er det eneste de føler de kan gjøre i øyeblikket. Når det kommer til hendelsene i Abu Ghraib, så utfordrer det kontrakten på enda en ny måte. Igjen er det amatører som tar fotografiene, men disse fotografiene var aldri tatt for å vises til noen andre enn de som var personlig innblandet i hendelsene. Det ansvaret Azoulay legger på fotografen i forhold til subjektet i fotografiet for sammen å fortelle en historie, forsvinner fordi fotografen aldri har fått noe tillatelse til å ta fotografiene av sine subjekter, og aldri har planlagt å fortelle historien videre. Her skjer det altså et slags kontraktsbrudd og det å ta fotografiet tar form av et overgrep mot subjektet.

Fotografiene ble i tilfellet Abu Ghraib tatt for å ydmyke subjektet og *for* fotografen, og de ble med et «uhell» delt med samfunnet. Det var aldri intensjonen at de skulle deles, for de som utførte handlingene visste at det ville skape store overskrifter mot det amerikanske militæret og det var heller ikke lov å ta bilder i fengselet. Det interessante er derimot at selv om fotografen i disse fotografiene ikke har tatt sitt ansvar i denne kontrakten, så kan det sies at betrakteren som kom i ettertid, og som ikke en gang var med i den opprinnelige «kontrakten» har tatt sitt ansvar. Da fotografiene ble publisert, så tok betrakterne ansvar for det de så i bildene og vi fordømte det vi så i dem. Det at fotografen i dette eksempelet ikke opprettholdt sin rolle som fotograf, gjorde kanskje også at vi som betraktere hadde lettere for å føle med subjektene i denne situasjonen.



Figur 14: «Hooded Man», Abu Ghraib, 2004

Et av de mest kjente fotografiene fra Abu Ghraib-fengselet er bildet av mennesket som etter hvert ble kjent som «Hooded Man». Fotografiet viser en mann med en hette over hodet, stående på en boks med ledninger fra utstrakte armer. Bildet kan, som jeg nevnte tidligere, minne om et krusifiks. Mannen på bildet har fått vite at dersom han beveger seg, eller faller ned fra boksen, så vil han få elektrisk støt i armer og kjønnsorganen (Mitchell, 2011, s.114). Fotografiet fikk mye oppmerksomhet, men ble stemplet som «standard operating procedure». Stillingen er en vanlig stress-posisjon brukt for å få fangen til å gi nyttig informasjon. Den er effektiv fordi offeret, eller fangen, går igjennom en slags selv-tortur, der han på en måte selv har kontroll over om han vil få støt eller ikke. *Hooded Man* har også fått mye oppmerksomhet for antrekket han har på seg. Hetten på hodet kan minne om antrekket til den høyreekstremistiske organisasjonen Ku Klux Klan, om man ser bort fra at antrekket ikke er hvitt og at det ikke er hull til øynene i hetten. Selv om alle fotografiene tatt i fengselet viser forferdelige og ubehagelige situasjoner, så er bildet av «Hooded Man» et av de verre kanskje nettopp på grunn av assosiasjonen til Ku Klux Klan. Der de andre fotografiene kan se ut til å ha blitt tatt for «moro» skyld, så får «Hooded

Man» oss kanskje til å tenke på rasistiske handlinger og undertoner. I fotografiene som viser fangene nakne eller i utfordrende posurer og stillinger, så er det tydelig for oss at disse fotografiene er tatt for å ydmyke fangene, ikke nødvendigvis for å få dem til å komme med informasjon. Når vi i tillegg ser amerikanske soldater og fangevoktere poserende smilende og med tommelen opp ved siden av fangene, gir det oss en vond smak i munnen, men fotografiet av «Hooded Man» kan få tankene til å gli over til langt mer groteske historiske hendelser opp igjennom tidene. Hetten han har over hodet kan også få oss til å tenke på henrettelsesbilder vi har sett i historiebøkene våre eller på film.

I dokumentarfilmen *Standard Operating Procedure* som Errol Morris laget i 2008, ser vi intervjuer med flere av soldatene som utførte handlingene og vi får høre forklaringer om hva som skjedde når fotografiene ble tatt. Noen av soldatene, som for eksempel Lynndie England<sup>1</sup>, bortforklarer hendelsene og forteller at de utførte dem fordi standarden allerede var satt av soldatene som var der da hun ankom Abu Ghraib. En av soldatene, Sabrina Harman<sup>2</sup>, forteller i dokumentaren at hun i utgangspunktet begynte å ta fotografier av det som skjedde i fengselet, for å kunne rapportere det når hun kom tilbake til USA. Vi hører henne også lese opp fra brev hun sendte til sin kone, der hun forklarer situasjonene. Hun beskriver mange av fangene som taxisjåfører eller barn av de mennene de i utgangspunktet ønsket å arrestere. Noen av hendelsene fordømmer hun i brevene, mens andre unnskylder hun på en måte som får det til å virke som om hun ser på det som ren underholdning. I dokumentaren får vi også hvem som initierte hendelsene som det ble tatt bilder av, blant annet bildene av de mannlige fangene som ble tvunget til å ta av seg klærne og ble stablet i en menneskelig pyramide og ble tvunget til å onanere, alltid mens de hadde hodene dekket av en hette. Det kommer også historier om fanger som døde under avhørene, fordi de var så brutale. Noen av de mest skremmende fotografiene som ble tatt viser bildet av en død mann, som ble lagt på is etter han ble slått til døde av fengselssoldater. Noen av disse bildene viser blant annet Harman som viser tommel opp mens hun står over liket. Disse bildene blir bortforklart ved at hun sier at hun

---

<sup>1</sup> Lynndie England var soldat og fengselsforvarer i Abu Ghraib, figurerer blant annet i fotografiet der en mann ligger naken på gulvet med et bånd rundt halsen.

<sup>2</sup> Sabrina Harman var soldat og fengselsforvarer i Abu Ghraib, figurerer blant annet i fotografiet som viser henne smilende og med tommelen opp ved siden av et lik.

aldri vet hva hun skulle gjøre når hun blir tatt bilder av, og at «om noen tar frem et kamera, så smiler man» (Standard Operating Procedure, 2008).

I dokumentaren blir også en etterforsker intervjuet om hvilken rolle fotografiene spilte for å få dømt soldatene for det de hadde gjort. Siden det var flere kameraer som tok bilder av samme hendelse, kunne de samle inn nok metadata fra bildefilene til å finne ut når og hvor lenge hendelsene foregikk. Uten disse fotografiene, så hadde ikke hendelsene fra Abu Ghraib fått like mye oppmerksomhet. Hadde det kun vært beretninger fra soldater og fanger som oppholdt seg i fengselet, så ville det vært lettere for det amerikanske militæret å skyve hendelsene under teppet og oppklart situasjonen, uten all medieoppmerksomheten. Helt i starten av dokumentaren til Morris sier etterforskeren at «de aller fleste sakene han har som blir oppklart, blir oppklart fordi gjerningsmennene gjør dumme valg. Det at bildene ble tatt var dette dumme valget.» (Standard Operating Procedure, 2008). Soldatenes egne fotografier ble altså til syvende og sist en tjeneste gjort for etterforskerne og verden, fordi de impliserte selv beviste handlingene de hadde utført.

