

Plastic fantastic

**Fotografisk "low fidelity" teknologi og
snapshotestetikk innenfor lekekamerapraksis**



Ellen C. Holte
Masteroppgave i kunsthistorie
Høsten 2011

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk
Universitetet i Oslo

Veileder Einar R. Petterson

Sammendrag

Denne masteroppgaven er en undersøkelse av den såkalte *lekekamerapraksisen*. Dette er en bestemt fotografisk snapshotpraksis basert på visse lavteknologiske kompaktkameraer og analog filmteknikk. Slike billige fotoapparater i plast nyter i dag høy kultstatus, og *Diana*, *Holga* og *Lomo* er noen av de mest representative av disse.

Praksisen må sees som en aktør innenfor en større optisk-reduksjonistisk, eksperimentell bevegelse, som definerer seg som et alternativ til samtidens rådende, fotografiske utvikling, som forfekter høyteknologi, perfektjonisme og kontroll. Retningen dyrker i stedet en abstrakt billedform, basert på en forenklet teknologi med utpreget "low fidelity" karakter, og en lekende, eksperimentell og intuitiv metode.

Et hovedanliggende i oppgaven er å kartlegge vekselvirkningen mellom teknologi, metode og estetikk. Fordi teknologien anses som en signifikant og betydningsfull faktor, vektlegges derfor en systematisk teknologisk analyse i tilnærmingen. Dette representerer en noe utradisjonell vinkling, med tanke på at kunsthistoriske studier ofte har et estetisk perspektiv. En abstrakt fotografisk billedestetikk med lav grad av representasjon, gjør dette forskningsmaterialet atypisk mediemessig, og reiser uvilkårlig intrikate spørsmål av ontologisk art, med implikasjoner for ikonografi og resepsjon.

I en fotohistorisk jakt på lekekameraets grunnleggende utforming, *snapshotet*, undersøkes først dets opprinnelse og form slik det manifesterte seg innenfor det tidlige amatør fotografiet på slutten av 1800-tallet.

Forord

Lekekamerapraksis representerer et egenartet fotografisk uttrykk som fanget interessen min allerede på midten av 1990-tallet, og som jeg har fulgt utviklingen til siden. Det som først pirret nysgjerrigheten var dette helt karakteristiske formspråket, en slags ”impresjonistisk” og flyktig stil, som man sjelden støter på innenfor fotografiet som medium. For en person med min faglige bakgrunn, ble dette første møtet en noe estetisk forvirrende opplevelse.

Grunnlaget mitt er en formell teknisk fotografutdanning og 20 års fotografisk virke innenfor en forskningsinstitusjon. Min daglige yrkesmessige tilnærming forutsetter en fotografisk metode, hvor avbildning av originalt forskningsmateriale skjer ut i fra gitte, vitenskapelige kriterier. Disse utstyres fotografiene med status som autentisk og objektiv virkelighetsdokumentasjon. Digitaliserte opptaksprosesser bidrar til at de høyteknologiske, ontologiske ressursene utnyttes optimalt. At slike dokumentasjonsbilder er enkle å forholde seg til som betrakter, er hevet over enhver tvil. De besitter en naturlig mimetisk troverdighet, og anses også som ukodede i ikonografisk forstand.

Lenger unna lekekamerapraksis kan man vel knapt komme. Lekekamerabildenes grad av abstraksjon og referensielle ubestemmelighet, gjør dem lite mediespesifikke, men desto mer fascinerende og interessante i et kunsthistorisk perspektiv. Jeg ble også oppmerksom på at den spesielle billedestetikken, i dette tilfellet synes å være koblet til en uvanlig form for fotografisk retroteknologi.

Det skal innrømmes at en slik innfallsvinkel appellerte veldig. Ikke bare på grunn av nevnte fototekniske bakgrunn, men fordi jeg de siste 13 årene har arbeidet med én av landets største museale fotoarkiv, på arbeidsplassen. En så nær befatning med fotohistorisk materiale har generert en særlig historisk interesse. Før samlingen ble tilgjengelig digitalt, innebar hverdagen dessuten direkte fysisk kontakt med historisk filmmateriale, først og fremst gjennom mørkeromsarbeid. Dette har medført et erfaringsgrunnlag både når det gjelder gamle fotokjemiske prosesser og eldre fototeknologi, som også inkluderer empirisk kunnskap om de såkalte lekekamera.

Det har derfor vært spesielt meningsfylt for meg, å få anledning til å fordype meg i dette fenomenet, i et masterprosjekt i kunsthistorie.

Jeg vil gjerne få benytte anledningen til å takke min veileder, Einar Petterson, for konstruktiv og oppmuntrende veiledning.

Oslo, den 14.11.2011.

Innholdsfortegnelse

INTRODUKSJON	1
Temavalg	2
Problemfelt	3
Oppgavens oppbygning	4
Anvendt metode	5
Kildebruk	5
Terminologiske presiseringer	7
1 BAKGRUNNSINFORMASJON OM FORSKNINGSMATERIALET	8
1.1 Innledning	8
1.2 Teknologi	8
1.2.1 Diana	9
1.2.2 Lomo	9
1.2.3 Holga	10
1.3 Pionerene	10
1.4 Fem fotografiske reiser, fem sentrale kunstprosjekt	12
1.4.1 Pioneren Nancy Rexroth og <i>IOWA</i>	12
1.4.2 <i>Mes Vacances avec Holga</i> – Frédéric Lebain	13
1.4.3 Louviere + Vanessa og <i>Overawe</i>	14
1.4.4 <i>Till Perpignan</i> ved Lisa Thanner/Nicklas Elmrin	14
1.4.5 <i>Elsewhere</i> – Øyvind Hjelman	15
1.5 Amatørbevegelsen	15
1.5.1 Det lomografiske samfunn	16
1.5.2 Trykte og digitale media	17
1.5.3 Utstillingsvirksomhet	18
1.6 Oppsummering	19
2 AMATØRFOTOGRAFIET OG DET TIDLIGE SNAPSHOTET	20
2.1 Innledning	20
2.2 Begrepet snapshot i historisk lys	21
2.3 Framveksten av amatør fotografiet	24

2.3.1 Teknologiske forutsetninger	24
2.3.2 Det første Kodak bokskamera	24
2.3.3 Eastman Kodaks nyskapende konsept	25
2.3.4 Gjennombruddet for amatørgrafiet	26
2.3.5 Kodak-reklamen og forbrukerkulturen	27
2.4 Oppsummering	28
3 DEN TIDLIGE SNAPSHOTESTETIKK	29
3.1 Innledning	29
3.2 Utvalg og analyse	29
3.3 Formal analyse	30
3.3.1 Fravær av komposisjon	30
3.3.2 Ekspansiv kameraposisjon	31
3.3.2.1 Originale synsvinkler og det optisk ubevisste	32
3.3.3 Bevegelse og uskarphet	33
3.3.3.1 Kronofotografiet og dekomposisjon av bevegelse	34
3.3.3.2 Piktoralismen og softfokuseffekten	36
3.3.4 Umiddelbarhet og nærhet	38
3.4 Oppsummering	40
4 LEKEKAMERATEKNOLOGI	41
4.1 Innledning	41
4.2 Ordinær fotografisk billedannelse	41
4.3 Generelt om lekekameraets optikk	41
4.4 Teknologiske avvik	42
4.4.1 Operative linsefeil og uregelmessigheter	43
4.4.2 Interaktive avvik	44
4.4.3 Endret status	45
4.5 Transformasjonsstrategier	45
4.5.1 Modifikasjon og tilleggsutstyr	45
4.5.2 Filmteknologi	47
4.6 Kunstneriske snapshot-strategier	48
4.6.1 The 10 golden rules of Lomography	49
4.6.2 Arven fra det tidlige amatørgrafiet	50
4.6.3 Art by accident	52
4.7 Lavteknologi og kultaspektet	53

4.8 Oppsummering	55
5 OPTISK REDUKSJONISME	56
5.1 Innledning	56
5.2 Den optisk reduksjonistiske, eksperimentelle tradisjon	56
5.2.1 Fotoapparatets grunnform	56
5.2.2 Pinhole-praksis	57
5.2.3 Hullkamera-ekstremisme	57
5.2.3.1 Frigjøringen fra den fotografiske maskin	57
5.2.3.2 Kollektive pinhole-prosjekter	58
5.2.3.3 Kroppen som hullkamera	59
5.2.4 Pinholepraksis versus lekekamerapraksis	60
5.3 Formal abstraksjon og fothistoriske bevegelser	60
5.4 Lekekamera i en moderne tidsalder	61
5.5 Oppsummering	63
6 TEORETISKE SYNSVINKLER	64
6.1 Innledning	64
6.2 Et fenomenologisk perspektiv	64
6.3 Transparensbegrepet	65
6.4 Tegn og mening	66
6.4.1 Ikon	66
6.4.2 Indeks	67
6.4.3 Symbol	67
6.5 Ikonisk, indeksikale tegn	67
6.6 Estetikk og resepsjon	69
6.6.1 Roland Barthes og resepsjon	69
6.6.2 Studium og punktum	69
6.6.3 Diskursen rundt Barthes	71
6.7 Opplevelsesbildet	72
6.7.1 Metonymi	72
6.7.2 Et psykoanalytisk perspektiv	73
6.7.3 Surrealistisk parallellitet	74
6.7.4 Ikonografi	74
6.7.5 Haikudiktet som analogi	75
6.8 Oppsummering	76

KONKLUSJON	77
BIBLIOGRAFI	82
APPENDIX: ILLUSTRASJONER	86

INTRODUKSJON

Tre utvalgte fotografier av Frédéric Lebain fra fotoboken *Mes vacances avec Holga*¹, får innlede denne masteroppgaven. Bildene *Istanbul/2000* (Ill. 1), *New York/1999* (Ill. 2) og *Cascais/1998* (Ill. 3), blir presentert side om side med svært beslektede snapshotbilder fra William Egglestons anerkjente serie, *Los Alamos* (Ill. 1-3), fra 1960- og 70-tallet.

Prosjektet *Mes vacances avec Holga* stammer fra Lebains reiser gjennom Marokko, Japan, Portugal, Tyrkia, USA, og Frankrike, i perioden 1998-2000. *Los Alamos* ble til allerede mellom 1966 og 1974, da Eggleston fartet på kryss og tvers av sydstatene i USA, alene, og sammen med kameratene Dennis Hopper og Walter Hopps. Hopper var på denne tiden dypt involvert i filmen *Easy Rider*, både på regisiden og som skuespiller. Det er stor grunn til å tro at Hopper og Eggleston inspirerte hverandre gjensidig. Kultfilmen ble en trendsetter i forhold til *roadmovie-sjangeren*, som utviklet seg til å bli svært populær og innflytelsesrik i disse årene.

De to fotoseriene framstår både som eksempler på sjangeren ”street photography”, og som en form for reiseskildringer. Fremstillingene påminner først og fremst om billedformen i en roadmovie, både i tilnærming og ikonografi. Visuelle landskap, ofte urbane rom, opptrer i begge prosjekt, gjengitt med en viss personlig distanse. Bildene står fram som autonome fortellinger, fortattede og ladede i sin form.

Den første konstellasjonen bilder viser to bygninger (Ill. 1). Begge synes øde og forlatt. Mørklagte partier og ekspressiv fargebruk er med på å kommunisere en trykkende stemning. Lebains bilde til høyre benytter de kraftigste virkemidlene. Det turkisblå huset er rykket ut av balanse, og tunge, dype skygger i fasaden skaper en fornemmelse av uhygge. En mørkere innramming i billedkantene og ubestemmelige uskarpe fargefelter øverst til venstre, trekker betrakterens oppmerksomhet til seg.

Neste sammenstilling (Ill. 2) består av to fargekomposisjoner med en usedvanlig malerisk effekt. Bildene viser arkitektoniske bygningsdeler og reklameskilt. Koloritten er suggererende og virkningen teatralisk og uvirkelig. Egglestons dramatiske rød-gule tårn mot dyp blå himmel til venstre, er et godt eksempel på bruken av den eldre *dye-transfer* teknikken². Lebains bilde er likeledes preget av en intens fargemetning, i tillegg til en fargegjengivelse som kan beskrives som urealistisk. Den samme tunnelaktige innramming som sist og surrealistiske lysfelter gjør seg gjeldende, denne gang i bildets nedre kant.

¹ *Mine reiser med Holga*.

² Denne fargekopieringsteknikken var vanlig i reklamebransjen på 1950- og 1960-tallet, jf. Thomas Weski (2003). *William Eggleston. Los Alamos*, s. 168-169.

Illustrasjon nr. 3 er øyeblikksbilder hvor fotografene aktivt har beveget seg inn på motivet og fanget inn en konsentrert dynamikk, gjennom snapshotets progressive kameraposisjon. Egglestons fotografi er nærbildet av en bil, og Lebains *Cascais/1998* har fanget fronten av en T-banevogn, i det denne ankommer perrongen. Sistnevnte er underlagt en grad av abstraksjon, som medfører stedvise uskarpheter og unaturlige kontraster. Fargebruken er igjen påfallende manipulerende.

De to billedseriene er representanter for utpreget ekspressive former for snapshot. Men, bildene fra *Mes vacances avec Holga* skiller seg fra *Los Alamos* prinsipielt, gjennom et påfallende abstraksjonsnivå til fotografi å være. De outrerte formale trekkene fremstår tilsynelatende uten indre logikk. Det viser seg at billedserien er fotografert med et Holga-kamera, et såkalt *lekekamera*, basert på en klart vesensforskjellig teknologi enn det konvensjonelle fotografiet innebærer. Vi velger å følge dette sporet, og forlater herved William Egglestons bilder for godt.

Temavalg

Frédéric Lebain og fotoprojektet *Mes vacances avec Holga* tilhører en bestemt fotografisk praksis som på grunn av karakteristisk teknologi, utgjør et alternativ til det vanlige fotografiet. Praksisens samlingspunkt er klassiske, lavteknologiske kompaktkameraer og en analog filmteknikk.

Formålet med denne masteroppgaven er en systematisk studie av en slik *lekekamerapraksis*. Innenfor en akademisk sammenheng kan et slikt fenomen sies å være upløyd mark, og lite er skrevet om det. En overvekt av det nedlagte arbeid har derfor bestått av omfattende informasjonsinnhenting, grunnleggende og metodiske analyser, og mye selvstendig tenkning.

Et hovedanliggende i oppgaven er utforskning av vekselvirkningen mellom teknologi og estetikk. Med teknologi forstås her kamerateknologi og fotografisk metode, knyttet symbiotisk til hverandre. I oppgaven blir teknologi og metode likevel behandlet som to separate bestanddeler, for bedre å kunne undersøke samspillet mellom kamerateknologi, metode og estetikk.

Kunsthistoriefaget har tradisjonelt vært opptatt av å studere billedkunsten ut i fra *estetiske* perspektiv. En trend de siste årene er at forskningen på fotografiet har blitt mer essensialistisk orientert, og vi har sett en rekke studier med ny fokus på ontologiske aspekter. Likevel vil en undersøkelse med en *teknologisk innfallsvinkel* fremdeles framstå som noe mer uvanlig. Imidlertid er det tegn i tiden på en ny anerkjennelse av teknologi, som en betydningsfull faktor i forskningen rundt estetikk.

Forskningsprosjektet *Estetiske teknologier 1700-2000* ved Norges teknisk-vitenskapelige universitet, er derfor et interessant eksempel³. Dette historisk-filosofiske prosjektet strakk seg fra år 2002 til 2005 og utkom med tre publikasjoner, *Estetiske teknologier 1700-2000. Volum 1-3*. Her var forøvrig fotografiet ellers behandlet i svært liten grad, i forhold til andre kunstformer og medietyper.

³ Jf. http://www.hf.ntnu.no/estetisk_teknologi og <http://www.forskning.no/Artikler/2002/oktober/1034157849.58/> (begge 05.08.2011).

I dette masterprosjektet blir oppgaven å ta for seg et gitt fotografisk materiale som synes å være atypisk for fotomediet, og som derfor reiser spørsmål av ontologisk art. Lekekamerabildets signifikante estetikk reiser bestemte teknologiske kjernespor, av en så utpreget karakter, at teknologi anses som en selvfølgelig innfallsport til studiet av praksisen.

I tillegg til at undersøkelsen konsentreres om *grensesnittet teknologi, metode og estetikk*, vil oppgaven også vektlegge en *fotohistorisk tilnærming* til dette skjæringsfeltet. I en historisk jakt på lekekameraets grunnleggende utforming, *snapshotet*, undersøkes her dets opprinnelse og form, slik det manifesterte seg innenfor det tidlige amatør fotografiet. Tanken er at denne måten å analysere det på, vil være både mest systematisk og hensiktsmessig.

Problemfelt

Studiens disposisjoner og målsetninger som er omtalt over, kan formuleres i et sett av konkrete *problemstillinger og hypoteser* knyttet til visse problemfelt. Målet er å kartlegge disse feltene og finne så detaljert og grunnleggende informasjon, som oppgavens format og tidsomfang tillater.

En problemstilling i forhold til estetikk er hvilke signifikante trekk lekekameraestetikken kjennetegnes av, og hvordan disse skiller seg fra det konvensjonelle fotografiet. Det er mulig å anta at lekekamerabildets formspråk er særpreget. Dette fordi det synes underlagt en form for abstraksjon, *atypisk* for et slikt virkelighetsavspeilende medium som fotografiet. En teori går på at denne formen for atypiskhet skyldes tilbøyeligheter ved produksjonsteknologi.

En problemstilling i forhold til selve kamerateknologien er om det er mulig å definere hva som kjennetegner denne, i forhold til det konvensjonelle fotografiet. Gjerne på et helt detaljert og presist plan. Et annet spørsmål er hva slags ressurser den besitter. En hypotese her går ut på tilstedeværelsen av bestemte *optiske avvik og andre uregelmessigheter*, og en mulig sammenheng mellom disse og det estetiske resultat.

Når det gjelder anvendt fotografisk metode er spørsmålet om denne atskiller seg fra tilnærmingen i vanlig fotografisk praksis. En teori som vil bli undersøkt er om denne kan være et bevisst valg, og kan knyttes til teknologi. Man kan herfra utlede en antakelse om en tenkelig *synergisk relasjon* mellom teknologi, metode og estetikk. Hvilke krefter som i så fall gjør seg gjeldende, og hvordan disse påvirker hverandre, er en annen problemstilling.

Opgaven søker å sirkle inn de problemfelt som er nevnt over gjennom å starte i det enkle; med å opparbeide en forståelse av hvordan *snapshotformen* utviklet seg gjennom den første fotografiske amatørpraksisen fra 1880-tallet. En vesentlig problemstilling her er i hvilken grad den tekniske utvikling la føringer på tilnærmingen. At praksisen nettopp utviklet seg *avhengig av teknologi* er en

latent hypotese. En påstand som vil bli undersøkt og forfulgt utover i oppgaven, omhandler det aspektet at amatør fotografens tilnæringsmåte synes å være interessant for lekekamerafotografen.

En annen problemstilling er om lekekamerapraksis i et kunsthistorisk perspektiv, og ut i fra sin formale karakter, kan plasseres innenfor visse tradisjoner eller forståelsesrammer av kunstnerisk eller fotografisk art. I denne forbindelse fremmes en teori om at lekekamerapraksisen ikke bare er en del av et større felles uttrykk, men at den til og med representerer en moderat form.

Et aktuelt spørsmål er videre hvorfor lekekamerafotografen paradoksalt nok velger å bruke en fotografisk, teknologisk form, for å fremstille en abstrakt-, og dermed atypisk fotografisk fremstilling. Hvorfor ikke heller anvende en grafisk metode i stedet, for eksempel? En antakelse ser dette som et bevisst valg med ontologiske implikasjoner, i forhold til resepsjon og betrakterens holdninger til bildet. Et aspekt å undersøke da er hvordan fotografens intensjoner står i forhold til ikonografi, når disse bildene ikke peker entydig ut mot en ytre virkelighet. En mulig teori er at han har intensjoner om å skape et annet, egentlig motiv.

Oppgavens oppbygning

Oppgaven omfatter seks hovedkapitler i tillegg til innledning og konklusjon. Hvert kapittel er disponert slik at det begynner med en innledning og avsluttes med en oppsummering. Bibliografi og appendix med illustrasjoner, er plassert bakerst.

Både i en kunsthistorisk sammenheng og innenfor selve fotomediet, kan oppgavens tema klassifiseres som *marginalt*. Fordi dette feltet heller ikke er behandlet vitenskapelig i noen forbindelse tidligere, er det behov for et innledende kapittel med en mer generell presentasjon. Første kapittel introduserer derfor lekekameraet og de sentrale aktører innenfor praksisen.

Studiens hovedanliggende er dynamikken i *grensesnittet estetikk-teknologi-metode* innenfor feltet. En nærliggende innfallsvinkel vil være *snapshotet* og dets natur. Denne delen av oppgaven har fått en *fotohistorisk tilnærming* som behandler snapshotet i sin opprinnelige form, slik det opptrer innenfor den tidlige amatørpraksis. Kapittel 2 og 3 drøfter framveksten av amatør fotografiet og forbindelsen mellom teknologiske premisser på den ene side, og praksisens utvikling og estetiske resultat på den andre. Med en formal billedanalyse av et spesifikt arkivmateriale i kapittel 3, gjøres et forsøk på å granske årsaksforholdene innenfor denne relasjonen.

Det teknologiske aspekt videreføres i de to neste kapitlene på en noe ulik måte, og de slutninger om snapshotet som ble trukket i kapittel 3, bringes med inn i kapittel 4. En forståelse av lekekamerabildets estetikk forutsetter kunnskaper om den bakenforliggende teknologi. I kapittel 4 foretas derfor en systematisk *analyse av lekekamerateknologien*, for å se om det faktisk er mulig å avdekke detaljert

viten om operative optiske avvik og kameratekniske uregelmessigheter. Aktuelle i denne diskusjonen er også strategiske faktorer som forsterkende virkemidler og metode.

Kapittel 5 utforsker den *optisk-reduksjonistiske, eksperimentelle tradisjonen* som lekekamera-fotografiet synes å være en del av, og behandler praksisens posisjon innenfor en slik kontekst.

Siste kapittel består av teoretiske perspektiver på feltet. Her vektlegges teori som bidrar med et *funksjonelt begrepsapparat* i møtet med det spesifikke forskningsmaterialet, og som tjener til å klarlegge sentrale fordypningsfelt som *resepsjon* og *ikonografi*.

Anvendt metode

Masteroppgavens hovedmål er å granske helt bestemte sider ved et gitt forskningsmateriale som berører en relasjon av teknologisk, metodisk og estetisk art. De aktuelle problemfelt forutsetter dermed en fototeoretisk tilnærming av *essensialistisk* eller *formalistisk karakter*. Forskningsmaterialet atypiske egenskaper som fotografisk materiale, synes å implisere en ontologisk diskurs.

En særlig vektning av faktoren teknologi innebærer også flere *teknologisk baserte analyser* i oppgaven, også av historisk karakter. Disse er dels grunnet på en kombinasjon av *kvantitative og kvalitative metoder*, som er nærmere redegjort for under avsnittet ”Kildebruk”. Delvis er noe også *empirisk fundert*, gitt min egen fotofaglige bakgrunn. Estetiske, kvalitative undersøkelser av komparativ art, opptrer også i forbindelse med teknologiske betraktninger.

En av oppgavens målsetninger er å behandle snapshotet i *et historisk perspektiv*, for om mulig kunne trekke paralleller til snapshotpraksisen, slik denne opptrer innenfor en lekekamerakontekst. I undersøkelsen av det tidlige amatør fotografiet i kapittel 2 og 3, vektlegges derfor særlig en fothistorisk vinkling som bygger på *tradisjonell kunsthistorisk metode*.

I den teoretiske delen vil ikonografi og resepsjon bli behandlet ut i fra *hermeneutisk fenomenologiske perspektiv*, med fokus på *semiotiske metoder*. *Psykoanalytisk tilnærming* blir også i noen grad trukket inn. Metodene i dette kapittelet redegjøres det grundigere for underveis.

Kildebruk

Masteroppgavens hovedanliggende er å studere lekekamerapraksis som særegent fenomen. *Gjenstandsmaterialet* i denne forbindelse vil ikke kun innebære *verket* alene. Her er dette *todelt*, og består av *det fotografiske billedmaterialet* på den ene side, og den involverte *kamerateknologien* på den annen. Disse to faktorer og informasjon som står i direkte forbindelse med dem, betraktes som *primærkilder*, og vil bli gjenstand for kvantitative og kvalitative undersøkelser. Dette er fordi det jo ikke eksisterer noen akademisk behandling fra før, av dette spesifikke emnet. Imidlertid foreligger tilstrekkelig litteratur om andre forhold som undersøkes i oppgaven, som for eksempel en grundig forskning rundt snapshotet som det opptrer innenfor det tidlige amatør fotografiet.

Sekundærkilder er de skriftlige kildene som ellers er oppført i bibliografien. Disse består av støttelitteratur innefor fotohistorie, kunsthistorie, billedteori, filmteori, semiotikk. I tillegg kommer oppslagsverk og noe nettbasert informasjon.

Primærkilder i direkte tilknytning til selve *billedmaterialet*, anses å være fotografiene som de fem kunstprosjektene omfatter, som er omtalt i kapittel 1.4. Videre består dette av de utvalgte amatørbildene fra Amory-samlingen, lekekamerabilder hentet fra billedbyrået *Lomo Mauritius'* billedkatalog, og fotografier fra aktuelle fototidsskrifter, fotobøker og relevante internettsider.

Primærkilder i relasjon til *teknologi* utgjøres av fototekniske håndbøker, lærebøker i optikk, tre ulike praktiske lekekamerahåndbøker, alle årganger av lekekameratidsskriftet *Light Leaks Magazine*, internettsider med lekekamerafotografering som tema, i tillegg til eget empiriske grunnlag. Spesielt nevnes 30 anmeldelser av ulike lekekameraer i *Light Leaks Magazine* og håndbøkene, med fokus på de individuelle egenskapene disse har.

To bemerkninger skal her framlegges. Det første omhandler nettbruk og kildekritikk, det andre går på kravet til vitenskapelighet og egen empirisk bakgrunn. Som det framgår av teksten er ofte nettbaserte kilder benyttet. Uten internett kunne ikke denne oppgaven ha vært skrevet på det nåværende tidspunkt. Både fordi lite informasjon om praksisen ikke er tilgjengelig i annen form ennå, og fordi internett faktisk er hovedarena for denne, særlig gjelder dette det lomografiske samfunn.

Jeg har imidlertid tatt visse forhåndsregler og vært bevisst i denne kildebruken. De fleste av nettstedene er førstehånds kilder, hvor informasjonen stammer fra *hjemmesiden* til pålitelige institusjoner eller aktører. Dette gjelder museer, gallerier, kunstnerne, og det nettbaserte lomografiske samfunn. En rekke museer har som kjent historiske arkiv og lignende dokumentasjon tilgjengelig på internett, som for eksempel MoMA. Informasjon innhentet fra nettsteder ellers er også benyttet, for om mulig kunne bekrefte og understøtte antakelser i undersøkelsene, der det i utgangspunktet har vært noe usikkerhet. Dette gjelder først og fremst opplysninger av *historisk art*. En bevisst strategi har da vært et minstekrav om minst 3-4 ulike, seriøse kilder, som bekrefter samme funn.

På grunn av en fotofaglig bakgrunn og en særlig egeninteresse for feltet, kan noe av den elementære forståelsen sies å være basert på empiri. Foruten en generell teknisk bakgrunn, gjelder dette også innsikt tilegnet gjennom femten års erfaringer bygget på observasjoner av lekekameramiljøet, både gjennom direkte kontakt og via internett. Slik kunnskap vil det ikke alltid være mulig å belegge, og forklarer bakgrunnen for færre fotonoter i kapittel 1 og 4, hvor nettopp slike forhold er aktualisert. Sett ut i fra det grunnleggende, faglige kunnskapsnivå jeg selv besitter, kan en mindre utstrakt bruk av kildehenvisninger enkelte steder, derfor forstås som at det her dreier seg om selvstendig tenkning og egne forskningsfunn.

Terminologiske presiseringer

Enkelte kommentarer skal gis med hensyn til denne særskilte masteroppgaven og relevant terminologi. Først foretas imidlertid visse begrepspresiseringer som tjener behovet for en felles forståelsesramme, for de grunnbegrepene som blir anvendt. Disse begrepene er *snapshot*, *low fidelity* eller *lavteknologi*, og ikke minst begrepet *lekekamera*. Noen av dem blir redegjort for i andre deler av oppgaven, og leseren blir henvist dit.

Snapshot er noe de fleste mennesker trolig har en ganske avklart oppfatning av. Likevel er dette et vidt begrep som rommer mye forskjellig. I boken *Kedelige bilder. Fotografiets snapshotestetikk* gjør Mette Sandbye oss oppmerksom på Jonathan Greens karakteristiske beskrivelse av begrepet: ”Ordet snapshot er det mest flertydige, kontroversielle ord i fotografiets historie etter ordet ’kunst’.”⁴ Underkapittelet 2.2 er derfor i sin helhet viet snapshotbegrepet.

Low fidelity brukes ved flere anledninger om en type teknologi som er så primitiv, at den har nedsatte funksjoner og derfor er uberegnelig og upålitelig. Dette finnes det ikke noe dekkende uttrykk for på norsk. Et alternativ som jeg har sett anvendt er begrepet *lavteknologi*, eller helst adjektivformen *lavteknologisk*, som vil forkomme i oppgaven. Disse uttrykkene behandles mer inngående i kapittel 4.7 *Lavteknologi og kultaspektet*.

Oversettelsen *lekekamera* bygger på sammenstillingen *toy camera* eller *toycamera*, som i lang tid har vært et fullt innarbeidet begrep i det engelske språk. Dette opptrer entydig i bøker, tidsskrifter og på internett. Når det gjelder en norsk oversettelse, var tidligere også begrepet *leketøyskamera* oppe til vurdering. Det gir imidlertid assosiasjoner til et slags *leketøy* beregnet på barn, altså en form for ”liksomkamera”, ikke et ekte kamera. Denne varianten ble for snever. Begrepet *lekekamera* har imidlertid god funksjonalitet siden dette innebærer *både* substantivet en leke, altså leketøy, og verbet å leke, som samtidig beskriver en aktuell metodikk. I løpet av de siste årene har jeg dessuten sett denne varianten anvendt på norsk ved flere anledninger, deriblant i artikler på nettstedet *foto.no*⁵.

En liten bemerkning avslutningsvis. Etter å ha lest Trond Lundemos doktoravhandling *Bildets oppløsning. Filmens bevegelse i historisk og teoretisk perspektiv*, ble jeg oppmerksom på at filmteorien har utviklet en usedvanlig stringent, filmteknisk terminologi, på et høyt, akademisk nivå, som det ikke finnes tilsvarende til innenfor akademisk, *fotografisk* teoridannelse. Jeg tenker da på et relevant *teknisk*, terminologisk verktøy, til teknologiske diskurser på et mer filosofisk plan. Enkelte elementer fra filmteori er imidlertid også anvendelige for å beskrive ontologiske forhold ved fotografiet. Det samme gjelder faguttrykk fra felt som optikk og semiotikk.

⁴ Mette Sandbye (2007), s. 221. Greens sitat her er hentet fra Jonathan Green (1974). *The Snapshot*, s. 3.

⁵ Jf. for eksempel en artikkel fra 2008 på <http://foto.no/cgi-bin/articles/articleView.cgi?articleId=40743> (08.11.2011).

1 BAKGRUNNSINFORMASJON OM FORSKNINGSMATERIALET

1.1 Innledning

Målsetningen i dette første kapittelet er å gi en generell innføring i den fotografiske kontekst, som lekekamerapraksisen opererer innenfor. Dette er et marginalt felt som utgjør et nokså ubeskrevet blad innen fotohistorien, og som lett kan framstå som både utilgjengelig og uoversiktlig. Innledende informasjon om teknologi og utbredelse er derfor en nødvendig forutsetning, for å opparbeide seg nok adekvat forståelse til å kunne bevege seg ned i materialets dypere lag. En gjennomgang av bevegelsens forskjellige aktører vil bli foretatt ut i fra et historisk perspektiv, blant annet en kronologisk presentasjon av fem utvalgte kunstprosjekt.