Helt i slutten av dokumentaren forteller også etterforskeren om hvilke bilder som viser det som blir kalt «standard operating procedure» og hvilke som beviser unødvendige handlinger og tortur. Det som er interessant er at et av de mest berømte, og fordømte, fotografiene fra Abu Ghraib er «Hooded Man» ble stemplet som standard operating procedure fordi det er en vanlig stress-posisjon som blir brukt i avhør, mens fotografiene av de menneskelige pyramidene er kriminelle handlinger.

Fotografiet av «Hooded Man» og situasjonen i Abu Ghraib kan også sammenlignes med det som skjedde med fotografiene under Vietnamkrigen, da de har vært på en lignende reise, til tross for at fotografiene fra Abu Ghraib er nyere og av en ganske annen karakter. Som da napalm-bomben ble sluppet i Vietnam, skapte det stort opprør i USA da fotografiene fra Abu Ghraib ble publisert. Tanken var at det var Irak som var de onde; det var de som utførte terrorhandlinger og tortur. Å se amerikanske soldater i uniform smile og le, mens de trekker nakne menn rundt i bånd, var noe USA ikke ville assosieres med. Men der USA kunne frasi seg ansvaret for napalmbomben, så kunne de ikke gjøre det i dette tilfellet. Dette var et fengsel som var styrt av det amerikanske militæret, og det var mange beviser på at fangene ble

torturert av soldatene og fangevokterne. Dette førte til at soldater som Lynndie England gikk igjennom en slags «sosial henrettelse». England og hennes medsoldater ble stemplet som ondskapsfulle mennesker av resten av verden og denne henrettelsen kan sammenlignes med situasjonen som Generalen i Eddie Adams fotografi *Saigon Execution* opplevde da han fikk asyl i USA. England og hennes medsoldater ble dog fengslet for sine torturhandlinger, men England sonet kun halve dommen sin (Brockes, 2009). Lynndie England har også blitt en slags martyr i hele historien; hun var gift med Charles Garner, som var en av soldatene i fotografiene og ble stemplet som en av de mest ondskapsfulle, og det kom fram at hun som ung hadde lærevesker som kan ha gjort henne mer naiv i forhold til hva som foregikk i fengselet (Ibid). Men intervjuet Emma Brockes hadde med henne i *The Guardian* viser henne som et mindre sympatisk menneske.



Figur 15: «iRaQ», Forkscrew Graphics, 2004

Som med fotografiene fra Vietnamkrigen, så har det også blitt produsert flere parodier så har også disse bildene blitt brukt til å ytre kritiske kommentarer. En av de mest kjente og mest iøynefallende eksemplene på dette er gjerne «iRaQ»-parodien, som ser ut som en pop-art inspirert reklameplakat for Appleproduktet iPod, men med illustrasjoner av «Hooded Man» blandet inn mellom dansende silhuetter. Posteren er laget av Forkscrew Graphics i 2004 og ble hengt opp rundt om i New Yorks gater. Mitchell mener at den beste måten å tolke denne reklameplakaten på, er å se at de som danser er de eneste som kan høre musikken som spilles, og «Hooded Man» er den eneste som kan føle smerten som han opplever (Mitchell, 2011, s. 107). Om vi drar

denne tanken enda litt lenger, så kan vi også tolke det som at vi, som publikum, er så opptatt av våre egne liv, at vi ikke klarer å ta stilling til den lidelsen som andre opplever, og at teknologien er med på å gjøre dette mer vanlig. Vi har ørepropper med musikk når vi går fra sted til sted eller sitter på bussen, og stenger alt som ikke handler direkte om oss selv ute, og på samme måte så har vi lett for å stenge noe ute dersom det ikke direkte påvirker våre liv.

Mitchell skriver også at «Hooded Man» har blitt logoen til Abu Ghraib (Mitchell, 2011, s. 119), men å si at personen som står på boksen er logoen til det som skjedde i Abu Ghraib, er også å redusere mannen og hans opplevelser og lidelser til et objekt, til noe som kun er en «tanke». Mitchell skriver også at ved bare å nevne navnet «Abu Ghraib» så nevner vi et sted, en institusjon og en hendelse, men vi referer også til et helt fotoarkiv og sirkulasjonen av disse fotografiene i et digital samfunn (Mitchell, 2011, s.117). Som nevnt tidligere, så forsøkte det amerikanske militæret å holde bevisene for torturen som ble utført av deres soldater skjult for media og publikum, men uten hell. Også i ettertid, så har regjeringen og militæret forsøkt å avslutte saken, men det tilsynelatende desperate ønsket om dette har også ført til flere og nye spørsmål. Publikum føler ikke at de har fått vite hvordan det som skjedde i Abu Ghraib kunne skje, og det at saken blir sett på som «avsluttet» har ført til spekulasjoner om hva annet som blir skjult for publikum (Mitchell, 2011, s. 118). Uten fotografiene hadde det ikke vært noe historie å fortelle, det hadde ikke vært noe skandale. Selv om vi hadde verbale historier om hva som skjedde, ville historiene aldri kunne erstatte bildebevisene, uansett hvor mye kredibilitet disse historiene hadde (Mitchell, 2011, s. 117). Men Mitchell skriver også at det det er for tidlig å vite om Abu Ghraib-arkivet vil bli et symbol på nasjonal skam i USA eller ha en større politisk rolle, eller om det være noe som historisk sett blir sett på som en abnormalitet i krigen mot terror (Ibid).





Figur 16: «Nam» Dennis Draughon, 2004

Dennis Draughon lagde også i 2004 en illustrasjon som parodisk kombinerer motivet fra Nick Uts «Accidental Napalm» med «Hooded Man». Denne kommentaren viser to store hendelser i nyere amerikansk historie som lagde mye opprør blant folket, og som forandret hvordan folk så på USAs krigføring. Både krigen i Vietnam og krigen i Irak fikk mye oppmerksomhet, selv før fotografiene ble publisert, men etterpå så fikk myndighetene mye kritikk, selv fra sine egne, fordi folk reagerte på måten USA ble fremstilt på i bildene. Reaksjonene som kom i ettertid av publiseringen var lik i begge situasjonene, og er også viktig for måten vi ser på begge krigene på i etterkant. «Hooded Man» har også blitt et ikon for hendelsen i Abu Ghraib, til tross for at bildet egentlig ikke viser noe som ikke er tillatt. Michell skriver som sagt at «Hooded Man» har blitt logoen til skandalen, og med sammenligningen med hendelsene under Vietnamkrigen, så har ikke bildet kun blitt et symbol for torturen som fant sted i Abu Ghraib, men også for at USA har tatt noen uheldige valg når det kommer til deres krigføring, og de har også blitt symbol på hvor mye makt fotografier kan ha.