1.2 Teknologi

Dedicated to the plastic heart, analog soul, grand history and bright future of the Diana and Diana+ cameras.⁶

Sitatet er en dedikasjon hentet fra utgivelsen *Diana+. True Tales and Short Stories*, som karakteriserer Diana-apparatet og Diana-kloningene⁷. Diana-apparatet anses for å være blant de mest sentrale lekekameraene.

Til grunn for lekekamerapraksisen ligger gjenoppdagelsen av en avvikende form for primitiv retroteknologi, som omfatter en rekke rimelige kameratyper, hvorav de fleste er produkter fra etterkrigstiden. På grunn av lav pris og høy brukervennlighet vakte disse amatørapparatene begeistring da de ble introdusert. Populariteten var imidlertid raskt dalende, fordi mer moderne kameratyper som kompaktapparatet Kodak Instamatic, kom til å representere tøff konkurranse. Ettersom kvaliteten ikke holdt tritt med den tekniske utvikling i tiden, ble de enkle apparatene forkastet og glemt av sin primære brukergruppe. Imidlertid plukket avantgardistiske krefter blant kunstfotografene snart opp teknologien, og lot seg fascinere av de nye mulighetene denne ga. Slik fikk den fotfeste innenfor visse fotografiske kretser.

Lekekamera som begrep har eksistert siden begynnelsen av 1990-tallet, og refererer i dag til et bredt sortiment av ulike kompaktkamera med uvanlig lav teknisk kvalitet, og mangelfull optisk konstruksjon. Kategorien spenner fra foreldede amatørkameraer og nyproduserte variasjoner over-, eller kombinasjonsmodeller, av disse, til rene leketøysapparater. Et signifikant trekk er at plaststoffer alene utgjør produksjonsmaterialet sammen med ytterst få, uunnværlige metallelementer, med det formål å holde delene sammen. Enkelte sider ved utseendet bidrar til en umiddelbar oppfatning av disse som leketøy, snarere enn å klassifisere dem som fotografiapparater. Dette kan gjelde grunnleggende design som en simpel boksaktig utforming, minimal egenvekt, en bruk av farger som

⁶ Lomographic Society International (2007). *Diana+. True Tales & Short Stories*. Dedikasjon foran i boka.

⁷ Dianakloninger, d.v.s. variasjoner over Diana-kameraet, omtales ofte som *Diana+*.

de man vanligvis finner på leketøy, og plast som imiterer andre materialer, som lær eller metall. Selv linseelementene i objektivene er støpt i plast, og framstår uten noen form for moderne, optisk korrigerende. Optiske avvik bevirker derfor forandringer i den fotografiske billedannelse. Dette resulterer i en representasjon underlagt visuelle forvandlinger.

Blant de mange lekekameratyper som anvendes i samtiden, er trolig de mest anerkjente klassikerne *Diana*, *Lomo* og *Holga*, og utallige nye kloninger og hybrider av disse tre grunnmodellene, som stadig utvikles fram.

1.2.1 Diana

Diana-apparatet (Ill. 4) kom opprinnelige fra Hong Kong og var et mellomformatkamera tilgjengelig i perioden mellom 1960 og 1970, for den nette sum av 1,5 dollar. I samme tidsrom flommet markedet over av mer en femti ulike Diana-kloninger, med nesten identisk funksjon og design (Ill. 5). Disse var laget av forskjellige produsenter og opererte under egennavn som *Dories*, *Dionne*, *Anny*, *Lina*, *Olivia*, *Knips*, *Snappy*, *Samtoy*, *Candy*, og lignende⁸. *Diana* og Diana-kloningene ble enormt populære for sin sære low fidelity-estetikk, knyttet til en rekke optiske uregelmessigheter og lunefulle linsefeil. Det originale Diana er i dag et høyt priset samleobjekt med unik kultstatus. På slutten av 1980-tallet gikk også *Lina* inn, det aller siste merket av de originale kloningene⁹. Nye variasjoner over det klassiske Diana-kamera produseres i dag av lomografenes kommersielle selskap, Lomographische AG, under sitt opprinnelige merkenavn.

1.2.2 Lomo

Med utgangspunkt i det lille japanske fotoapparatet Cosina CX-1 ble et automatisk kompaktkamera utviklet i 1982, på statlig sovjetisk initiativ, i daværende Leningrad. *Lomo LC-A* var et lavbudsjettkamera i 135mm-format, som ble produsert i et kvantum anslått til millioner. En høy andel gikk som eksport til forbundsfeller i Sovjetsamveldet, Vietnam og Cuba. I følge lomografenes offisielle historiskrivning blir den sosialistiske tanken bak apparatet og prosjektet, beskrevet som følgende:

Every respectable communist should have a Lomo Kompakt Automat of their own, every citizen should be able to use the ultimate compact camera and a premium in artistic expressivity to provide suitable documentation of their glorious Soviet lives.¹⁰

Etter frigjøringen av Tsjekkoslovakia ble Lomo-kamera oppdaget i Praha av østerrikske studenter i 1991, og har siden den gang vært midtpunkt for den mangfoldige kultdyrkelsen fra det globale lomografiske samfunnets side. I 2006 kom en ny kinesisk versjon, *Lomo LC-A+*, etter at originalmodellen gikk inn året før. Begge disse typene er forøvrig ikke konstruert av plastmaterialer

⁸ Lomographic Society International (2007). *Diana+. True tales & Short Stories*, s. 150-159.

⁹ Michelle Bates (2007). *Plastic Cameras. Toying with Creativity*, s. 7.

¹⁰ Peugeot, Fidel (2000). *Lomo Mauritius 2000*, s. 11.

alene, men består i tillegg av metall og glass, i motsetning til lekekameraer generelt. Imidlertid er Lomo-apparatets status som lekekamera, snarere knyttet opp mot en stor kolleksjon fra Lomographische AG, som omfatter et utall nye effektversjoner av Lomo-apparatet i plast, med et rent leketøydesign¹¹. Dette er hybrider eller spesialversjoner skapt med tanke på kreativ aktivitet. Eksempler på slike kan være Actionsampler, Frogeye, Pop-9, Oktomat, Fisheye, Fisheye2, Colorsplash, Colorsplash Flash, F-stop Bang, SuperSampler, Horizon 202, Seagull TLR, og Smena 8M. Lomo-kameraet kan derfor sies å ha gjennomgått en betydelig identitetsreise, fra opprinnelsen som kommunistisk propagandaverktøy, til et selvstendig og eksperimentelt, kunstnerisk leketøy.

1.2.3 Holga

Holga-kameraet bærer på en analog historikk, med hensyn til forhistorien innenfor en kommunistisk kontekst. Folkerepublikken Kina startet masseproduksjon av dette fotografiapparatet i 1981. Den store kinesiske arbeiderklassen var målgruppen. Men i en epoke med økende import av kamerautstyr og nye filmprodukter, tok det imidlertid ikke lang tid før apparatet var utkonkurrert på hjemmebane. Særlig skyldtes dette *mellomformatet* som den var basert på, som av praktiske og økonomiske grunner ble mindre attraktivt enn småbildefilmformatet til de nye kompaktkameraene, som besto av flere bilder pr. film. Produsenten henvendte seg derfor mot alternative markeder. Holga var tilgjengelig for Vesten via Hong Kong allerede fra 1982.

Fotografiapparatet ble som forgjengeren Diana, raskt verdsatt for sin rudimentære teknologi og avvikende optiske forenkling, med en rekke estetiske konsekvenser. Holga-teknologien går for å være så ustabil og tilfeldig, at billedannelsen faktisk endrer seg fra individ til individ. Ellers er den svært simple teknologien velegnet for å manipulere direkte med. Et konkret eksempel er å fjerne filmmasken for endret billedformat, og å påvirke vignettering eller lyslekkasjer. Tendensen til tekniske modifiseringer er spesielt utbredt for kameratypen. En rekke slike variasjoner er i dag tilgjengelige som ferdige løsninger hos Lomographische AG, blant annet fisheye-utgaver og pinhole-Holga, en såkalt *Pinolga*. Til slutt nevnes muligheten mange fotokunstnere har grepet, med å anvende Holga-kameraet i kombinasjon med polaroidbakstykke. Noen slike hybrider er alt i produksjon, og går under navn som *Polga* eller *Holgaroid*. I kapittel fire behandles lekekamerateknologien mer systematisk.

1.3 Pionerene

I USA synes tidslinjen å ha vært uavbrutt mellom tidspunktet teknologien første gang kom på amatørmarkedet, og fram til i dag. Det ser ut til at denne forholdsvis raskt ble fanget opp og anvendt som kunstnerisk uttryksmiddel, på grunn av sine formale egenskaper. Pålitelige kilder er ellers en mangelvare for å kunne spore opp tidlig aktivitet andre steder.

¹¹ Andre aktører enn Lomographische AG produserer og forhandler også Lomo-modeller i dag. Dette nettmarkedet er i sterk vekst og har blitt uoversiktlig med hensyn til aktører.

Ved nærmere undersøkelser ble det imidlertid klart at virksomheten i Statene var knyttet til helt spesifikke amatørapparater, hovedsakelig Diana-kameraet og de mange variasjonene over dette. Disse ble produsert i en tiårsperiode fra begynnelsen av 1960-tallet. *Great Wall Plastic Factory* i Hongkong sto bak det originale Diana, og skal angivelig ha eksportert størsteparten av produksjonen til USA og Storbritannia. Det foreligger imidlertid for få holdepunkter til å kunne trekke noen konklusjoner med hensyn til utviklingsbildet i Storbritannia.

Når det gjelder Statene, må også det faktum tillegges betydning, at enkelte universiteter her tidlig innlemmet Diana-apparatet i undervisningen på kunstfotografistudiet. Dette studiet var det mulig å ta som mastergrad fra midten av 1960-tallet¹². Formålet med Diana-kamera i opplæringen, var å stimulere til selvstendig, kreativ tenkning, fristilt fra kompliserende teknologi. Ett av de første universitetene til å innføre et slikt prosjekt var Ohio University. Denne undervisningen knyttes forøvrig, spesielt til Arnold Gassan ved Ohio University og Jerry Burchard ved The San Francisco Art Institute¹³. Trolig kan dette også ha bidratt til at USA sto i en særstilling, med hensyn til en sammenhengende historikk med lekekamera som kunstnerisk redskap, og til framveksten av en kultur rundt denne praksisen. En slik kultur har sannsynligvis også stimulert til oppblomstringen av et amatørmiljø.

Den mest genuine lekekamerapioneren, Nancy Rexroth, viser seg å være én av disse kunstfotografene med studiebakgrunn fra Ohio University. I 1970 anskaffet hun seg et Diana-kamera, og kom i 1976 med den innflytelsesrike fotoutstillingen og bokutgivelsen IOWA. Mer om dette følger under de fem selvstendige prosjektene i kapittel 1.4.

Tidlig ute i USA var også Mary Ann Lynch og Marc Sink¹⁴. I 1979 gjenoppdaget Sink sin barndoms Diana fra 1960, og fortsatte arbeidet med kameraet i mange år framover. Dette omfattet også perioden han frekventerte kretsen rundt Andy Warhol og det siste Factory-studio i New York¹⁵. Serien *Diana does famous faces* stammer fra denne tiden.

En annen viktig hendelse på slutten av 1970-tallet, var prosjektet *We Do the Rest* ved fotograf Mark Schwartz, et originalt og omfattende konsept. Schwartz inviterte et stort antall amerikanske kunstfotografer til å delta i prosjektet, og distribuerte hundrevis av ferdig ladde Diana-apparater ut til disse. Etter fotograferingen var ideen at kamera med eksponert film skulle returneres. Det er tydelig at både opplegg for prosjektet, og selve tittel, refererer direkte til det gamle Kodak-slagordet *You Push the Button, We Do the Rest*, og Eastman Kodak Company som tilrettelegger for den tidlige

¹² Geoffrey Batchen (2009). *Photography Degree Zero*, s. 17.

¹³ Michelle Bates (2007). *Plastic Cameras. Toying with Creativity*, s. 6.

¹⁴ Marc Sink er i dag også en anerkjent kurator innen fotografi.

¹⁵ Intervju med Sink i *Diana+. Short Stories*. (2007), s. 100-123. Jf. Også http://www.gallerysink.com/marksink/info_diana_frameset.html (11.09.2011)

amatørpraksisen på slutten av 1800-tallet. Mer informasjon om amatørfotografene og Eastman Kodaks rolle i utviklingen av en brukervennlig amatørindustri, følger i neste kapittel.

Prosjektet til Schwartz skal ha innbrakt betydningsfull samtidsdokumentasjon. En tilleggsopplysning som er interessant, er at deltakerne skulle returnere kamera *med eksponert film* i etter at opptaksprosessen var over. At materialet ble innlevert uten anledning til å se resultatet og utøve noen form for selvsensur, må ha tilført prosjektet en ny dimensjon. Det er rimelig å anta at dette bidro til et mer grensesprengende produkt både innholdsmessig og formalt. Fordi tilfeldige sleivskudd eller bomskudd ikke ble redigert bort av fotografen selv, lå det til rette for at utilsiktede og uformelle ytringer også ble bevart. Alt i alt er det trolig at et eksperiment som det Schwartz' prosjekt representerte, bidro ytterligere til å spre informasjon om lekekamera og snapshotstilen i samtiden.

Mange av fotografene som på et tidlig tidspunkt arbeidet med en slik fototeknologi var også representert ved den sentrale *Friends of Photography*-utstillingen i 1979, *The Diana Show: Pictures Through A Plastic Lens*, i Carmel, California. Hele 43 fotografer stilte ut arbeider her, og David Featherstones utstillingskatalog fra 1980, har for ettertiden blitt stående som et viktig fothistorisk bidrag, i å kaste lys over den amerikanske Diana-bølgen på 1970-tallet.

1.4 Fem fotografiske reiser, fem sentrale kunstprosjekt

For å vise hvordan kunstfotografer lenge har arbeidet med, og stadig arbeider med, en slik lavteknologisk form for fotografi som den lekekamera innebærer, presenteres først fem utvalgte og representative, fotografiske prosjekt. Et bevisst valg av avvikende teknologi er foretatt ut i fra kunstneriske intensjoner.

De fem seriene spenner over en tidsperiode på førti år, fra 1970 til 2010, og omtales kronologisk. Et påfallende trekk er at samtlige av disse er varianter av sjangeren *reiseskildring*. De har også tydelige *formale* fellesnevner. Noen stikkord her kan være *høy grad av abstraksjon* og et tilsvarende lavt nivå av realisme. Konsekvensene er *åpenhet* eller tvetydighet med hensyn til ordinære kontekstmarkører innenfor relasjonen tid og rom. Andre fellesnevner kan være en overordnet metodisk *snapshotstrategi*, med det mål å innfange øyeblikket, og utforske det ekspressivt, formale ved det flyktige og egenartede i hvert enkelt av disse. Problemstillinger som her manifesterer seg, berører vekselvirkningen mellom teknologi og estetikk, og befinner seg skjæringspunktet mellom disse fordypningsfelt. Spørsmål som hvorfor lekekamerateknologi synes å være egnet til å produsere visse estetiske løsninger, og hvordan dette påvirker ikonografien, vil bli behandlet nærmere under de tre siste kapitlene i masteroppgaven.

1.4.1 Pioneren Nancy Rexroth og IOWA

I 1976 kom Nancy Rexroth med den legendariske fotoserien *IOWA* i form av bok og utstillinger. Her gjøres en tidsreise til byen Iowa hvor midtvestens landsystemning er vart skildret gjennom

nostalgiske barndomsminner. Samtlige 70 bilder i sv/hv er tatt med Diana-kamera i perioden 1970-76 (Ill. 6-9). Fotografiene kan karakteriseres som uvanlig abstrakte og ladet i formen. Dette skyldes høye kontraster mellom lyse og mørke partier, en diffus og uskarp fremtoning tilnærmet en filmatisk bevegelseeffekt, og en fortettet minimalisme med hensyn til disponering av form og flate. Hvert bilde er innhyllet i et slags nostalgis slør, som påminner om subjektive minner eller drømmesekvenser. Graden av abstraksjon medfører en tidsmessig og stedlig ubestemmelighet, som fremkaller en nesten foruroligende atmosfære. IOWA er et utpreget romantisk prosjekt.

I et essay om serien gjengitt i Apertures spesialutgave *The Snapshot* i 1974, uttaler Rexroth selv at

These photographs are part of a group of images I call *IOWA*. They are my twenty-year-old memories of an Iowa I visited when I was a child. For me, a photograph of IOWA doesn't necessarily have to be taken in Iowa or be about Iowa. [...]Through the Diana they become memories of a place I might have been before.¹⁶

1.4.2 *Mes Vacances avec Holga* – Frédéric Lebain

Tilbake til fotografiene i *Mes Vacances avec Holga* (Ill. 1-3 og 10-14). Billedserien har ved flere anledninger blitt stilt ut i Frankrike og Hong Kong på begynnelsen av 2000-tallet. Sammen med utgivelse av 73 av fotografiene i boken *Mes vacances avec Holga*¹⁷, førte dette til at prosjektet raskt ble kjent og ansett innenfor den nye generasjonen av lekekamerafotografer. Særlig fikk Lebain stor innflytelse på lomografi-bevegelsen.

Fotoserien kan sies å ligge nærmere roadmovie-sjangeren enn personlige reiseminner. Vi gjenkjenner her en form for generalitet i uttrykket, som ofte karakteriserer lekekameraprojektene, og som vi så i IOWA-serien. En kontekstløshet som skyldes snapshotenes abrupte natur, oppstår når øyeblikksbildene opptrer som fortettede brokker og flyktige glimt, og framstår med en insisterende form for indre dynamikk.

Samtlige av bildene i serien er tatt med Holga-kamera, og kan sies å være særlig representative for sjangeren. Dette skyldes at Lebain har visst å utnytte signifikante virkemidler optimalt, så som optiske effekter, og andre kameratekniske uregelmessigheter. De estetiske kvalitetene forsterkes ytterligere ved bruken av fargefilm. Fotografiene domineres av karakteristiske koloristiske effekter. Abstrakte fargepartier bryter med virkelighetsgjengivelsen, og påfører bildene et nesten surrealistisk preg.

En film er også laget om kunstneren og prosjektet; *Fred Lebain*. Claude Ventura har produsert denne portrettfilmen, som har vært vist på Arte TV ved flere anledninger på slutten av 1990-tallet.

¹⁶ Gjengitt i Jonathan Green, 1974, s. 55.

¹⁷ Boken ble utgitt i 2004, men det er mulig at dette ikke var første opplag.

1.4.3 Louviere + Vanessa og Overawe

Den New Orleans-baserte kunsterduoen *Louviere + Vanessa* består av Jeff Louviere og Vanessa S. Brown, en konstallasjon som nyter høy anseelse innenfor kunstfotografiet i tiden. Paret arbeider utpreget eksperimentelt fotografisk, og benytter ofte lekekamera som et grenseoverskridende, kunstnerisk virkemiddel. Mest oppsiktsvekkende er *Repetition Compulsion*, den første film som noensinne er skapt med Holga-teknologi. Filmen utgjør et montasjeprodukt av totalt 1944 stillbilder. På bakgrunn av dette arbeidet valgte Rosanne Cash å benytte Louviere + Vanessa til et bidrag i musikkvideoen *Mariners and Musicians*, produsert av Steven Lippman i 2006. Denne ble fremstilt med utgangspunkt i gammel filmteknologi som Super 8mm og 16mm, og inkluderer en Holga-animasjon fra Louviere + Vanessa på til sammen 990 fotografier. Samme år produserte kunstnerne den ekspressive musikkvideoen, *Music for Moviebikers*, med den norske eksperimentalmusikeren John Erik Kaada¹⁸.

Illustrasjon 15-17 er hentet fra sv/hv-serien *Overawe*, en reise til hjembyen New Orleans, merket av orkanen Katrinas ødeleggelser i 2005. Sporene etter naturkatastrofen er framtrødende. Ikonografisk dyrkes her skjønnheten i forvandlingen av omgivelsene til uvirkelige landskap og herjede bygningsruiner. En ytterligere sublimering kan kobles til Holga-kameraets abstraherende teknologi. Fotografiene har klare paralleller til Rexroths *IOWA*-serie, både når det gjelder formel struktur og en overordnet ekspressiv, romantisk overtone. I så måte kan denne serien mer karakteriseres som et klassisk lekekamera-prosjekt, enn å plasseres blant Louviere + Vanessas avantgardistiske arbeider.

1.4.4 Till Perpignan ved Lisa Thanner/Nicklas Elmrin

De to siste lekekamera-prosjektene som presenteres her er valgt ut, både fordi de anses som nevneverdige, men også fordi disse har en lokal karakter. Det første er *Till Perpignan*, et av samarbeidsprosjektene mellom Lisa Thanner og Nicklas Elmrin, pressefotografer i Göteborgs-Posten. Boka og utstillingen *Till Perpignan* ble til i forbindelse med den årlige dokumentarfestivalen *Visa pour l'image*, i Perpignan 2008¹⁹. Den er utgitt i et eksklusivt opplag på utelukkende 75 signerte eksemplarer²⁰. I denne reiseskildringen inngår Holga- og Diana-kamera, og omfatter både fotografier i sv/hv og farge. Som man kan se av illustrasjon 18-20, ligger serien meget tett opp til *Mes vacances avec Holga*. Disse representerer to parallelle prosjekt med såpass like bilder hva angår ikonografi og estetikk, at de kunne forveksles med hverandre. I *Till Perpignan* anvender Elmrin og Thanner det samme narrative skjema, som Frédéric Lebain benyttet seg av ti år tidligere. Imidlertid tyder mye på at de har visst å videreutvikle den spesielle fotografiske strategien, og dermed kunnet utnytte de teknologiske egenskapene bedre, slik at produktet om mulig framstår som enda et hakk mer rendyrket. I et intervju med det svenske fotobladet *Kamera & Bild* den 20. februar 2009, oppgir Elmrin enkelte

¹⁸ Se denne musikkvideoen på http://www.youtube.com/watch?v=UW18idL8X_o (12.11.2011)

¹⁹ Utstillingen er blant annet vist på Fotomässan i Stockholm.

²⁰ Det svenske tidsskriftet *Foto* nr. 3/2010, s. 21.

tekniske data for prosjektet²¹. Blant annet er opplysningen om at opptakene er tatt med en lukkertid på 1/16 sekund av interesse, og kan forklare noe av den litt ulne uskarpheten i bildene, som blant annet skyldes bevegelse. Mer utdypende informasjon om lekekameraoptikkens egenart, kommer i undersøkelsen av denne i kapittel 4.

1.4.5 Elsewhere – Øyvind Hjelmen

Elsewhere er det ferskeste av de nevnte kunstprosjektene, og signert Øyvind Hjelmen, én av flere norske kunstfotografer som i dag arbeider med lekekamerateknologi. I 2010 utkom fotoboken med samme tittel. Bildene har allerede vært utstilt i 12 land, senest ved Dostoyevsky Memorial Museum i St. Petersburg, våren 2011. *Elsewhere* kan betegnes som en eiendommelig reise mellom små, hastige øyeblikk (Ill. 21-23). Bildene representerer korte glimt inn i konsentrerte situasjoner, som både rommer et sterkt nærvær og en opplevelse av å være underveis. Serien er delvis fotografert med Holga-kamera og delvis med en gammel Rolleiflex fra 1973²². Graden av abstraksjon som oppnås stilistisk, gjennom tette, minimalistiske utsnitt og en uskarphet som påminner om softfokus, forbinder dette prosjektet med *IOWA*-serien. I forordet til boka gir Tracy Xavia Karner en introduksjon av prosjektet som beskriver det treffende.

Above all, *Elsewhere* is a visual travelogue of a life well lived – full of exotic, yet seemingly familiar places, voyages of adventure and memory – a diary of the shadow and light that makes up a year, a day, a moment. Øyvind Hjelmen creates a passage across continents and through time, only to reunite us at our most humane desire for beauty and wonder²³.

1.5 Amatørbevegelsen

Kunstfotografer, billedkunstnere og yrkesfotografer har utforsket lekekamerateknologien de siste decennier, og flere av disse har også arbeidet sammenhengende over tid med slik fotografisk estetikk. Mest påfallende er likevel den store verdensomspennende amatørbevegelsen, som har samlet seg omkring fenomenet. Vi har sett at amatørbevegelsen i USA kom forholdsvis tidlig på banen. Med internettet oppsto nye muligheter til en mobilisering i større skala. Den globale amatørbevegelsen fikk sentrale møteplasser på midten av 1990-tallet, som satte fortgang i utviklingen. Disse spenner i dag fra det velorganiserte og vitale lomografiske samfunn, et stort antall nettsted, blogger og andre grupper innen sosiale medier, enkelte spredte gallerier med en alternativ utstillingsprofil, og internasjonale arrangementer og konkurranser, initiert av museer og andre aktører innenfor den kulturelle sektor.

²¹ Jf. nettutgaven av artikkelen på <http://www.kamerabild.se/nyheter/fotobok-fran-pressfotografer-1.41129.html> (23.10.2011)

²² Informasjon om dette prosjektet er blant annet basert på epost-intervju med kunstneren av 07.09.2011.

²³ Forord i Øyvind Hjelmen, *Elsewhere*, 2010.

1.5.1 Det lomografiske samfunn

The Lomographic Society International har uten tvil utgjort den største grupperingen rundt en kollektiv lekekamerapraksis. Sammenslutningen kan tillegges en betydelig rolle og beskrives som *limet* i amatørbevegelsen sett under ett. Avgjørende faktorer har vært lomografenes raske etablering av en velutviklet organisasjonsform, ved siden av en ekstraordinær evne til å forutse, og dra nytte av internettets muligheter til å danne vidtrekkende sosiale nettverk.

Sammenslutningen består i dag av titusener av medlemmer på verdensbasis. Den har eksistert siden 1992, da Lomographische Gesellschaft ble grunnlagt i Wien som en alternativ bevegelse, forenet i en slags naivistisk kult rundt det gamle, russiske kompaktkamera Lomo. En gruppe østerrikske studenter brakte kameraet fram i lyset, etter å ha kommet over dette helt tilfeldig i Praha året før, under en oppdagelsesreise i det nye tsjekkiske demokratiet. Begrepet *lomografi* ble raskt innført, og refererer både til det fotografiske resultatet og til en fotografisk tilnærming, basert på en felles parole formulert som *De ti gylne regler*²⁴. Dette er en form for anti-tekniske ledetråder som forfekter spontanitet, intuisjon og frihet, sentrale prinsipper som binder utøverne, *lomografene*, sammen. Den nasjonale avdelingen *Lomo Society Norway* ble stiftet i 1997, og framsto som en dynamisk gruppe de første årene. I dag er det usikkert hvor mye som fremdeles foregår på nasjonalt plan, innenfor en slik organisert form.

Det internasjonale lomografiske samfunnet anses generelt som en svært strukturert organisasjon med et høyt aktivitetsnivå, ledet gjennom nettstedet www.lomography.com. Virksomheten omfatter workshops, happenings, fotokonkurranser, utstillinger og andre oppfinnsomme eventer. Noen eksempler på de utallige aktivitetene er *LomographicWorldCongress*, fotokonkurranser som *Action Sampler Marathon Event* og *LomOlympics*, samt utstillingene *LomoWalls*. Dette er en utstillingsform hvor lange murer dekkes med titusener av lomografier. Hittil er det bygget LomoWalls under Photokina-messen i Köln, på Trafalgar Square i London, i Beijing, og ved MoMA i New York. Når det gjelder LomOlympics er det på sin plass å nevne at den norske fotograf og filmskaper, Cecilie Owren, deltok her i 2000, og tok gullmedaljen i Tokyo²⁵.

Mange av arrangementene foregår i tilknytning til egne lomografiske ambassader, eller ved *Lomography Gallery Stores*. Dette er kombinerte utstillingsgallerier og utsalgssteder, som det pr. i dag finnes 22 av på global basis. Lomo-foretningene selger egne publikasjoner og distribuerer et stort utvalg sært lekekamerautstyr. Storsatsning på nyproduserte kamerakloninger og eksentrisk spesialutstyr, har medført at de med årene har utviklet seg til en høykommersiell industri. Ironisk, med tanke på det antimaterialistiske og opprørske tankegods, det opprinnelige lomografiske samfunn bygget sine idealistiske ideer på.

²⁴ Jf. <http://www.lomography.com/about/the-ten-golden-rules> (07.09.2011).

²⁵ Jf. http://www.lomography.ru/eng_about/ (21.09.2005)

Avslutningsvis nevnes det kommersielle billedbyrå *Lomo Mauritius*, som ble grunnlagt år 2000, gjennom et samarbeid mellom det lomografiske samfunn i Østerrike, og billedbyrået *Mauritius die Bildagentur*, i dag *Mauritius Images*. Mye tyder på en bevisst markedsføring, henvendt spesielt mot en yngre kundekrets innen næringer i sterk framgang i perioden, som design- og reklamebransjen. Lomo Mauritius ble imidlertid et kortvarig prosjekt.

1.5.2 Trykte og digitale media

På slutten av 1990-tallet vokste det fram en rekke nettsteder tilknyttet teknologien, og mange har kommet og gått siden den tid. Det legendariske www.digitalsucks.com fra perioden rundt årtusenskiftet proklamerte friskt, "If it ain't plastic ... it ain't real". Både motto og navnevalg kan karakteriseres som representative for visse rådende holdninger innenfor disse grupperingene da. I ettertid, og ut i fra et historisk perspektiv, er det lett å få øye på det dualistiske aspektet. Overfor møtet med ubegrensede, digitale ressurser som lå framfor verden, og som man ennå bare så vidt kunne skimte rekkevidden av, forholdt bevegelsen seg heller avmålt. Det er rimelig å anta at skepsisen hadde opphav i en viss teknologiforakt. Denne var for så vidt programmerklært, og var ved siden av en uttalt preferanse for et foredlet, analogt og lavteknologisk uttrykk, noe av den filosofien som hadde samlet dem fra starten av. Paradoksalt nok er det åpenbart at bevegelsen helt og holdent kan takke framveksten av de digitale medier, for sitt eget internasjonale gjennombrudd, med en synliggjøring og kommunikasjon, optimalisert gjennom internettet.

Nettsteder som har vært virksomme i mange år og fremdeles lever i beste velgående, er klassikerne www.toycamera.com, www.toycamera.org og www.lomography.com. Disse omfatter også godt besøkte diskusjonsfora. I de siste årene har diskusjonsgruppene på *Flickr*, *Facebook* og *Twitter*, i tillegg til *bloggen* som nytt møtested, fått store nedslagsfelt.

Det eksisterer også enkelte trykte tidsskrifter om emnet. Fotobladet *SHOTS Magazine* startet opp i 1986, og er kjent for å holde høy lavteknologisk faktor. *Plastic Fantastic Magazine* var et rendyrket og genuint lekekamerablade som eksisterte i noen år, men som måtte gi seg i mai 2006. Fra og med oktober 2005 har *Light Leaks Magazine* kommet ut jevnlig, et blad som står for mye av det samme innholdet. Samtlige av numrene finnes nå tilgjengelig som digitale versjoner²⁶. I denne sammenheng nevnes også lomografenes digitale tidsskrift, *International Online Magazine*, med i alt 1885 artikler tilgjengelig på nett²⁷.

Light Leaks Press og *Lomographic Society International* anses dessuten som noen av hovedaktørene, når det gjelder å utgi *håndbøker* om lekekamerateknologi. I tillegg utkommer fotobøker som presenterer kunstprosjekt innenfor genren, selv om det er noe langt mellom disse.

²⁶ Jf. http://www.lightleaks.org/index.php?option=com_content&view=category&id=34&Itemid=64 (10.09.2011)

²⁷ Jf. <http://www.lomography.com/magazine> (24.09.2011)

1.5.3 Utstillingsvirksomhet

Med en alternativ ideologi og noe opprørske holdninger, har lekekamerabevegelsen selv bidratt til egen distansering, i utkanten av det bestående fotografi. På samme måte som fotomediet i sin tid slet med å bli opptatt i kunstinstusjonen, ble denne nye billedformen den første tiden også ansett som mindreverdige, innenfor en slik kontekst. Lav status var særlig knyttet til det faktum at mange av eksponentene i seg selv var amatører, noe mange opplevde som fremmed. Dessuten ble spesifikk teknologi og prosess veid og funnet for lett, i forhold til uttrykksformer det mer opphøyde kunstbegrepet tradisjonelt sett omfattet.