#### 4.2 Hvordan har ny teknologi endret distribusjonen av krisefotografiet i mediene?

Siden fotografiene fra både 11. september og Abu Ghraib ble publisert, har internett blitt en større del av vår hverdag og sosiale medier har blitt et sted mange får sine nyheter fra. Det er også mange aviser og mediehus som velger å bruke sosiale medier

for å få nyheter kjapt ut til sine følgere, og mange ønsker at sine følgere skal dele sine bilder av krisene som foregår. Dette har også ført til at vi har behov for et nyere sett med etiske regler når det kommer til hvordan vi ser og konsumerer krisefotografiene som konstant deles i de mediene vi bruker, fordi de ikke lenger kun kommer fra et sted, og ikke lenger er så strengt regulerte som de var tidligere. Som vi så i kapittel 2, fikk Facebook problemer når de valgte å sensurere Nick Uts fotografi fra Vietnamkrigen, og det er mange sosiale medier-sider som velger å sensurere grafiske fotografi, om det gjelder nakenhet eller vold. Disse nye retningslinjene er viktige, fordi det kan hindre fotografier som hevnpornografiske eller sosiale voldshandlinger fra å bli delt på internett, men også fordi at dersom vi deler et fotografi der vi blir vitne til andre menneskers lidelse og kan identifisere offeret, så kan det være svært ødeleggende for familien. I Vær Varsom-plakaten §4.6. står det at mediene ikke skal identifisere omkomne eller savnede personer uten at deres nærmeste pårørende er underrettet (Pressens Faglige Utvalg, 2015), men disse reglene gjelder ikke for sosiale medier, derfor er det viktig at disse nettsidene er aktive når det kommer til å kontrollere det som blir delt på sine sider. Forskjellige sosiale medier har forskjellige regler, som for eksempel Twitter, som selv om de ikke tillater eksplisitte bilder som pornografi eller vold i header, ikke alltid vil sensurere det i twitter-meldingene (Twitter, 2017). Instagram sensurerer innlegg som viser nakenhet, voldelig, diskriminerende, ulovlig, krenkende, hateful, pornografisk eller seksuell karakter (Instagram, 2017), mens Facebook endret sine retningslinjer etter oppstyret rundt Uts fotografi, til å tillate fotografi av nakenhet og vold, så lenge de er av en enten historisk viktig natur eller noe gjør dem samfunnsnyttig (Hopkins, 2017). Disse retningslinjene er viktige, men de kan ikke alltid sensurere til henvisninger til private domener, der reglene for hva som publiseres ikke er like strenge. ISIS bruker for eksempel egne internettdomener til å publisere bilder og videoer av henrettelser og torturhendelser.

Det at fotografier og artikler har blitt så enkle å dele, har også gjort at nyhetsmediene har fått et nytt press på seg selv om å være kjappst ute med å dele nyheter. Siden nyhetene helst skal deles minutter etter det har skjedd, oppfordrer som sagt mediehusene publikum som er på stedet til å sende inn sine fotografier, fordi avisene ikke alltid har tid til å sende ut sine egne fotografer. Men det er ikke alltid saken kommer før fotografiet. Danske Anja Ringgren Lovén delte 31. Januar 2016 en rekke

fotografier tatt av hennes kollega på Facebook fra da hun møtte en naken, liten gutt vandrende alene i gatene i en landsby Nigeria. Lovén hadde fått vite at gutten var blitt utstøtt av sin familie og landsby som trodde han var en heks, og dro dit for å se an situasjonen. Lovén fortalte i ettertid at hun måtte være forsiktig, fordi hun ikke kunne vise til de andre i landsbyen at hun ønsket å ta hand om gutten, da dette kunne være farlig for dem begge (Toji, 2016) Bildet ble delt via Facebook og andre sosiale medier som Twitter og Instagram i hele verden og ble plukket opp av forskjellige nyhetskonsern. Det fikk en enorm oppmerksomhet, som videre ga oppmerksomhet til Lovéns organisasjon «The African Children's Aid Education» og hun ble «damen som tok vare på heksebarna» (Tolj, 2016). Bildet rørte verden på grunn av den svært desperate situasjonen gutten var i. Han er underernært og så altfor tynn, og ser ut som han skal kollapse hvert minutt. Bildet kan også gi oss assosiasjoner til Kevin Carters fotografi av det lille barnet med gribben stående jaktene bak barnet. Den store oppmerksomheten fotografiet fikk via sosiale medier, bragte også de store mediene inn i bildet, og både Lovén og organisasjonen fikk mange besøkende. Lovén fortsatte å legge ut oppdateringer om hvordan det gikk med gutten som hun ga navnet Hope, og la i januar 2017 ut et nytt bilde på sin Facebookside som viser Hopes fremgang.



Figur 17: «Hope», The African Children's Aid Education, 2016

Denne konstante private delingen av nyheter via sosiale medier kan også føre til at

bilder blir virale. De blir delt fra en privat sosiale medier-konto, og delt videre av andre privatpersoner, enten for å samle penger eller bare for å gi oppmerksomhet til et spesielt tema eller en situasjon. På grunn av oppmerksomheten bildene får via sosiale medier, deler også ofte nyhetsmediene sakene på sine sider.

I 2015 og 2016 opplevde Frankrike flere terrorangrep, både mot satirebladet Charlie Hebdo, konsertlokalet Bataclan og på nasjonaldagen 14 juli. 2016 i Nice. Det interessante ved amatørbildene fra disse angrepene og andre angrep andre steder de siste 4-5 årene, er at det ikke lenger blir tatt like mange fotografier, men at folk velger å filme hendelsene med mobiltelefonene sine (Nilsson, Wadbring, 2015, s. 12). Dette er gjerne en naturlig reaksjon fra publikums side, fordi de ønsker å vise akkurat hva som skjer, men også kanskje fordi det er en måte å distansere seg fra det som skjer foran dem på. Men bildene kan bli vanskelig å bruke i ettertid, fordi videoene ofte er kaotiske og uklare og det kan være et høyt lydnivå, og det kan være vanskelig for betrakteren som ser videoen å ta innover seg det som blir vist. David Denby skriver i sitt essay «Håndteringen av svarte kropper» om videoer fra USA som viser politivold mot den afroamerikanske befolkningen i Amerika. Denby mener at bildene fra et mobilkamera er stygge og utydelige, og at når de vises i nyhetsmediene, så er de ikke bearbeidet eller forsøkt gjort bedre (Denby, 2016). De viser det som skjedde, på en naken måte. Ifølge Denby er disse videoene også en del av volden som utspiller seg, fordi de er hoppende og hektiske, så er de med på å vise stemningen i det som skjer (Ibid). Med dette mener han at vi får et så livaktig bevis på det som skjer, at det nesten blir like hektisk når vi ser det i ettertid som for de som var tilstede da situasjonen oppstod. Ved hjelp av lyd og bevegelige bilder kan vi lettere forstå hvor dramatisk hendelsen var.