Imidlertid har disse fotoprojektene forlenget blitt stuerene innenfor kulturinstitusjonene. Legitimeringsprosessen skyldtes ikke minst innpass i enkelte gallerier med en alternativ utstillingsprofil, som innflytelsesrike *Soho Photo Gallery* i New York. Stedet har i årevis viet utstillingsplass til denne type fotoestetikk, og kom trolig selv meget tidlig på banen. På hjemmesiden gir galleriet en beskrivelse av spiren til sitt engasjement, som tidfestes til 1992, samme år som det lomografiske samfunn grunnla sin første avdeling i Wien.

The Krappy Kamera concept was born in 1992 at the Soho Photo Gallery® during a regular monthly opening reception when a few members admitted they preferred using their junky cameras to their high-end ones. One of the members, Sandra Carrion, proposed organizing an exhibit opportunity for other gallery members and the rest is history: we've held the members Krappy Kamera exhibition every year since then.²⁸

I 1997 ble for første gang en offisiell versjon av *Krappy Kamera Competition* avholdt for deltakere fra hele USA. Dette er en årlig tilstelning som raskt vokste seg stor. I invitasjonen til neste års konkurranse, *Krappy Kamera XIV INTERNATIONAL Juried Competition*, heter det:

As stated in the competitions prospectus, our philosophy at Soho Photo is simple: In the hands of an artist, great photographs can be made with minimal equipment. We will be searching for extraordinary photographs produced with cameras with lousy lenses.²⁹

Mye kunne vært sagt om de mange utstillinger og arrangementer som har forvaltet lekekamerabilder de siste par decennier. Et par eksempler skal nevnes her. *Snap Happy Days* var en nådagers fothappening som fant sted ved Victoria and Albert Museum i 2002. Publikum ble invitert til å delta i utstillingen gjennom en fotografisk interaksjon som innebar samarbeid med profesjonelle fotografer, kunstnere og designere, med det formål for øyet, å skape snapshotkunst blant annet gjennom bruk av Lomo-apparater. Under arbeidsmottoet "Don't think, just shoot" og "Everyone is an artist" ble en levende utstilling som omfattet tusenvis av bilder gradvis til gjennom perioden³⁰. *World Toy Camera*

²⁸ Jf. http://sohophoto.com/krappy_kamera_comp.html (11.09.2011)

²⁹ Ibid.

³⁰ Jf. http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/1246_snaphappydays/ og <http://www.vam.ac.uk/content/videos/s/video-snap-happy-days/> (11.09.2011)

Day er et annet evenement, som en gang i året aktiviserer tusenvis av lekekameraentusiaster verden rundt. Det uavhengige nettstedet www.toycamera.com er initiativtaker.

1.6 Oppsummering

Dette kapitlet har undersøkt lekekamerapraksisen og prøvd å kartlegge dens mange utbredelsesformer, for å prøve å etablere et visst forståelsesgrunnlag. En naturlig innfallsport til en videre analyse av teknologi og estetikk og deres tette relasjon, vil være å granske den signifikante snapshotstrategien. Det kan imidlertid være formålstjenelig å knytte en grunnleggende analyse av snapshotet direkte til den opprinnelige amatørpraksis. Grunnen er stor oversiktighet og systematikk, i den historiske teknologiske utvikling, aspekter som letter arbeidet med å avdekke en mulig forbindelse mellom teknologi og estetikk.

2 AMATØRFOTOGRAFIET OG DET TIDLIGE SNAPSHOTET

2.1 Innledning

Allerede ved dette tidspunktet er det klart at en studie av lekekamerabasert billedestetikk, avdekker underliggende, signifikante premisser av teknologisk art. Jeg finner det naturlig å innlede en studie av disse forhold ut i fra et fotohistorisk perspektiv. Framveksten av amatør fotografi på slutten av 1800-tallet brakte med seg snapshotet som nytt fenomen. Mye tyder på tette bånd mellom dette tidlige formale uttrykket, og materialet denne masteroppgaven behandler, utover det at de begge er produsert med sterkt beslektet amatørteknologi. Kapittel to vil derfor ta for seg utviklingen av det første snapshotet, som i mange henseender utgjør en *forløper* for denne oppgavens forskningsmateriale.

Det er grunn til å anta at det tekniske potensialet som manifesterte seg i 1880-1890 årene, i fotografiets ungdomsfase, fikk avgjørende betydning for den generelle fotografiske utvikling videre. Kartlegging av den *teknologiske progresjonen* som fant sted i denne perioden, vil derfor bli vektlagt. En hypotese jeg reiser i denne forbindelse, er en mekanistisk basert forestilling om at det materielle aspektet i realiteten har hatt større betydning enn antatt, for utviklingen av det tidlige fotografiet, og for praksisens form. Vel har moderne fotohistorie behandlet relasjonen mellom de impliserte teknologiske forutsetninger, og undersøkt hvordan disse banet veien for amatør fotografiets tilblivelse. Imidlertid savner jeg forskning med utgangspunkt i *teknologi*, og på hvordan de nye tekniske ressursene samtidig la *bestemte føringer på formen* de første snapshotene antok, og på hvordan en spesifikk praksis utviklet seg. Dette tidlige fotografiske formspråket lever fremdeles i beste velgående, og gjør seg ennå gjeldende innenfor samtidsfotografiet.

At fotografisk representasjon skiller seg fra menneskets egen visuelle persepsjon i måten å registrere den faktiske verden på, er noe vi reflekterer lite over i dag. Slike teknologisk betingede forskjeller tar vi som en selvfølge i vår tid, men sånn har det ikke alltid vært. Med bevissthet om at fotografiet som medium rommet andre egenskaper før det lille, håndholdte amatørkameraets tid, kan det i en teknisk analyse være formålstjenelig å gå tilbake til nettopp denne brytningstiden for det moderne fotografiet. Det teknologiske potensialet amatørmarkedet brakte med seg, skulle vise seg å få noen ontologiske konsekvenser.

De følgende to kapitlene er begge viet amatør fotografiets framvekst og produkt, det tidlige snapshotet, som blir behandlet innenfor en fotohistorisk kontekst. Innledningsvis undersøkes begrepet snapshot etymologisk, for om mulig å kunne avgrense dette sammensatte begrepet mer nøyaktig. Kapittel to vil deretter behandle utviklingen av de teknologiske ressursene som ble tilgjengelige mot slutten av 1800-tallet, og søke å identifisere avgjørende ontologiske premisser og konsekvensene disse fikk, for framveksten av amatør fotografi og for snapshotet som naturlig tilnæringsmåte.

For å skape en bedre forståelse av lekekamerateknologiens snapshotestetikk mener jeg det kan være hensiktsmessig å gå veien om snapshotet i sin opprinnelige form, og foreta en formal analyse av dette slik det nytt og autentisk, opptrådte innenfor det tidlige amatør fotografiet. Kapittel tre vil ta for seg en slik gjennomgang og søke å avdekke grunnleggende, signifikante egenskaper ved snapshotet.

2.2 Begrepet snapshot i historisk lys

Det engelske begrepet snapshot anvendes også i det norske språk om et spesifikt fotografisk fenomen. Snapshot blir i engelsknorske ordbøker gjennomgående definert som *øyeblikksbilde*, *et streifskudd* eller *et skudd på måfå*³¹. De to sistnevnte forklaringer stammer fra jaktterminologi og avdekker begrepets etymologiske opphav. I verbform betyr det engelske ”to snapshot” å knipse, mens ”to snaphoot”, slik uttrykket er anvendt innenfor jakt, innebærer å skyte på måfå eller fyre av et slengskudd³². I dag relateres ofte begrepet snapshot til en viss genremessig tilhørighet og teknologisk tilknytning, gjennom forbindelsen til amatør fotografiet, bruken av små, enkle, håndholdte fotoapparater, og en spesifikk måte å tilnærme seg motivet på. Begrepet kan således både assosieres med *teknologi*, *produkt* og *prosess*. Fordi snapshotets uttrykk er så likt verden rundt, og så lett gjenkjennelig, er det ikke utenkelig å snakke om en universell stil.

I et forsøk på å kartlegge noe av begrepets historiske opprinnelse, vil jeg operere innenfor en internasjonal kontekst, uten å bevege meg inn på norske forhold. *Online Etymology Dictionary* tidfester begrepet til 1808, og dette er da utelukkende knyttet til jakt, definert som "a quick shot with a gun, without aim, at a fast-moving target"³³. Når det gjelder å oppnå status som eget fotografisk uttrykk, stadfestes her en slik forekomst til rundt 1890.

Det ser ut til å foreligge noe sparsomt med eldre fothistorisk kildemateriale, når det gjelder konkret informasjon om hvordan endringen i begrepsbruken utviklet seg over tid. I *Snapshots – the Photography of everyday life*, mener Douglas R. Nickel å hevde, at begrepet med samme fotografiske betydning som i dag, er påtruffet så tidlig som i 1859. Han bidrar imidlertid ikke med opplysninger om hvilken sammenheng dette skal ha forekommet i. Nickel understreker likevel at begrepet ble innlemmet i dagligtalen først på slutten 1880-tallet, sammenfallende med framveksten av amatør fotografiet³⁴. Det er stor faglig enighet blant fothistorikere i dag om at uttrykket snapshot var veletablert som fotografisk begrep på 1890-tallet, da det finnes et uttall skriftlige kilder som bekrefter

³¹ *Engelsk-norsk stor ordbok*, s. 1622. Kunnskapsforlaget, 2001.

³² *Ibid.*, s. 1621-1622.

³³ Online Etymology Dictionary, <http://www.etymonline.com/index.php?search=snapshot&searchmode=nl> (29.11.10)

³⁴ Douglas Robert Nickel; *Snapshots. The Photography of Everyday Life*, s. 9. San Francisco Museum of Modern Art, 1998. Katalogen ble publisert i forbindelse med utstillingen med samme tittel ved museet 22. mai til 8. september 1998.

bruken³⁵. Vi ser her at vanlig skrivemåte den første tiden er *snap shot* i to ord, eller med bindestrek, altså *snap-shot*, fram mot århundreskiftet.

Det interessante spørsmålet er hvorvidt det eksisterer tidligere eksempler på at uttrykket er anvendt som fotografisk begrep. I den legendariske bokutgaven av fototidsskriftet *Aperture* fra 1974, som i sin helhet var viet emnet snapshot, presenteres en oppklarende redegjørelse om den historiske utviklingen³⁶. Informasjonen om hvordan begrepsbruken oppsto framstår som pålitelig. Artikkelen utgjør et sammendrag av John A. Kouwenhovens forelesning, *Living in a Snapshot World*. Foredraget inngikk i forelesningsrekken, *Photography: Points of View I-II*, ved Museum of Modern Art i New York, høsten 1972 og 1973, med blant annet John Szarkowski, Clement Greenberg og Ansel Adams som forelesere³⁷. Her referer Kouwenhoven til den tidligste kjente skriftlige bruk av snapshotbegrepet, i følge The Great Oxford Dictionary. I dagboken tilhørende engelskmannen Sir Henry Hawker, bekjennes nemlig i 1808 at han under småviltjakten har kommet til å felle nesten all fugl gjennom; ”... snapshot, meaning a hurried shot, taken without deliberate aim.”³⁸

Neste gang Kouwenhoven mener å støte på begrepet igjen er i 1860, hos den anerkjente vitenskapsmannen og sentrale fotopioner Sir John Herschel. Kouwenhoven skriver at Herschel

”... speculated on the possibility at some future time of being able to take photographs at one tenth of a second, “as it were, by snapshot”, but this was a figure of speech depending for its effect upon the reader’s familiarity with the hunters’ lingo.”³⁹

Herschel hadde som kjent beskjeftiget seg med egne, fotografiske eksperimenter helt siden begynnelsen av 1800-tallet, og hadde publisert mye materiale i denne forbindelse.⁴⁰ Særlig tanken på å kunne analysere *bevegelser* fotografisk, mekanisk bilde for bilde, skal ha opptatt ham i stor grad.

³⁵ Dette dreier seg først og fremst om avisartikler. Blant de sikre kildene er en referanse av Sarah Greenough i *Art of the American Snapshot 1888-1978. From the Collection of Robert E. Jackson*, s. 284. National Gallery of Art, 2007. Her viser hun til en artikkel i *New York Times* fra 9. juli 1896 som nevner ”snap-shot” photographs”.

³⁶ Jonathan Green; *The Snapshot*, s. 106-108. Bokutgave av fototidsskriftet *Aperture*, 19, nr. 1, 1974.

³⁷ Jf. pressemelding nr. 147 fra MoMA, oktober 1972, Art, Washington/Princeton University Press, New Jersey, 2007. Her viser hun til en artikkel i *New York Times* fra 9. juli 1896 som nevner ”snap-shot” photographs”. http://www.moma.org/docs/press_archives/4929/releases/MOMA_1972_0158_147.pdf?2010 (29.11.10)

³⁸ Green, s. 107.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ikke minst var hans bidrag til utviklingen av det tidlige fotografiet sentral, særlig innenfor fotokjemiske prosesser. Blant annet brakte han inn natriumtiosulfatet som komponent i den fotokjemiske prosess. Han oppdaget dette stoffets evne til å løse opp ubelyste sølvsalter i det vi i dag kaller en fotografisk emulsjon, slik at det latente bilde på filmmaterialet ble omdannet til et synlig, om enn lite lysbestandig, bilde. Eksperimentene er publisert i J. F. W. Herschel; *On the chemical action of the rays of the solar spectrum on preparations of silver and other substances, both metallic and non-metallic, and on some photographic processes*. Philosophical Transactions of the Royal Society of London, 1840. Da Herschel gjorde denne viktige oppdagelsen i 1819 kontaktet han personlig William Henry Fox Talbot og Louis Jacques Mandé Daguerre, som la disse premissene til grunn for sine videre fotografiske forsøk. Oppfinnelsen av fotografiet ble som kjent til som et resultat av en kombinasjon av flere tekniske og kjemiske oppdagelser, og flere involverte konkurrenter jobbet målbevisst side om side. En milepæl for pionerarbeidet kom med offentliggjøringen av den fotografiske teknikk og presentasjon av daguerreotypiet i det franske vitenskapsakademi 19. august 1839.

Kouwenhoven behandler ikke dette aspektet i forbindelse med artikkelen sin, men jeg mener det er sannsynlig at det er innenfor en slik kontekst de tekniske funderingene i sitatet har framkommet. Det er grunn til å anta dette siden Herschel levde i en tid hvor fotografiet ennå var et nytt medium, og det lille, håndholdte kamera med kort lukkertid lå et stykke fram i tid. Dette gjaldt trolig også de kronofotografiske studier, som man først var kjent med mer mot *slutten* av 1800-tallet, jamfør kapittel 3.

Herschel uttalte seg da heller ikke på grunnlag av egen erfaring, men hadde tekniske forutsetninger til å kunne forestille seg en måte å fotografere bevegelse på, mulig gjort ved denne type teknologi, noe han altså drømte om. Det vites ikke om en slik karakteristikk alt var kjent, eller om utsagnet kan være et tidlig eksempel på at begrepet lånes fra jaktterminologi, og overføres til beskrivelsen av akten å fotografere. Fordi det dreier seg om to aktiviteter som i fysisk handling kan ligne hverandre, faller det naturlig å sammenligne disse verbalt. Begge operasjoner innebærer å legge an et våpen eller kamera mot et motiv eller bytte i bevegelse, og raskt trekke av uten å fokusere eller sikte nevneverdig.

Mot slutten av 1880-tallet begynner begrepet *snapshot* å figurere i avisartikler om den nye fotografiske sjanger, amatørølgen bringer med seg. Kouwenhoven poengterer imidlertid at dette ennå blir gjengitt i anførselstegn, noe som fremdeles tyder på tilstedeværelsen av en etymologisk binding. Artikkelen konkluderer med at uttrykket er fullt innarbeidet som eget fotografisk begrep rundt år 1890.

I vår tid er bruken av det engelske *snapshot* også akseptert i en norsk sammenheng. For få år tilbake ble det likevel ansett som mest korrekt, å legge til anførselstegn for å antyde lånet av et utenlandsk uttrykk. *Snapshot* er foretrukket i mangel på et dekkende norsk ord, som på presis måte uttrykker det karakteristiske et slikt mangslungent fenomenet rommer, ikke minst dets viktige historiske konnotasjoner. Et eksempel på hvor utilstrekkelig en oversettelse kan være er den vanlige versjonen *øyeblikksbilde*, som illustrerer hvor endimensjonalt og løsrevet fra enhver kontekst resultatet kan bli.

Snapshot er derimot et sammensatt begrep med stort innholdsmessig spenn. Fenomenet har mange karakteristiske trekk med vide implikasjoner på flere kryssende plan, blant annet av sosiologisk-, kulturell-, kunsthistorisk-, fotohistorisk-, stilistisk-, estetisk-, metodisk-, teknologisk-, og ontologisk art. I diskursen rundt begrepet reises en rekke spørsmål som sirkler det inn og som vil bli belyst under. Det er nærliggende å innlede med den historiske forankringen framveksten av det tidlige amatørfotografiet utgjør, et slags *snapshotets* arnested.

2.3 Framveksten av amatør fotografiet

2.3.1 Teknologiske forutsetninger

*Eastman Kodak Company*⁴¹ spilte en nøkkelrolle for utviklingen av amatør fotografiet på slutten av 1800-tallet. Viktige forutsetninger for selskapets suksess var flere teknologiske nyvinninger i tiden.

Fram til slutten av 1800-tallet hadde fotografering vært en teknisk avansert aktivitet forbeholdt fotografer og spesielt interesserte. Kamerainnretningene med fotostativ var i seg selv store og tungvinte å betjene, og datidens film var det flere ulemper forbundet med. Denne besto av glassplater⁴² belagt med lysfølsom emulsjon, et kostbart materiale med visse begrensninger, grunnet skjørhet og høy egenvekt. I tillegg måtte hvert enkelt filmblad, det vil si hver glassplate, lades i lystette omgivelser. En annen utfordring var det fotokjemiske etterarbeidet. I moderne analog fotografering innleveres ferdig eksponert film til en profesjonell fotolabb, hvor prosessene blir utført mer eller mindre maskinelt. Fram mot slutten av 1800-tallet var det imidlertid helt og holdent opp til fotografen selv, å ta hånd om fremkallings- og kopieringsprosessen, som var tidkrevende manuelle prosesser.

Fra midten av 1800-tallet var det blitt gjort flere praktiske forsøk med utvikling av papirbasert film, og system med rullefilmholdere. Den første *rulleholder* som slo i gjennom kommersielt, var en amerikansk oppfinnelse av George Eastman og kameraprodusenten William H. Walker, som ble tilgjengelig fra 1885. Eastman-Walkers konstruksjon holdt høy kvalitet og var bygget opp med tanke på utskiftbare elementer, egnet for masseframstilling. Umiddelbart etterpå ble Eastmans *American film* introdusert. Dette var en forbedret versjon av Eastmans Negative Paper, papirfilmen som kom på markedet året før, og som var utviklet for å erstatte glassplaten⁴³. Eastman så nå store framtidsutsikter i en rullefilmholderteknologi fast integrert i selve kamera, og startet arbeidet med å konstruere forenklete, og dermed mer brukervennlige kamerainnretninger til dette formålet.

2.3.2 Det første Kodak bokskamera

I 1888 ble et nytt kamerakonsept lansert under navnet *Kodak* (Ill. 24). Et velklingende navn med det formål å fenge, var et tilstrebet og bevisst valg fra Eastmans Kodaks side, og ledd i en målrettet

⁴¹ Selskapet ble grunnlagt i 1881 av hovedmannen George Eastman og Henry A. Strong under navnet Eastman Dry Plate Company i Rochester, New York. Navnet endret seg imidlertid flere ganger de første årene og selskapet fikk det endelige navnet i 1892. <http://www.fundinguniverse.com/company-histories/Eastman-Kodak-Company-Company-History.html> (02.11.10)

⁴² Den fotografiske glassplate hadde utviklet seg gjennom tidene. Våtplaten erstattet daguerreotypien på 1850-tallet. Våtplateprosessen innebar at fotografen preparerte en glassplate med kolloidium og sølvnitrat umiddelbart før fotografering. Ulempen var at man måtte ha med seg mørkerommet under fotografering. Det ble eksperimentert videre med framstilling av tørre glassplater og i 1871 ble en vellykket tørrplate lansert. Fabrikproduserte tørrplater forenklet fotografenes hverdag betraktelig. Kolloidium var her erstattet av et lag gelatin som det lysfølsomme sølvbromidet var fordelt i. Dette gjorde det mulig å lade glassplatene i kassetter i mørkerommet hjemme og vente med fremkallingen til et senere tidspunkt.

⁴³ Brian Coe; *Kameraboken – historikk, utvikling, teknikk*, 1979, s. 80.

markedsstrategi, hvor betydelige ressurser ble satset i etableringen av den nye merkevaren. Store forventninger var knyttet opp mot det kommende produktet, og markedsføringen henvendte seg til en helt ny målgruppe, amatørfotografene. Eastman ønsket å gi vanlige mennesker uten tekniske ferdigheter muligheten til å kunne fotografere selv.

Det første Kodak fotoapparat var utformet som et bokskamera med innfelt periskoplinse, i fast blenderåpning f9 og 57 mm brennvidde, noe som ga god dybdeskarphet og opptaksmuligheter helt ned til en meters avstand. En lukkertid på kun 1/25 sekund ga også fotografen større handlefrihet i opptakssituasjonen, fordi fotostativ ikke lenger var påkrevet. Nå kunne fotografen bevege seg fritt og økt mobilitet medførte, at nye motivgrupper for første gang ble tilgjengelige, selv om det også i hovedsak begrenset denne type fotografering, til å gjelde *utendørs* opptak. Kort lukkertid ble likevel raskt populært og normgivende innenfor videre kameraproduksjon. Fordi de tidligste Kodak-modellene var *søkerløse*, ble kjøperen i første omgang utstyrt med et eget spesialkort som viste synsvinkelen på 60°. Senere ble kamera selv forsynt med *siktelinjer på toppen av boksen* for å indikere billedvinkelen⁴⁴. Det første ”snapshotkamera” var en realitet.

2.3.3 Eastman Kodaks nyskapende konsept

Selv om teknologien i seg selv representerte store fremskritt, var ikke *det håndholdte bokskameraet* med sine finesser alene, det mest originale ved Eastman Kodaks nye konsept. Det mest oppsiktsvekkende var introduksjon av et eget serviceapparat, med ansvar for alt videre fotokjemisk arbeid, på vegne av kundene. Med et slikt institusjonalisert opplegg av høy industriell karakter, kan det hevdes at Eastman i realiteten grunnla selve *fremkallings- og kopieringsindustrien*. Opplegget var at hvert nye Kodak-kamera ble solgt ferdig ladet med 100 bilders negativfilm. Når filmen var eksponert, sendte kunden fotoapparatet direkte til fabrikkens i Rochester. Her ble filmen tatt ut, ny satt inn og kamera returnert. Illustrasjon 25 viser kopieringsarbeidet på Kodak-fabrikkens. Etter fem til ti dagers ventetid mottok kunden ferdige fotokopier, oppklebet på kartong. De ferdige fotografiene kunden fikk tilsendt, tilsvarte negativene i format og størrelse, sirkelrunde i formen, med en diameter på 64 mm, og var kontaktkopiert på dagslyspapir⁴⁵. Denne servicen kostet dem 10 dollar. Som det het i en Kodak-brosjyre,

”Reader! You, Anyone, can make photographs ... without study, trouble, experiment, chemicals, dark room, *and even without soiling the fingers.*”⁴⁶

⁴⁴ Hovedkilder her er Brian Coe; *Kameraboken – historikk, utvikling, teknikk* og Sarah Greenough; *The Art of the American Snapshot 1888-1978. From the Collection of Robert E. Jackson*. National Gallery of Art, 2007.

⁴⁵ Disse var i 1:1 gjengivelse av negativet fordi de var laget i form av kontaktkopi. Men for å få transparente negativ, ble emulsjonen først overført fra papirfilmen over til en glassplate og deretter til en bevegelig støttefilm av gelatin. Teknikken bak dagslyskopiering var kontaktkopiering i dagslys i stedet for å bruke forstørrelsesapparatet som kom noe senere. Her ble det ferdige filmnegativ lagt i press rett på et uttoningspapir i en spesialdesignet kopiramme, og så utsatt for naturlig UV-stråling. Belysningen tok tid og var avhengig av været. Jo mer sollys jo raskere ble et latent bilde ferdig eksponert.

⁴⁶ Hentet fra The Kodak Primer, brukermanualen til de første Kodak-kameraene, Greenough, s. 13.

2.3.4 Gjennombruddet for amatør fotografiet

Eastman Kodaks konsept høstet stor suksess med i overkant av 5000 kunder i løpet av første salgsår. I mai 1889 utkom en forbedret versjon med blant annet ny lukker og objektiv, og større filmformat. I oktober 1889 ble denne omdøpt til *No. 1 Kodak Camera*⁴⁷. Samtidig presenterte selskapet en større modell, *No. 2 Kodak*, som hadde en liten søker plassert slik, at fotografen så vidt kunne skimte motivet når kamera ble holdt i brysthøyde, eller noe lavere. Både *Kodak, No. 1 Kodak* og *No. 2 Kodak* tok sirkulære bilder, men fra og med *No. 3* som kom i 1890, ble formatet rektangulært⁴⁸. Mot slutten av året ble papirfilmen erstattet med en ny, og mer lysfølsom filmtype, en *transparent celluloidfilm*, utviklet av Eastmans kjemiker Henry Reichenbach.

På kamerafronten skred den tekniske utviklingen fort fram, og utover 1890-tallet kom en rekke Kodak-varianter i rask rekkefølge. Den økende populariteten inspirerte også andre produsenter til å konstruere enkle rullfilmkameraer, inkludert noen av europeisk design. I 1892 hadde Samuel N. Turner fra Blair Camera Company i Boston, utformet et nytt system hvor filmen kunne settes i kamera i dagslys, og fikk amerikansk patent på denne oppfinnelsen tre år senere. Han konstruerte deretter kameraet *Bull's Eye* basert på filmpatronsystemet, og forhandlet dette gjennom Boston Camera Manufacturing Company.

Eastman fortsatte arbeidet med å utvikle stadig mer brukervennlige kameraer, og fattet interesse for Turners filmpatronsystem. Målet var å kunne produsere små bokskameraer basert på lading i dagslys, og bestrebet seg samtidig på å senke produksjonskostnadene betraktelig. I 1895 ble Boston Camera Manufacturing Company og filmpatronpatentet, oppkjøpt av Eastman Kodak, som også overtok omsetningen av *Bull's Eye*. Selskapet kjøpte etter hvert opp flere av sine andre konkurrenter. De kom i samme periode også selv med flere egenproduserte billigitgaver, de mest populære var *Folding Pocket Kodak Camera* mellom 1895 og 1900, og *Brownie* fra 1900.

Prisen på den første Kodak originalmodell fra 1888 lå på 25 dollar. Da *Pocket Kodak* kom på markedet sju år senere, var prisen nede i fem dollar, noe som skal ha tilsvart en vanlig industriarbeiders ukelønn. Med forhåpninger om å nå de store massene ble kameraet *Brownie* lansert i 1900, til bare én dollar stykket, og med film som kostet 15 cent. Modellen ble en umiddelbar suksess, og solgte mer enn 150 000 eksemplarer, likt fordelt på USA og Europa det første året⁴⁹. Fotografering var blitt tilgjengelig for folk flest, og markedet for enkelt og rimelig amatørutstyr formelig eksploderte.

⁴⁷ Forkortelsen Kodak #1 ble ofte benyttet.

⁴⁸ Enkelte apparater tok bilder i kvadratisk format, som *Bull's Eye*.

⁴⁹ Greenough, s. 14.

2.3.5 Kodak-reklamen og forbrukerkulturen

Eastman Kodak hadde ikke bare skapt et nytt produkt. Gjennom strategisk markedsføring hadde de truffet store målgrupper med sine innflytelsesrike reklamekampanjer. Slik medvirket de til at en moderne forbrukerkultur utviklet seg, og til at amatør fotografi som sosialt fenomen oppsto. Det skjellsettende slagord *You press the button, we do the rest* (Ill. 26), skulle få betydning for amatør fotografi i generasjoner framover. Fotoapparatet var i løpet av få år blitt et demokratisk allemannseie, på tvers av sosiale skillelinjer. Det er grunn til å tro at dette både skyldtes en faktor som økt tilgjengelighet, gjennom prisnivå og brukervennlighet, i tillegg til en offensiv markedsføring fra Eastman Kodaks side. Ved å knytte fotografiapparat til familieliv og de sosiale begivenhetene her, befestet reklameannonsene ideen om en særlig status på denne arena, relatert til kameraets betydningsfulle oppgave, med dokumentasjon og bevaring av personlige minner. I rollen som forvalter av familiehistorie og den kollektive hukommelse, virket også fotoapparatets funksjon selvbebreftende og forsterkende på familien som institusjon. På kort tid var uformelle hverdagsscener innenfor hjem og fritid, etablert som den nye store fotografiske motivgruppe, bilder som vi genremessig gjenkjenner som typisk amatør fotografi. Eastman Kodaks markedsføring spesielt rettet mot kvinner, spilte en avgjørende rolle i denne forbindelse.

I reklamen hadde den unge kvinnelige fotografen dukket opp som et friskt pust, under tilnavnet *”The Kodak Girl”*⁵⁰. Illustrasjon 27 viser et eksempel på en slik annonse. Med sin aktive og selvstendige framtoning, representerte hun et nytt kvinneideal med andre egenskaper enn det den tradisjonelt, passive kvinnerollen, hadde rommet. En trendy og selvbevisst Kodak Girl signaliserte en moderne livsstil, som ser ut til å ha fått bred appell hos målgruppen i perioden etter århundreskiftet. En ny tidsalder sto for døren, og markedsføringen spilte aktivt på forventningene og optimismen i tiden. I reklameannonsene ble tilgangen på ferske, teknologiske ressurser koblet med tidsriktig livsstil, og mulighetene denne teknologien tilførte dagliglivet. Budskapet var enkelt; fotoapparatet var et uunnværlig redskap for den moderne familie, som alle medlemmer, inkludert barna, kunne betjene uten nevneverdig opplæring. Minneverdige slagord fra begynnelsen av århundret var *Kodak as you go*⁵¹ hvor man ser at *to Kodak* benyttes som verb, *Take a Kodak with you*⁵², og *Let Kodak keep the story*⁵³. *Vacation Days are Kodak Days*⁵⁴ og *Kodak Knows no Dark Days*⁵⁵ var andre kjente reklameklisjeer (Ill. 28).

Selv i en tid hvor slagkraftig reklame er en del av mediebildet, og noe man tar for gitt, er det i dag fremdeles lett å la seg imponere over Eastman Kodaks strategiske fremstøt. Taktisk markedsføring av

⁵⁰ Nickel, s. 10.

⁵¹ Greenoug, s. 18.

⁵² Annonse 1910, *ibid.*, s. 42.

⁵³ *Ibid.*, s. 19.

⁵⁴ Nancy Martha West; *Kodak and the Lens of Nostalgia*, 2000, s. 136.

⁵⁵ *Ibid.*, s. 136.

det lille *Brownie* bokskameraet for eksempel, henvender seg tidlig direkte mot barn som ny brukergruppe, som vist i illustrasjon 29. Her omtales de unge potensielle kundene som ”Kodakere”, og fotoapparatet selv blir fremstilt som et spennende leketøy. Men særlig når det gjelder i å lykkes med bevisstgjøringen av kvinnene, og få disse på banen, er fotohistorikerne entydige. Liz Wells beskriver i *Photography: A Critical Introduction*, hvordan den nye, brukervennlige teknologien ble ansett som spesielt tilpasset kvinnekjønnen, og at fotografering utviklet seg til å bli en utpreget feminin hobby⁵⁶. En av forklaringene kan være funksjonaliteten som teknisk forenkling hadde resultert i. I tillegg ble fotografering av familieliv og egne barn, betraktet som en aktivitet som var særlig velegnet og passende, for husmoren anno 1900.

Teknologien selv var i noen tilfeller også sterkt feminisert gjennom motestyrt formgivning og spesialdesignet tilbehør. På 1920-tallet dukket det opp en kamerakolleksjon i tidsriktige motefarger. For kuriositetens skyld nevnes kameramerkene *Vanity* og *Coquette* fra perioden 1928-1933, som ble produsert med lepestiftholder, pudderdåse, og lommespeil i matchende art deco-, farger og mønstre. I utstillingskatalogen *Snapshots. The Photography of Everyday Life* skildres *Vest Pocket Vanity Kodak* som var tilgjengelig i de fem motefargene

...”bluebird”, “redbreast”, ”cockatoo”, Jenny wren” and “sea gull gray”.⁵⁷

Illustrasjon 30 viser en original reklame for *Vest Pocket Vanity Kodak*, side om side med en moderne reklame for *Holga*-apparater fra 2009, som synes inspirert av denne.