*Figur 18: «Bataclan» Skjermdump La Monde, 2015*

Avisene bruker også ofte skjermdumper av disse videoene for å illustrere hva som har hendt. Disse skjermdumpene kan også være litt tvilsomme, da de kan endre inntrykket av hendelsene ved å velge ut det perfekte millisekundet som illustrasjon. Men dette er noe også fotografer har mulighet til, når de i etterkant velger hvilke bilder de ønsker å publisere. Som vi så i kapittel 2, så tok Eddie Adams mange fotografier av henrettelsen i Saigon, men han og hans arbeidsgivere valgte et spesifikt fotografi som viste det de ønsket å formidle.

Med det økende antallet av amatør fotografi brukt i mediene, så øker også sjansen for at det er mange av dem som er manipulerte. Den nye teknologien vår tillater oss alle til å ta et relativt godt bilde og om man har gode nok kunnskaper, så er ikke Adobe-programmet Photoshop et spesielt vanskelig program å mestre. De fleste som bruker Photoshop vil bruke til det endre kontrastene i en fotografi eller fjerne noe som er forstyrrende i bildet, men andre kan bruke det til å endre hele inntrykket bildet gir oss. Dette kan gjøre at kredibiliteten til fotografiene delt via media synker. Der avisene gjerne er mer kritisk til hvilke av amatør fotografiene de deler, så kan alle hurtig dele fotografier via private kanaler og det kan gå viralt, og ofte kan vi se at avisene tar opp disse sakene i ettertid. Fotografen Brian Walski som jobbet for Los Angeles Times fikk i 2003 sparken etter han kombinerte to fotografier for å få frem det han ønsket i sin artikkel (Campbell, 2003). Fotografiet ble publisert på forsiden av flere aviser og det var ikke før senere det kom frem at de var redigert sammen, og LA Times så på det som et så stort problem at de valgte å sparke ham. Men dersom det er en amatør som velger å manipulere bildene og dele det på sine egne private kanaler, så er det ikke like enkelt å arrestere dem for å publisere falske nyheter, og det er ikke

alle som har like mye kildekritikk som mediehusene når noe blir publisert via sosiale medier eller via private kanaler.

Som nevnt i introduksjonen så blir amatør fotografiene spesielt viktige når det kommer til terroraksjoner og den typen spontane situasjoner, og det er et poeng at terroristgruppene er klar over at vi lever i en tid der vi fotograferer når det skjer noe uventet, og kan bruke dette som en mediestrategi. I de aller fleste terrorangrepene som har skjedd i Vesten de siste årene, så er ISIS raske ute med å ta på seg ansvar for angrepene, selv om vi ikke alltid vet om det faktisk er dem. Impulsen vår til å dele og finne mening i det som skjer kan også være en del av det som hjelper disse terrorgruppene til å få så mye makt i form av frykt.

Amatørfotografiene har også endret fotojournalistenes rolle innad i journalistikken. Deres rolle er ikke lenger like viktig etter at teknologien har gjort det mulig for alle å ta bilder. Mange aviser etterlyser publikums hjelp når det kommer til bilder og tips når det har skjedd noe uventet, og sender ikke nødvendigvis en fotojournalist til stedet (Nilsson, Wadbring, 2015, s. 2). Det kan også være billigere for avisene å kjøpe opp amatør bildene eller bruke bildene som blir sendt inn som tips til avisen. Dette har også gjort at fotojournalistens stilling i mediene har blitt mer sårbar og mange fotografer jobber som freelancere. Det er gjerne forventet at en skribent skal ta fotografiene, eller at fotojournalisten skal skrive saken det dreier seg om, og flere aviser har sparket store fotoredaksjoner i avisene sine de siste årene (The Associated Press, 2013).

Internett har også spilt en stor rolle i måten vi nå ser krisefotografi. Nyheter fra hele verden sprer seg fort, og vi ser ofte oppdateringer via sosiale medier før vi ser nyhetene i avisene. Ta for eksempel terrorangrepet på Utøya 22. Juli 2011. Allerede før nyhetene om at det var skyting på Utøya, hadde ungdommer som befant seg på øya tvitret om hendelsene og ba folk ringe etter hjelp. Vi bruker emneknagger for å være en del i en samtale og vi kan enkelt klikke oss inn på en emneknagg og få mer informasjon om det har skjedd en terrorhandling eller naturkatastrofe. Facebook har nå også gitt oss mulighet til å gi venner og beskjente beskjed om at vi er trygg dersom vi befinner oss i et katastroferammet område med kun et tastetrykk på mobilen. Disse teknologiske endringene via internett gjør også at vi ønsker og forventer at nyhetene også skal gi oss all informasjon minutter etter noe tragisk har skjedd, noe som ikke

alltid er mulig. Mediene har ikke lenger flere timer på seg til å samle inn informasjon eller å sende fotografer ut for å ta bilder, det må skje umiddelbart.

Amatørfotografi har altså nå mulighet til å være en del av deknningen av store kriser, eller være en viktig part i å kunne bevise at store tragedier har funnet sted, men amatørfotografiene har også igjennom dette gjort fotojournalistenes jobb sårbar, fordi avisene og mediehusene nå velger å be om bidrag fra sine lesere, heller enn å sende ut sine egne fotografer. Det at vi tar bilder av en katastrofe eller noe dramatisk som skjer, kan også være en forsvarsmekanisme for oss selv. Om vi er vitne til en stor katastrofe, kan det være begrenset hva vi kan gjøre for å hjelpe til situasjonen, så vi ser det kanskje som vårt ansvar å skaffe «beviser» for det som foregår. På denne måten så gjør vi også akkurat det Azoulay ønsker at vi skal i hennes triangelkontrakt når det kommer til krisefotografi. Vi tar ansvar for å fortelle de berørtes historie når vi deler disse fotografiene. Men det kan også være en forsvarsmekanisme i den grad at vi ikke helt vet hva vi skal gjøre når vi opplever disse krisene eller ser noen andre lide, vi vet ikke hva vårt ansvar i denne situasjonen er, så det kan være lettere å se situasjonen gjennom en linse i stedet for å måtte ha en direkte forbindelse til det som foregår i situasjonen. Som Denby sier, så tar vi bilder og video for å finne mening i det meningsløse.

Det er altså tydelig at teknologien har utviklet og endret på måten vi møter disse krisefotografiene på, men også på hvordan vi selv bruker dem. Gjennom sosiale medier kan vi enklere være en del av en internasjonal samtale om bildene vi ser, men det gjør også at vi er mer sårbare for usannheter som blir publisert gjennom mediene.

## 5 Konklusjon: Et nytt blikk mot krisefotografiet

I løpet av de tre kapitlene i denne oppgaven har jeg forsøkt å svare på spørsmål som jeg synes er viktige for å kunne få en forståelse av hvilken betydning krisefotografiet har i mediene. I det andre kapitlet så jeg på hva som gjør fotografier ikoniske, og hvilken egenskaper disse bildene da må ha. Jeg diskuterte også på hva det kan bety når vi sier at et fotografi har sin egen biografi og lever et eget liv. Eksemplene i kapitlet var Eddie Adams «Saigon Execution» og Nick Uts «Accidental Napalm». Begge fotografiene har blitt ikoniske og symbol på Vietnamkrigen, fordi de fikk en større kulturell mening enn kun det som er avbildet, og fordi de også begge har blitt tolket av andre kunstnere. Uts fotografi fikk i 2016 også enda en ny betydning da det ble brukt som kommentar i et ordskifte om sensur i sosiale medier da Facebook sensurerte det. I dette kapitlet ble vi også introdusert til parodier av begge fotografiene, produsert av Banksy og Dolk, der de respektive kunstnerne brukte fotografiens ikoniske rolle til å sette et annet tema på agendaen, eller eventuelt for å være tankevekkende for betrakterne.

I kapittel 3 så jeg på portrettfotografiens egenskaper til å formidle historiene som kommer i ettertid av en krise. Eksemplene her var bilder av Sebastião Salgado, Nina Berman og Ashley Gilbertson, der spesielt Salgado er kjent for å ta estetisk vakre fotografier til sine prosjekter. Her ønsket jeg å finne ut hva det betyr å gjøre andres lidelse til noe som vi ender opp med å vie mye tid til å se på, og hvordan dette påvirker oss som betraktere. Et av kjennetegnene på et portrett er ansiktet og kroppen som er åpen nok til at vi får en følelse av hvem det er som blir tatt bilde av, men i dette kapitlet så jeg også på hva som skjer når man fjerner ansiktet og kroppen fra portrettet og sitter igjen med soverommene deres, og hvilken effekt dette har på oss når vi ser dem.

I det fjerde og siste kapitlet tok jeg for meg amatørfotografiet, som vi i dag ser spesielt mye av på internett og gjennom sosiale medier, og som mediehusene oppfordrer også sine lesere til å sende når det har vært større en hendelse. Eksemplene i dette kapitlet var hentet fra tidlig på 2000-tallet, med terrorangrepet på Manhattan 11. september 2001 og skandalen det amerikanske militæret gikk igjennom da bildene fra Abu Ghraib-fengselet i Irak ble lekket til media. Uten bildene fra det som skjedde i Abu Ghraib ville ikke skandalen vært like stor og det er heller ikke sikkert at den ville fått like mye oppmerksomhet fra media og samfunnet.



Gjennomgående i alle kapitlene har betrakterens rolle vært viktig. Jeg har tatt utgangspunkt i Ariella Azoulay's krav til oss som ser på disse bildene; vi skal betrakte dem, ikke kun se på dem, og på denne måten vil vi kunne få en forståelse og form for empati for ofrene i fotografiene, og hva det innebærer at de ble tatt for alle som er implisert. Denne empatien er ikke den samme vi føler når vi ser fotografiet for første gang; det er en empati som kommer ved at vi erkjenner deres lidelse. Det er gjennom å betrakte bildene vi vil kunne fordømme ugjerningene, men vi vil ikke klare dersom vi bare snur oss vekk og velger å ikke ta inn over oss det som er i et fotografi. I oppgaven kommer det frem at Azoulay's kontrakt er i konstant endring; det kommer an på hvem som har tatt bildet, hvem som er subjektet, men mest av alt hvordan vi som betraktere ser det. Det er her også viktig å ta med at konteksten vi ser fotografiene i, er viktig for måten vi betrakter dem på. I de typiske pressefotografiene vi ser i kapittel 2 og til dels amatørfotografiene i kapittel 4, så ser vi dem som oftest i en avis, på TV eller via sosiale medier, og det inviterer ikke til like mye fortolkning som det gjør dersom vi møter på bildene i et magasin eller i en utstilling. Når denne typer bilder blir publisert i et magasin eller en arena der vi har tid til å stoppe og betrakte hva som skjer i fotografiet, så har vi også mer tid til å studere motivet enn det vi har dersom vi scroller nedover en nettavis, men det er ifølge Azoulay vår plikt å gjøre dette. Fotografens rolle endrer seg også når det kommer til disse fotografiene. I et typisk pressefotografi er det fotografens rolle å videreformidle sitt subjekts lidelse i øyeblikket det skjer, men det i portrettfotografiets tilfelle er det å formidle lidelsen subjektet gikk igjennom viktig. Når det kommer til amatørfotografiet så kan denne delen av kontrakten være vanskelig å opprettholde, fordi fotografen her også er betrakteren. En amatørfotograf har ikke samme profesjonelle bagasje som en faglært fotojournalist har, og vil dermed videreformidle det fotografen *ser*, ikke nødvendigvis det som skjer. Det finnes også tilfeller hvor fotografen ikke opprettholder sin rolle av kontrakten, og det kan da skje overgrep mot subjektet i bildet, som vi så i bildene fra Abu Ghraib.

Jeg åpnet oppgaven med å stille følgende spørsmål: Hvordan har ulike teknologiske endringer forandret vår rolle som betraktere i møtet med fotografier av andre menneskers lidelse? Hvilke etiske utfordringer bringer disse bildene med seg? I oppgaven så har vi sett at måten vi støter på disse bildene på har endret seg, og det

har også mengden krisefotografi. Da Adams' og Uts fotografier ble publisert på 1960-70-tallet, var dette en av de første krigene som ble dekket av TV-crew, men det var fortsatt fotografiene som fikk mest oppmerksomhet. Bildene ble publisert gjennom tradisjonelle medier, og de ble kjapt publisert i hele verden. I etterkant av bildene var der flere store demonstrasjoner mot USAs krigføring i Vietnam, noe som førte til at USA måtte ta stilling til kritikken de fikk. I dette møte med fotografiene har vi ikke aktivt oppsøkt dem, de blir presentert til oss som en nyhetssak, der det er artikkelen som ofte kommer med det meste av informasjonen. Når det kommer til portrettfotografi, så oppsøker man dem ofte mer aktivt ved at de ofte blir presentert gjennom magasin med mer personlige intervjuer, i fotobøker eller utstillinger. Når man ser bildene på denne arenaen har man selv oppsøkt dem, så vi er mer bevisste på hva vi vil se. Denne typen fotografier gir oss ofte en mer tilknytning til menneskene i bildet enn det typiske pressefotografi gjør, fordi det er mennesket, ikke situasjonen som er viktig i denne sammenhengen. Dette kan gjøre det enklere for oss å føle en tilknytning til mennesket som har opplevd noe forferdelig, og det gir oss også mulighet til å bli kjent med dem på et personlig plan. De siste 10 årene har vi blitt introdusert til flere av disse bildene via sosiale medier som Facebook og Twitter, der vi har mulighet til å være aktører som videreformidler informasjonen på en enklere måte enn tidligere. Da bildene fra Vietnamkrigen ble publisert var de med på å skape store demonstrasjoner der folk dro ut i gatene for å vise og si hva de mente. Da Facebook sensurerte Uts fotografi i 2016 var folket igjen kjapt ute med å demonstrere, men vi demonstrerte igjennom sosiale medier, ved å fortsette å publisere fotografiet, selv om vår personlige Facebook-konto kunne bli stengt ned. Denne nettdemonstrasjonen virket da medie-konsernet senere endret sine retningslinjer for hva som kan publiseres på deres sider. Her kommer også de etiske problemstillingene inn, for når det ikke lenger er et stort mediehus som publiserer bildene, men heller oss, som privatpersoner, som publiserer gjennom andre kanaler, er det vanskelig å overholde etiske regler om hva man skal vise eller ikke, fordi bildene blir publisert fortere enn noen sinne og i større mengder. Dette gjør også at mediehusene i dag må være kjappere ute med informasjon og nyheter om tragediene som skjer, og derfor ofte bruker bilder tatt av de borgerne som er på stedet når det skjer. Det som også kan være tydelig når de bruker amatørfotografier er at de ofte da velger mindre eksplisitte bilder. Det dreier seg gjerne om bilder som viser en oversikt, og hvor kaotisk hendelsen er. Når det er vi som tar bildet, så endrer dette måten vi ser på det på, for