2.4 Oppsummering

Fotoapparatet hadde fått en ny posisjon i vanlige menneskers liv, og amatørkameraet i hendene på amatørfotografene, avstedkom en folkelig form som skulle tilføre fotografiet nye billedkonvensjoner. I sin *opprinnelige* form framsto snapshotestetikken som kulturell praksis, og innebar en fotografisk strategi som skulle få varig innflytelse på det videre fotografiet. Materielle forutsetninger ble på mange måter styrende for snapshotets form, selv om det likevel er et produkt av flere forbindelser. Disse er kombinasjonen av primitiv teknologi, amatørrens manglende fotokompetanse, og innføringen av privatsfæren som ny motivkrets. Det tidlige snapshotet satt varige spor innenfor fotomediet, og særlig har bidraget i forhold til formal praksis og motivvalg, vært betydelig.

⁵⁶ Wells, Liz. *Photography: A Critical Introduction*, 2003, s. 143.

⁵⁷ Nickel, s. 10.

3 DEN TIDLIGE SNAPSHOTESTETIKK

3.1 Innledning

I dette kapittelet er et av formålene å undersøke det tidlige snapshotets grunnleggende egenskaper, for å se etter en mulig kausalitet mellom teknologi og praksis. En hypotese i denne forbindelse er en sannsynlig sammenheng mellom teknologiske ressurser og formen de første snapshot antok, ved at førstnevnte kan ha lagt *bestemte premisser*. Spørsmålet er på hvilken måte, dette i så fall ga seg utslag.

Kapittelet innledes med en detaljert, formal analyse av snapshotet som vi kjenner det fra det tidlige amatør fotografiet. Antakelsen er at relevant innsikt i grunnleggende lekekameraestetikk, som representerer en noe annerledes form for amatørestetikk, trolig kan utledes herfra. Begrunnelsen er deres nære slektskap som amatørteknologi, og at det kan være mest formålstjenelig å starte med en undersøkelse av det tidlige snapshotet, tatt dets mulige rolle som *forjenger* i betraktning.

3.2 Utvalg og analyse

For å undersøke tidlige amatør fotografier formalt, er et lite utvalg bilder plukket fra Robert E. Jacksons samling av snapshot, presentert på utstillingen *The Art of the American Snapshot 1888-1978*, ved National Gallery of Art i Washington, høsten 2007, og som er gjengitt i utstillingskatalogen til denne⁵⁸. Jackson-samlingen går for å være én av de mest betydelige amerikanske samlinger av amatør fotografi i dag. Utvelgelseskriterier har først og fremst vært *tidlige og karakteristiske* eksempler på snapshot, og et visst teknisk nivå er også vektlagt, på tross av at dette dreier seg om amatør bilder. Forøvrig er det grunn til å merke seg at Jackson-samlingen anses å holde høy fotografisk kvalitet i forhold til samtidig amatør fotografi⁵⁹. Det er derfor sannsynlig at de formale karakteristika for amatør bilder, likevel kan være noe mindre påfallende i disse eksemplene.

De utvalgte bilder stammer alle fra Charles Walter Amorys private familiealbum fra årene 1888, 1889 og 1895 (Ill. 31-33). Disse opptrer i form av oppklebde albuminkopier med håndskrevet billedtekst, plassert under hvert bilde. Det yngste eksempelet fra 1895, har rektangulært format, mens de to eldre er sirkulære. Ut i fra datering og formattype kan vi dermed slutte at de tidligste bildene fra 1888 må være tatt med en *Kodak*, mens opptakene fra året etter, både kan være fotografert med en *Kodak*, eller en *No. 1 Kodak* eller *No. 2 Kodak*⁶⁰. Etter det rektangulære formatet til det yngste eksempelet fra 1895 å dømme, blir konklusjonen at fotografen nå hadde skiftet ut sitt ene eller sine flere gamle Kodak-apparater.

⁵⁸ Greenough, s. 22 og 48.

⁵⁹ Jf. Earl A. Powell III's omtale av billedsamlingen i *Director's Foreword*, *ibid.*, s.viii.

⁶⁰ Alle disse tre hadde som nevnt sirkulært format men ulik diameter. Da diameter ikke er oppgitt i utstillingskatalogen, kan ikke mer nøyaktige konklusjoner trekkes.

Bildene fremstår som arketyper på tidlig amatørfotografi med en uformell, levende form og ikonografi. Illustrasjon 31 og 32 viser mennesker med hver sin hund i lek utendørs. Albumsiden med tolv forskjellige bilder i illustrasjon 33, består av interiørscener med ulike sosiale sammenkomster, i tillegg til utendørs utflukter og reisescener. Flere av personene er gjengangere i motivene.

3.3 Formal analyse

Fotografiene har dominante formale fellestrekk som det er hensiktsmessig å systematisere i tre kategorier. Man skal likevel være klar over at disse er nært forbundet med hverandre og påvirker hverandre gjensidig.

3.3.1 Fravær av komposisjon

Illustrasjon 31 består av to runde fotografier som begge viser en hund i bevegelse og deler av en menneskeskikkelse henholdsvis til høyre og venstre i billedkanten. Opptakene er preget av at personene beskjæres grovt av billedrammen. Bare sparsomme deler av kroppene vises, og kun en maskulin bekledding avslører at vi har å gjøre med to mannfigurer. Billedtekstene under hvert bilde gir riktignok også informasjon om dette. Det er en kjensgjerning at fraværet av kamerasøker på det første *Kodak* vanskeliggjorde å kunne sikte inn motivet nøyaktig. Et sirkulært format var i seg selv også en stor komposisjonsmessig utfordring, i forhold til å kunne beregne billedrommets ytre grenser, hva dette helt presist ville omfatte, og hva eksakt som ble utelatt. Selv med et rektangulært format i de to gitte tilfellene, hadde mennenes plassering likevel framstått som påfallende ubalansert, og vitner om en noe planløs tilnærming til motivet.

Fotografering hadde fram til da, som tidligere nevnt, vært basert på bruken av fotostativ. De nye, hendige amatørkameraene førte til at brukeren endelig kunne frigjøre seg fra denne støtten, og den rigide arbeidsformen den innebar. Fotografering på frihånd ga store endringer i opptaksmulighetene, samtidig som nye krav ble stilt til ferdigheten i å sikte seg inn på et motiv, og holde fotoapparatet stabilt i ro, under eksponeringen. En håndholdt opptaksprosess utført av en utrent bruker fikk store komposisjonsmessige følger. Fraværet av søker i den første tiden forsterket også disse effektene, inntil dette nye elementet etter kort tid ble inkludert i amatørkameraet.

En *tilfeldig komposisjon* har til alle tider blitt framholdt som et av de mest fremtredende trekk ved genren amatørfotografi. Tendensen representerer både et brudd med den konvensjonelle billedestetikk innenfor billedkunsten og det profesjonelle fotografi, hvor overordnede estetiske strategier styrer prosessen, og sorterer motivene innenfor motivet innbyrdes hierarkisk. Amatørfotografen mangler denne bevisste tilnærmingen til motivet. En profesjonell fremgangsmåte ville gå ut på å relatere seg til motivet geografisk, gjennom å plassere seg strategisk i rommet, mens man samtidig foretar en rekke estetiske vurderinger og valg. En uerfaren fotograf er i større grad underlagt mekaniske, operasjonelle faktorer, siden kameraoptikken av vesen er en mekanisk innretning som opererer objektivt.

Amatørbildet er i stor grad underlagt kameraobjektivets organisering av rommet alene, som utelukkende registrerer direkte lys, eller lys som reflekteres fra alle overflater i motivflaten, og vil gjengi form, struktur og mønstre som reflektert lys danner. Utover det å diskriminere mellom lysbølger av ulik frekvens, forholder normaloptikk seg ellers nøytral til motivet det har foran seg. I amatørbildet dannes en radikal fotografisk struktur grunnet en narrativ ubestemthet. En overordnet ubalanse i billedrommet illustrerer fraværet av bevisst billedkomposisjon. Faktorer som bidrar til dette visuelle inntrykket kan være tiltede horisonter og andre skjeve linjer, og en utilsiktet beskjæring med amputasjon av logiske former som konsekvens. Andre kjennetegn er ukorrekt eksponering av marginale partier som høylys og skygge, slik at disse framstår som uleselige lyse og mørke flater uten stofflighet, ved siden av bildelementer som er ute av fokus.

3.3.2 Ekspansiv kameraposisjon

Tilbake til bildene i illustrasjon 31. I bildet til høyre med underteksten ”*George & Tubby*” er hunden fanget fotografisk frontalt, under framdrift i retning betrakteren. Hunden Tubby framstår definitivt som hovedmotivet i dette bildet, mens Georg spiller en birolle, i det skikkelsen hans er sterkt beskåret og forsvinner ut i bildets øvre, venstre del. Betrakteren befinner seg på linje med hunden i det flate landskapet og ser opp på Georg fra et hundeperspektiv. Den lave kameraposisjonen tyder på at fotografen har befunnet seg helt nede på bakkenivå, eller har sittet på huk i gresset.

I illustrasjon 33 som viser ”*Mr. & M. Weld’s picnic to Monument Club House*” forekommer også bilder med en synsvinkel som skyldes *utradisjonelt kamerastandpunkt*. Nederste rad består av fire bilder som tilsynelatende er valgt ut og klebet opp i albumet ut i fra tema. De viser ulike personer mens de klatrer over forskjellige gjerder, eller er fanget i svevet på vei ned fra en hestevogn. Det hersker liten tvil om at det er bevegelseshandlingene her som har fengst fotografens interesse. Bildene er aktuelle med hensyn til å diskutere fotografisk tidsgjengivelse i forbindelse med de tidlige snapshot, og dette blir gjort i påfølgende underkapittel. Samtidig er bildene også gode eksempler på hva tilgangen på lett håndterlige fotoapparater med raskere lukkertid, og derav *frigjøringen fra fotostativ*, resulterte i av mobilitet og dynamikk, innen denne form for fotografisk praksis.

I de to bildene nederst til venstre er fotografen mest sannsynlig plassert tett inntil gjerdeplankene, og holder kamera med et forholdsvis lavt standpunkt. En annen mulighet er at fotografen selv befinner seg på utsiden av gjerdet og har stukket hånden gjennom dette for å ta bildet fra innsiden. Skyggene i bildet bidrar imidlertid ikke med opplysninger om fotografens nøyaktige ståsted. Det at kamera fysisk har befunnet seg usedvanlig tett på gjerdeplankene, gjør at disse danner perspektiviske linjer i lengderetningen, som aktivt leder betrakterens blikk diagonalt innover i bildene.

Når det gjelder fenomenet skygge, er det samtidig nærliggende å kommentere anbefalingene fra Eastman-Kodak, til sine kunder. På solskinnsdager gjaldt det i følge anvisningene at fotografen befant seg mellom motivet og sola, noe det er rimelig å anta var for å unngå ukontrollert motlys med

resulterende overstråling. Den direkte konsekvensen ble imidlertid at fotografens kropp kastet skygger inn i bildet. Det finnes likevel ikke holdepunkter for å kunne påvise en overrepresentasjon av slagskygger i amatørbildene fra denne tiden.

Utforskning av *synsvinkel* vil her være et sentralt anliggende. Synsvinkelen framstår som mest påtakelig og original i fotografiet lengst til venstre. I høyre halvdel pågår diverse aktiviteter fra tre personer i ferd med å forsere gjerdet, mens skyggene deres på gresset dominerer venstre halvdel av bildet. I bakgrunnen står en mannsperson og lener seg mot gjerdet, mens en sommerlig kledd kvinne i lys, ankellang kjole og tidstypisk hatt, er på vei inn mellom gjerdeplankene i mellomsjiktet av bildet. I forgrunnen dingler et par føtter i mørke støvler, de faller tilfeldig inn i billedrommet fra siden. Man antar automatisk at personen disse tilhører, sitter oppå gjerdet med korslagte ben eller er på vei *over* dette. Den effekt dynamikken i de parallelle hendelsene gir, samt den uventede synsvinkelen vi betrakter disse fra, resulterer ikke bare i et innholdsrikt øyeblikksbilde. Mer oppsiktsvekkende er den overraskende virkningen som har oppstått som følge av kamerastandpunktet.

3.3.2.1 Originale synsvinkler og det optisk ubevisste

Utradisjonelle synsvinkler ga betrakteren en annerledes tilnærming til virkeligheten og bevirket at ukjente sider ved denne dukket opp. De nyskapende kameraposisjonene bidro til oppdagelsen av ting man aldri før hadde lagt merke til, og avstedkom nye måter å betrakte verden på. Det tidlige snapshotet kan derfor sies å ha forandret menneskets måte å se på radikalt. I det over omtalte foredraget *Living in a Snapshot World* fra MoMa i 1972, beskriver John A. Kouwenhoven fenomenet nærmere.

Unwittingly, amateur snapshotters were revolutionizing mankind's way of seeing. We do not realize, I think, how fundamentally snapshots altered the way people saw one another and the world around them by reshaping our conceptions of what is real and therefore of what is important.⁶¹

Ikke minst skulle originale synsvinkler få betydning for fotomediet og den fotografiske praksisen framover. På den ene side skilte disse seg fra billedkonvensjonene i tiden. På den annen side var de vesensforskjellige fra den menneskelige persepsjon, slik den fysisk var underlagt kroppens utstrekning og bevegelsesmønstre.

Mer ekstreme eksempler på sistnevnte kategori er synsvinkler begrepene froskeperspektiv og fugleperspektiv representerer. Dette innebærer kamerastandpunkt henholdsvis på bakkenivå pekende oppover, med en undervinklet effekt, og fra lufta pekende nedover, med en overvinklet virkning. Betrakningspunkt med en uvant, nærmest pussig gjengivelse av verden sammenlignet med hvordan man vanligvis oppfattet den, var ofte resultatet. I denne forbindelse tillegges at disse marginale

⁶¹ Gjengitt i Jonathan Green, 1974, s. 107.

formene for synsvinkler, senere har blitt forsterket ved bruk av vidvinkelobjektiv med kort brennvidde, og med en ytterligere økt fortegnning av motiv og de perspektiviske linjer som konsekvens. Det er imidlertid her tale om vanlige strategier fra fotografisk praksis hentet fra vår egen tid, og ikke stilistiske trekk tilhørende epoken rundt det første amatørfotografiet. Likevel illustrerer dette eksempelet med stor tydelighet, hvordan fotoapparatets optiske teknologi kan være vesensforskjellig fra menneskets alminnelige persepsjon.

Walter Benjamin behandler dette aspektet teoretisk i *A Short History of Photography*, eller *Kleine Geschichte der Photographie*, for første gang publisert i *Die Literarische Welt* nr. 38-40, fra 1931. Her skriver han nettopp om det han omtaler som *fotografiets ekspanderende felt*, som betegnes som en form for virtuell kapasitet. Benjamin bruker nøkkelbegrepet *det optisk ubevisste*, et uttrykk fra psykoanalysen, som sier noe om det tette innbyrdes forhold mellom bilde, erfaring og forståelse. Det beskriver fotografiets evne til å åpenbare informasjon om verden, som ellers ikke ville vært fullt ut tilgjengelig for sansene. Deler av virkeligheten kan ikke alltid erfares direkte, fordi disse er for små, uanselige, eller passerer for fort, men blir formidlet til oss indirekte gjennom fotografiet. Det optisk ubevisste omfatter tidsmessige og romlige størrelser med andre perspektiv, enn de den menneskelige synssans kan ta inn. Uten kameraets evne til å oppfange dem, hadde vi ellers bare hatt en ikke-artikulert og svevende forståelse om disse forhold.

Mye tyder på at den oppfatning vi har i dag av den fotografiske representasjon som selvstendig betraktningssmåte, ble bevisstgjort i forbindelse med det tidlige amatørfotografiet og den teknologi denne var underlagt. Den åpenbarte et blick som avdekket et annet sett å iaktta verden på.