det er betrakteren som også er fotografen, og uten faglig utdanning har vi ikke samme profesjonelle tilnærming til bildene som en fotograf ville hatt.

Da bildet av Aylan ble publisert i 2015 gjorde det at flyktningkrisen fikk ny og mer oppmerksomhet enn den hadde gjort tidligere. Fotografiet gjorde at vi kunne se konsekvensen av krisen for en individuell person, og denne personen var dessverre et lite uskyldig barn. Ifølge Paul Slovic er det enklere for oss å kunne identifisere oss med en tragedie dersom vi må forholde oss til et enkelttilfelle heller enn statistikker og tall (Slovic i Cole, 2017). Det at vi gjennom fotografiene kan få se de personlige konsekvensene krisene har, vekker denne empatien hos oss (Ibid).

I etterkant av Demirs fotografi fikk vi en mengde intervjuer og dokumentarer som omhandlet flykningkrisen, blant annet Leo Ajkics «Flukt», og også NRKs Brennpunkt hadde flere episoder som omhandlet denne krisen. Ikke lenge etter fotografiet av Aylan ble publisert kom det enda et bilde av en liten gutt sittende inne i en ambulanse og dekket av støv. Det var tydelig at mediene forsøkte å gjøre dette bildet like viralt som det bildet av Aylan ble, men uten hell. Bildet av denne lille gutten hadde ikke sjokkfaktoren som Demirs fotografi hadde, og gutten fikk i ambulansen hjelp, han var ikke helt alene, en detalj som gjorde Demirs fotografi ekstra ensomt.

Oppgaven har altså vist med all tydelighet at fotografi kan gjøre en stor forskjell i måten vi ser på tragedier og hvordan vi reagerer på dem. I introduksjonkapittelet nevnte jeg blant annet Sontags pessimisme når det kom til bilders formidlingsevne og hvordan hun mener at vanlige borgere uten noe form for makt til å forandre situasjonen, ikke bør få lov til å se på dem. Gjennom oppgaven har vi sett hvordan vi som betraktere har en makt til å forandre eller påvirke situasjoner, og dette er fordi bildene kan formidle hendelsene og lidelsen på en måte som en skriftlig beretning ikke vil ha evne til. Fotografiene har en mulighet til å gi oss et innblikk i en situasjon som mange av oss aldri har opplevd og dette er viktig for at vi skal kunne ta gode valg. Det er også tydelig at krisefotografiene er viktig når det kommer til politikk og hva vi krever av våre politikere. Flyktningkrisen har de siste årene vært en stort sak i alle partiprogram, og det er til stadighet diskusjoner om hva som er den beste måten å løse dette på. Bildene gjorde at vår verden ble mindre da bildene fra Vietnamkrigen ble publisert, vi kunne plutselig se fotografiske bevis på hendelser som tidligere ofte bare var fortellinger og rykter, og i dag har teknologien igjen gjort verden enda mindre ved

at vi får informasjon og fotografiske beviser på hva som skjer ofte kun minutter etter det skjer, døgnet rundt, og det gjør at vi har internasjonale diskusjoner angående hendelsene.

Siden jeg startet på denne oppgaven i 2016 har det vært flere hendelser som har gitt oss nye krisefotografier. Hvordan har mitt arbeid med oppgaven påvirket måten jeg ser på disse? Å se andre menneskers lidelse vil aldri være enkelt, og det bør det heller ikke være. Ofte kan man føle seg så maktesløs i møte med dem at man heller velger å se bort enn å måtte se enda et menneske i nød. Gjennom arbeidet har spesielt Azoulays triangelkontrakt og hennes begreper «to look at» og «to watch» vært viktig, og disse presenterer kanskje den viktigste oppfordringen vi har når vi ser på bildene. Det er en oppgave vi alle kan gjøre, selv om det ikke nødvendigvis er noe som aktivt vil forbedre situasjonen. I møte med disse bildene er det vår oppgave å betrakte subjektets lidelse og la oss påvirke. På denne måten kan vi lære av det vi ser, men vi erkjenner også den andre personens situasjon. Når vi betrakter disse fotografiene og lar oss selv blir følelsesmessig involvert i dem, så oppfordrer det oss også til å snakke om det vi ser, og på den måten kan vår noe passive involvering føre til en faktisk forandring, som vi så når det kom til bildene fra Vietnamkrigen og nylig med bildet av Aylan.



*Figur 19: «Barcelona Attacks» David Armengou, 2017*

Festgaten Las Ramblas i Barcelona ble 17. august 2017 rammet av et terrorangrep som drepte 14 mennesker og skadet skadet rundt 100 (Fossan et. al. 2017). Igjen var

mediene ute med nyheten kjapt, og flere steder ble det brukt amatørfotografi før pressefotografenes bilder ble publisert. David Armengous fotografi viser en mann sittende på bakken med hodet i hendene med to andre personer som trøster ham. Bildet viser ingen fysisk lidelse og uten kontekst vet vi heller ikke hva som har skjedd, men på samme måte som med Uts fotografi, der vi ikke ser skadene på jenta i fotografiet, så er dette et bilde som tydelig formidler mye følelse. Ved å se på bildet skjønner vi at mannen er knust over *noe*, og det er her vår rolle som betraktere av denne sorgen kommer inn; ved å se den, ved å forstå at noe forferdelig har skjedd, så vekker det vår medmenneskelighet og nysgjerrighet, og vi ønsker å finne ut hva som har skjedd for at han skal ha det så vondt og, i alle fall når det kommer til terrorangrep, så vil vi fordømme det som skjedde denne dagen. På denne måten vil vi også erkjenne hans smerte og vi som mennesker lærer forhåpentligvis noe av situasjonen. Med beredskapspakken Azoulay og de andre teoretikerne i denne oppgaven har gitt oss, så vil vi kanskje stoppe opp og faktisk *se* på disse bildene neste gang vi ser dem, og på denne måten kan vi forhåpentligvis klare å ta til oss det vi ser på en måte som gjør vår betraktning til en aktiv handling.

## 6 Litteratur

Azoulay, Ariella (2008) *The Civil Contract of Photography*, Zone Books, New York

Beaujon, Andrew (2014) *Nick Ut's 'napalm girl' was published 42 years ago*, Poynter [Internett] 09.06.2014. Tilgjengelig fra:  
<http://www.poynter.org/2014/nick-uts-napalm-girl-photo-was-published-42-years-ago/254929/> [Lest 30.09.2016]

Becker, Karin (2015) *Gestures of seeing: Amateur photographers in the news* [Artikkel], University of Stockholm

Berman, Nina (2004) *Purple Hearts – Back from Iraq*, Trolley Ltd, Great Britain.

Brockes, Emma (2009) *What Happens in War Happens*, The Guardian [Internett] Tilgjengelig fra:  
<https://www.theguardian.com/world/2009/jan/03/abu-ghraib-lyndie-england-interview> [Lest 27.02.2017]

Campbell, Duncan (2003) *US war photographer sacked for altering image of British soldier*, The Guardian [Internett] Tilgjengelig fra:  
<https://www.theguardian.com/media/2003/apr/03/pressandpublishing.Iraqandthedia> [Lest 15.08.17]

Chong, Denise (2016) *The Girl in the Picture: The Story of Kim Phuc, the Photograph and the Vietnam War*, Publisher Weekly, [Review] [Internett] Tilgjengelig fra:  
<http://www.publishersweekly.com/978-0-670-88040-9> [Lest: 12.09.2016]

Clark, Sevda (2015) *Aylan vil leve videre*, Aftenposten [Kronikk] [Internett] Tilgjengelig fra: <https://www.aftenposten.no/meninger/kronikk/i/Kqb4/Kronikk-Aylan-vil-leve-videre> [Lest: 27.07.17]

Cole, Diane (2017) *Study: What Was The Impact Of The Iconic Photo Of The Syrian Boy*, National Public Radio [Internett] Tilgjengelig fra:

<http://www.npr.org/sections/goatsandsoda/2017/01/13/509650251/study-what-was-the-impact-of-the-iconic-photo-of-the-syrian-boy> [Lest: 12.06.17]

Denby, David (2016) *Håndteringen av den svarte kroppen*, Klassekampen, 08.12.2016, s. 28-30

Dennis, Steve (2015), *How his story should have ended*, Twitter [Internett] Tilgjengelig fra:

[https://twitter.com/SteveDennis71/status/639304898782232576/photo/1?ref\\_src=twsrc%5Etfw](https://twitter.com/SteveDennis71/status/639304898782232576/photo/1?ref_src=twsrc%5Etfw) [Lest 02.08.17]

Fossan, Eirik Wallem. Ringnes, Torstein. Byhring, Per. Bentzrød, Sveinung Berg (2017) *Slik skjedde terrorangrepet i Barcelona* [Artikkel], Aftenposten. Tilgjengelig fra:

<https://www.aftenposten.no/verden/i/ldA5e/Slik-skjedde-terrorangrepet-i-Barcelona> [Lest 30.08.2017]

Franklin, Stuart (2016) *The Documentary Impulse*, Phaidon Press Inc., New York

Gilbertson, Ashley (2014) *Bedrooms of the Fallen*, Chicago, The University of Chicago Press

Gottfried, Jeffrey, Shearer, Elisa (2016) *News Use Across Social Media Platforms 2016*, PewResearchCenter [Internett] 26.05.2016. Tilgjengelig fra:

<http://www.journalism.org/2016/05/26/news-use-across-social-media-platforms-2016/> [Lest 12.09.2016]

Griggs, Brandon (2015) *Photographer describes 'scream' of migrant boy's 'silent body'*, CNN [internett] Tilgjengelig fra:

<http://edition.cnn.com/2015/09/03/world/dead-migrant-boy-beach-photographer-nilufer-demir/index.html> [Lest 27.07.17]

Halvorsen, Bjørn Egil, Bjerkan, Lorns, «*Napalmjenta*» *Kim Phuc etter Facebooks snuoperasjon: - Lettet*, Aftenposten [Internett] 10.09.2016 Tilgjengelig fra <http://www.aftenposten.no/kultur/Napalmjenta-Kim-Phuc-etter-Facebooks-snuoperasjon--Lettet-604250b.html> [Lest 12.09.2016]

Hansen, Espen Egil (2016) *Kjære Mark. Jeg skriver for å fortelle deg at jeg ikke vil etterkomme kravet om å fjerne dette bildet*, Aftenposten [Internett] 08.09.2016 Tilgjengelig fra: <http://www.aftenposten.no/meninger/kommentar/Kjare-Mark-Jeg-skriver-for-a-fortelle-at-jeg-ikke-vil-etterkomme-kravet-om-a-fjerne-dette-bildet-604142b.html> [Lest 09.09.2016]

Hariman, Robert, Lucaites, Louis (2007) *No Caption Needed- Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*, University of Chicago Press, United States of America

Hariman, Robert, Lucaites, Louis i Hill, Jason. Shwartz, Vanessa R. (2015) *Getting the Picture: The Visual Culture of the News*, Bloomsbury Academic

Hariman, Robert, Lucaites, Louis (2016) *The Public Image – Photography and Civic Spectatorship*, University of Chicago Press, United States of America

Hirsch, Marianne (2002) *The Day Time Stopped*, Proquest [Internett] 25.01.2002. Tilgjengelig fra: [http://search.proquest.com/docview/214711608?rfr\\_id=info%3Axri%2Fsid%3Aprimo](http://search.proquest.com/docview/214711608?rfr_id=info%3Axri%2Fsid%3Aprimo) [Lest 27.03.2017]

Hopkins, Nick (2017) *Revealed: Facebook's internal rulebook on sex, terrorism and violence*, The Guardian [Internett] 21.05.17 Tilgjengelig fra: [https://www.theguardian.com/news/2017/may/21/revealed-facebook-internal-rulebook-sex-terrorism-violence?utm\\_source=esp&utm\\_medium=Email&utm\\_campaign=GU+Today+main+NEW+H+categories&utm\\_term=227099&subid=13230789&CMP=EMCNEWEML6619I2](https://www.theguardian.com/news/2017/may/21/revealed-facebook-internal-rulebook-sex-terrorism-violence?utm_source=esp&utm_medium=Email&utm_campaign=GU+Today+main+NEW+H+categories&utm_term=227099&subid=13230789&CMP=EMCNEWEML6619I2) [Lest 22.05.17]



Husebø Jensen, Martin (2016) Fredag har *Aftenpostens morgenutgave Facebooks logo*, Journalisten [Internett] 08.09.2016 Tilgjengelig fra:

<http://journalisten.no/2016/09/aftenposten-facebook> [Lest 09.09.2016]

Hutcheon, Linda (2003) *The Politics of Postmodernism*, Routledge

Instagram (2017) *Bruksbetingelser*, [Internett] Tilgjengelig fra:

<https://help.instagram.com/478745558852511> [Lest 17.08.2017]

Johansson, Jens M. (2016) –*Jeg bruker ikke så mye tid på å anger*, Dagens Næringsliv (Magasinet) [Internett] Tilgjengelig fra:

<http://www.dn.no/magasinet/2016/01/29/2125/Portrettet/-jeg-bruker-ikke-s-mye-tid-p--angre> [Lest 07.02.2017]

Kottasova, Ivana (2016) *Facebook faces revenge porn trial over teenager's image*, CNN Money [Internett] 13.09.2016 Tilgjengelig fra:

<http://money.cnn.com/2016/09/13/technology/facebook-nude-photo-lawsuit/index.html> [Lest 14.09.2016]

Kozloff, Max (2007) *The Theatre of the Face – Portrait Photography Since 1900*, Phaidon Press Limited, London

Linfield, Susan (2012) *The Cruel Radiance; Photography and Political Violence*, The University of Chicago Press, Chicago

Lovelace, Angela (2010) *Iconic photos of the Vietnam War era: A semiotic analysis as a means of understanding*, Honors Thesis, Elon University

Marandon, Annette (2016) *Spray*, Barn i Byen [Internett] 01.03.2016. Tilgjengelig fra:

<http://www.barnibyen.no/bergen/aktuelt/januar-2016/spray/> [Lest 19.09.2016]

Michalsen, Gard L. (2016) *VG kutter 40 årsverk og legger ned de tre siste lokalkontorene*, Medier24 [Internett] Tilgjengelig fra: <https://www.medier24.no/artikler/vg-kutter-40-arsverk-og-legger-ned-de-tre-siste-lokalkontorene/361644> [Lest 07.02.2017]

Mitchell, W.J.T. (1994) *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago

Mitchell, W.J.T. (2005) *What do Pictures Want?*, The University of Chicago Press, Chicago & London

Mitchell, W.J.T. (2011) *Cloning Terror: The War of Images, 9/11- Present*, The University of Chicago Press, Chicago

Morris, Errol (2008), *Standard Operating Procedure*.

Nilsson, Maria, Wadbrig, Ingela (2015) *Not Good Enough?: Amateur Images in the regular news flow of print and online newspapers* [Internett], Tilgjengelig fra: <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17512786.2015.1030135> [Lest 08.02.2017]

Ohlheiser, Abby (2016) *Facebook backs down, will no longer censor the iconic «Napalm Girl» war photo*, The Washington Post [Internett] 09.09.2016. Tilgjengelig fra: <https://www.washingtonpost.com/news/the-intersect/wp/2016/09/09/abusing-your-power-mark-zuckerberg-slammed-after-facebook-censors-vietnam-war-photo/> [Lest 12.09.2016]

Pressens Faglige Utvalg (2017) *Vær Varsom-plakaten*, [Internett] Tilgjengelig fra: <http://presse.no/pfu/etiske-regler/vaer-varsom-plakaten/> [Lest 08.08.17]

Reinhardt, Mark. Edwards, Holly. Duganne, Erina (2007) *Beautiful Suffering: Photography and the Traffic in Pain*, Chicago University Press, Chicago

Roberts, John (2009) *Photography after the Photograph: Event, Archive, and the Non-Symbolic*, Oxford University Press, Oxford

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

Rouquet, Camille (2007) *Creation and Afterlife of the Iconic Photographs of the Vietnam War*, PhD, Université Paris Diderot, Paris

Salmon, Evie (2017) *What is iconic imagery?*, Infocus by Getty Images [Internett]  
Tilgjengelig fra:  
<http://infocus.gettyimages.com/post/what-is-iconic-imagery#.WIAGbrbhCRs> [Lest 05.01.2017]

Shulan, Michael, Peress, Gilles, George, Alice Rose, Traub, Charles (2002) *here is new york – a democracy of photograph*, First Scalo Edition, New York

Sontag, Susan (1977) *On Photography*, Farrar, Straus & Giroux, New York

Sontag, Susan (2003) *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus & Giroux, New York

Sturken, Marita (1997) *Tangled Memories – The Vietnam War, The Aids Epidemic and the Politics of remembering*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles

The Pulitzer Price (2016) *The 1973 Pulitzer Price Winner in Spot News Photography*, Colombia Univerity. [Internett]. Tilgjengelig fra:  
<http://www.pulitzer.org/winners/huynh-cong-ut> [Lest 23.09.2016]

The Pulitzer Price (2016) *The 1969 Pulitzer Price Winner in Spot News Photography*, Colombia Univerity. [Internett]. Tilgjengelig fra:  
<http://www.pulitzer.org/winners/edward-t-adams> [Lest 23.09.2016]

The Associated Press (2013) *Chicago Sun-Times Lays Off All Its Full-time Photographers*, The New York Times [Internett]. Tilgjengelig fra: <http://www.nytimes.com/2013/06/01/business/media/chicago-sun-times-lays-off-all-its-full-time-photographers.html> [Lest 04.04.2017]

Thompson, Mark (2014) *Bedrooms of the Fallen: Honoring the Casualties of War*, Time [Internett] Tilgjengelig fra: <http://time.com/3809521/bedrooms-of-the-fallen-honoring-the-casualties-of-war/> [Lest 17.03.2017]

Tolj, Brianne (2016), *Heartbreaking photo captures the moment a young charity worker gives a starving two-year-old boy water after he was left for dead by his family because they thought he was a WITCH*, Daily Mail Australia. Tilgjengelig fra: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-3447812/Nigerian-child-neglected-starved-called-witch.html> [Lest 22.02.2017]

Twitter (2017) *The Twitter Rules*, [Internett] Tilgjengelig fra: <https://support.twitter.com/articles/18311> [Lest: 17.08.17]

Vågnes, Øyvind (2014) *Det tomme rommet*, Bokmagasinet [Bilag] Klassekampen. 5. Oktober 2014

Vågnes, Øyvind (2015) «*Lessons from the Life of an Image: Malcolm Browne's Photograph of Thich Quang Duc's Self-Immolation.*». 11, sider 251-264. I:

Guerin, Frances (2015) *On Not Looking: The Paradox of Contemporary Visual Culture*. Routledge.

Zelizer, Barbie (2010) *About To Die – How News Images Move the public*, Oxford University Press, New York

Zhang, Michael (2012) *Interview with Nick Ut, the Photojournalist Who Shot the Iconic «Napalm Girl» Photo*, PetaPixel [Internett] 19.09.2012. Tilgjengelig fra: <http://petapixel.com/2012/09/19/interview-with-nick-ut-the-photojournalist-who-shot-the-iconic-photo-napalm-girl/> [Lest 22.09.2016]