3.3.3 Bevegelse og uskarphet

Et annet iøynefallende trekk ved Amory-samlingen som man fester seg ved som betrakter, er at sentrale bildelementer ofte befinner seg ute av fokus. Dette fenomenet gjelder også stadig selve hovedmotivet. I de to fotografiene "Freddy & Jockey" og "Tom training Sambo" (Ill. 31-32), befinner hundene seg i lufta, sannsynligvis på jakt etter en ball eller pinne. Hundekroppene er preget av stor uskarphet som skyldes dekomponert bevegelse, i en slik grad at man erfarer en oppløsning eller nedbryting av formene til det ugjenkjennelige. Lukkertidens varighet, det vil si tiden objektivets lukker står åpen for eksponering av bildet, har her vært lang nok til at et *tidsforløp* får utspille seg. Mens hundenes bevegelser er forholdsvis kraftige og betydelig raskere enn eksponeringstiden, registrerer vi en svakere aktivitet hos mannen i sistnevnte motiv. På bakgrunn av at skikkelsen hans er i fokus, bortsett fra lokale uskarpheter i den venstre foten og hånden, oppfatter vi umiddelbart at han er i ferd med å ta et skritt til venstre.

Når det gjelder den andre billedserien kommer denne formen for uskarphet best til uttrykk i fotografiene i den nederste raden, hvor menneskene er i ferd med å hoppe ned på bakken fra ulike steder (Ill. 33).

I bildet lengst til venstre i midterste rad, ses fire skikkelser som alle i en viss grad framstår som uklare. Det er mulig at disse er fotografert mens de er på vei bort fra fotografen. Imidlertid er også hovedmotivet litt uskarpt, nemlig denne kvinnen i midten av bildet, stående vendt mot fotografen i en slags statisk, poserende stilling. Det er derfor grunn til å tro at vi her har å gjøre med en annen form for uskarphet, som skyldes kamerarystelser skapt av at *fotografen selv* har rørt seg under eksponeringen.

Begge disse typene av mangel på skarphet omtales fototeknisk som *bevegelsesuskarphet*, enten dette dreier seg om bevegelse hos objektet, altså motivet, eller fra subjektets side, det vil si fotografen. Skulle man prøve å beskrive hvordan den arter seg formalt måtte det være som uklare eller utflytende felter og konturer, som var forsøkt visket ut med viskelær. Partier underlagt kraftigere bevegelse blir forlenget, forskjøvet eller transformert i retning av en formal oppløsning, som fortoner seg som tåkete fartsstriper. Slike bildelementer gir betrakteren en direkte fartsfølelse eller en klar oppfatning av en bevegelseeffekt.

3.3.3.1 Kronofotografiet og dekomposisjon av bevegelse

Samtidig ble det på en annen arena utført fotografiske prosjekt som aktivt beskjeftiget seg med emnet bevegelse, som også behandles i denne sammenheng. Allerede fra 1870-tallet ble det utført naturvitenskapelige studier av *lokomosjon*⁶² og *kinetikk*⁶³. De mest kjente av disse foregangsmennene var den franske vitenskapsmannen Etienne-Jules Marey, og den amerikanske kunstner Eadweard Muybridge. Deres fotografier av dyr og mennesker i bevegelse er velkjente bilder fra fotohistorien (III. 34-35). Kronometriene eller *kronofotografier* som slike bilder mer presist kalles, involverte forskjellige multiple kamerasystem, med et tosifret antall objektiv, plassert med en viss innbyrdes avstand. Disse ble avfyrt i rask rekkefølge med kort lukkertid. De mest kuriøse typene var Mareys *kronofotografiske gevær* fra 1892 og Pierre-Jules-César Jahnssens *astronomiske revolver* fra 1874.

Med kronofotografiske innretninger kunne man fotografere med svært korte eksponeringstider. I forsøk på å fange inn flygende insekters bevegelse, ble det etter hvert operert med lukkertider helt ned i 1/10 000-dels sekund⁶⁴. Disse overgår til og med dagens pressekamerastandard. Resultatet var en serie bilder hvor et antall enkeltopptak hadde blitt eksponert med minimale intervaller, og svært hårfine tidsforløp seg i mellom. I avhandlingen *Bildets oppløsning. Filmens bevegelse i historisk og teoretisk perspektiv*, brukes begrepet *tidsevidistante relasjoner* om slike mellomrom⁶⁵. Man fikk da en nedbryting eller *dekomposisjon av bevegelsen* til stillestående, separate øyeblikk, og hvert av disse

⁶² Bevegelse fra et sted til et annet, stedsbevegelse. *Fremmedord blå ordbok*, Kunnskapsforlaget, 2003, s. 272.

⁶³ Læren om bevegelser med hensyn til de krefter som fremkaller dem. *Ibid.*, s.230.

⁶⁴ Opplysningene er hentet fra Trond Lundemo (1996). *Bildets oppløsning. Filmens bevegelse i historisk og teoretisk perspektiv*, s. 80.

⁶⁵ *Ibid.*, 28-29.

øyeblikkene ble gjengitt på et enkelt fotografisk opptak, omtalt som et *fotogram* av Etienne-Jules Marey alt i 1894⁶⁶.

Side om side dannet fotogrammene imidlertid kollektivt et *kronofotografi*, og presentert i rask rekkefølge fra en projektor, var resultatet en nyskapende filmatisk effekt. Den kronometriske forskningen anses som en direkte forløper for kinematografi og stumfilm, i tillegg til å være en sterk påvirkningskilde for en rekke billedkunstnere. I *A new history of photography* trekker Michel Frizot en særlig forbindelse til *futuristene*, som fattet stor interesse for kronofotografisk dekomposisjon av bevegelse. Den karakteristiske redupliseringen av formene innenfor futuristisk maleri, mener Frizot i seg selv ikke var ment å skulle rekonstruere bevegelse, men tilføre bildet kinetisk energi, intensitet og fart. Når det gjaldt *Naken Kvinne Går Ned En Trapp*, ett av de mest sentrale kunstverkene fra denne perioden, innrømmet Marcel Duchamp at han var under sterk innflytelse av Mareys kronofotografiske forsøk, under arbeidet med dette.⁶⁷

Kronofotografiet hadde som formål å analysere bevegelse og kom til å utgjøre en svært presis dokumentasjon av denne. Det *synliggjorde bevegelsesmønstre* som ellers passerte for fort til at den menneskelige persepsjon oppfanget dem, for eksempel en veddeløpshests hurtige galoppsteg. Muybridge var med sine 1878 bilder av hester i bevegelse (Ill. 35) den første til å presentere en systematisk empirisk analyse av rask bevegelse, og som avslørte dens gjemte aspekter⁶⁸. Tidligere hadde mennesket bare hatt en vag forståelse av bevegelsens strukturelle beskaffenhet, og mange kunstnere hadde gjort mer eller mindre vellykkede forsøk på å gjenskape den på papiret. Først når fotografiapparatet hadde fanget inn og foreviget den, ble mennesket fullt ut oppmerksom på handlingsforløpets sanne natur. Walter Benjamin anvender som nevnt begrepet *det optisk ubevisste* om dette fenomenet. I sin doktoravhandling om filmens bevegelse formulerer Trond Lundemo seg slik om denne egenskapen ved kronofotografiet:

Kronofotografiet viser at den umiddelbare erfaringen av raske bevegelser ikke er sanne, og at det eksisterer alternative fremstillingsformer for hendelser.⁶⁹

Et annet sted skriver han som følger:

Kronofotografiet innebærer en kritikk både av den tradisjonelle empirismens grunnlag i sanseerfaringen, og et apriorisk utgangspunkt i forståelsen av rom og tid.⁷⁰

De gamle kronometriske studiene og de tidlige amatørfotografiene har utvilsomt flere fellesnevne. De pågikk nokså parallelt i tid. Begge sjangre har som nevnt også vært omgitt av en diskurs rundt

⁶⁶ Ibid., s. 32.

⁶⁷ Michel Frizot (1998). *A new history of photography*, s. 254.

⁶⁸ Michael Rush, *New Media in Art*, s. 15.

⁶⁹ Lundemo, 1996, s. 201

⁷⁰ Ibid., s. 184.

begrepet om det optisk ubevisste, og rundt relasjonene tid og bevegelse. Imidlertid er det en viktig ontologisk forskjell mellom dem. Mens fotoopptakene, altså hvert fotogram i kronofotografiet, var tatt med *kortere* lukkertid enn bevegelsens hastighet, var eksponeringstiden i det tidlige amatør fotografiet, *lengre* enn varigheten til forflytningen den fanget. I snapshotet pågikk bevegelsen over tid og fikk utfolde seg formalt i bildet som en uskarp figurasjon, i motsetning til fotogrammet, hvor hvert stadium av bevegelsen ble stanset helt, og registrert skarpt og tydelig. Det er en direkte tidsrelasjon knyttet til snapshotet fordi dette rommer et tidsforløp *i seg*. Kronometriske enkeltopptak gjengir et handlingsforløp først *sammen med* de andre fotogrammene innenfor et kronofotografi, de inneholder i seg selv alene, ikke denne egenskapen.

Konklusjonen er at begge disse fotografiske sjangrene tilførte ny kunnskap om bevegelse. Mens kronofotografiet overbrakte detaljert og nøyaktig viten om et trinnvis handlingsforløp, var informasjonen amatør fotografiet formidlet, av en mer abstrakt karakter. På grunn av et tidsforløp hvor scenene fikk utspille seg innenfor, ga den betrakteren en særegen tilgang til øyeblikkenes foranderlige og flyktige natur. Registrering av en rask og forbigående menneskelig ansiktsgrimase, eller et ansiktsuttrykk, er eksempler på dette fenomenet.

3.3.3.2 *Piktoralismen og softfokuseffekten*

Det kan her også være naturlig å ta opp en annen type fotografisk uskarphet som forekommer i tidsperioden, og se på denne ut i fra et komparativt perspektiv, nemlig den *softfokus* som attribueres til samtidige piktoralistiske arbeider. Man regner gjerne piktoralismen som en fotografisk bevegelse fra 1880-tallet, selv om enkeltfotografer som Julia Margaret Cameron jobbet innenfor samme ånd allerede fra 1860-tallet. Bevegelsen samlet medlemmer drevet av ideen om et kunstfotografi, som var fundert på en etterligning av de herskende stilretninger innen malekunst og grafikk, og opptok etter hvert også elementer fra symbolismens ikonografi og tankegods i tiden.

Et mektig stilistisk forbilde var det impresjonistiske maleri. Softfokus utgjorde et sentralt virkemiddel og det fantes ulike metoder å oppnå denne effekten på. I katalogen til utstillingen *Det maleriske fotografiet* ved Haugar Vestfold Kunstmuseum, karakteriserer Øivind Storm Bjerke en slik stilistisk uskarphet ved denne retningen, som en *malerisk billedvirkning*, derav utstillingens tittel⁷¹.

Det enkleste var å benytte spesielle softfiltre på kameraobjektivet eller påføre fettstoffer på utsiden. En annen mulighet var å anvende et eget softfokusobjektiv, de såkalte *Pictorial Lenses*⁷². Dallmeyer-Bergheims portrettobjektiv som ble introdusert i 1896, er et av de mest vanlige eksemplene⁷³. I en reklame fra 1915 for et lignende, men dog noe senere objektiv, Karl Struss-objektivet, lød teksten som følger:

⁷¹ Øivind Storm Bjerke (2000). *Det maleriske fotografiet. Kunstnerisk fotografi ved inngangen til det tyvende århundre*. (Publikasjonen er ikke paginert).

⁷² Fizot (1998), s. 316.

⁷³ Brian Coe (1979), nevner flere eksempler på s. 194.

The Struss Pictorial Lens [...] is not a lens for scientific work, but one for interpretative picture making.⁷⁴

Slike objektiver var ikke blitt korrigert for linsefeil, det vil si optiske avvik, og ga derfor litt diffuse bilder. Det er klare analogier mellom en slik type fotografisk optikk, og den optikk som kjennetegner lekekamerateknologien. Dette vil bli behandlet nærmere i kapittel 4.

En tredje strategi var å bruke et pinhole-kamera, et objektivløst nålehullkamera med samme oppbygning som et camera obscura⁷⁵. Hullkamerabildene fikk et noe ullent og uklart uttrykk, hvor distansen mellom forgrunn og bakgrunn ble gjengitt med den samme grad av dybdeskarphet, eller en jevn mangel på sådan.

I stedet for å styre fokuskontroll under selve opptakssituasjonen, hadde piktoralistene også metoder for å manipulere med den i mørkerommet⁷⁶. På repertoaret sto bruken av spesielle kopieringsteknikker. Noen av de mest utbredte var gummitrykk, platinotypi, cyanotypi, van Dyke Brown-, og bromoljeprosessene, selv om gummitrykket sto i en særstilling. Teknikkene var dagslysbasert kontaktkopiering, hvor den ferdig fremkalte filmplaten ble lagt i press over en flate, dekket med den spesifikke, fotografiske emulsjonen, som i en sandwich⁷⁷. Fremgangsmåten ved kontaktkopiering er beskrevet nøyaktig i tidligere fotnoter i kapittel 2. Felles for de ulike fotoemulsjonene var at formene ble utvisket og billedgjengivelsen litt utydelig. Et element som tilførte ytterligere abstraksjon var den karakteristiske blågrønne fargetonen og brunfargen, henholdsvis Cyanotypi- og van Dyke Brown-prosessen, gjenga fotografiene i. Emulsjonen ble påført papiret med pensel. Piktoralistene anså penselstrøkene som betydningsfulle ettersom de bevirket at bildene visuelt sett lignet malerier. Spesielt trekkes bromoljearbeidernes penselstrøk fram i denne forbindelse, fordi disse påminner om de penselstrøk innenfor impresjonistisk maleri, som går under malestilen pointilisme.

Gummitrykk var en enda mer forseggjort metode, og med et høyt kreativt potensial. Her kunne prosessen gjentas i flere omganger, for å påvirke kontraster og toneomfang, og for å legge forskjellige farger over hverandre. Bromoljeprosessen var en mer komplisert affære, med bleking og deretter påføring av oljefarge, som erstatning for sølvet i bildet.

Et bevisst valg av fotopapir med mye *overflatestruktur*, som akvarellpapir, bidro ytterligere til en myk finish, som ga piktoralistenes arbeider en egen malerisk politur. Fotografiene var ikke bare til forveksling lik maleri og grafiske trykk utseendemessig, deres produksjonsmetode nærmet seg i

⁷⁴ Frizot, (1998), s. 316.

⁷⁵ Camera Obscura behandles i kapittel 5 og blir forklart der.

⁷⁶ Mørkeromsarbeid i på den måten at dette var virksomhet i fotolabb, skjønt ikke i et lystett mørkerom i vanlig forstand, da dette var dagslyskopiering.

⁷⁷ Det fantes kontaktkopirammer av ulike størrelse til dette formålet. Disse var av tre og metall, og besørget at negativet ble lagt i press mot fotopapiret mellom en glassplate og et bakstykke.

praksis også enkelte grafiske teknikker, som for eksempel de prosesser gummitrykk og bromolje innebar.

Softfokuseffekten var altså en kunstig skapt, estetiserende effekt. Den skiller seg fra uskarphet som en iboende teknologisk kapasitet, slik den er materialisert i amatør fotografiet. Alle de ulike kunstneriske virkemidler iverksatt for å oppnå en slik softfokusvirkning, var utelukkende ledd i en bevisst piktoralistisk appropriasjonsstrategi, for å skape ”ekte” malerisk kunstfotografi. Imidlertid tyder mye på at lekekameraestetikken rent teknisk, *både* er nært forbundet med *den* form for uskarphet man kjenner fra piktoralistene arbeider, og med *den* som opptrer i amatør fotografiet. Dette vil bli behandlet nærmere i kapittel 4.

3.3.4 Umiddelbarhet og nærhet

Amatørfotografiene i bildeeksemplene over illustrerer tydelig den nyervervede bevegeligheten som oppsto med en håndholdt fotopraksis. Hendig automatikk og kortere lukkertid gjorde de enkle bokskameraene ideelle å ta *øyeblikksbilder* med. Det at fotografen endelig kunne bevege seg fritt rundt uten stativ, åpnet dørene for en spontan *point-and-shoot-tilnærming*. Resultatet var ofte overraskende og utilsiktet. Disse gamle snapshotene vil alltid fengse oss som magisk skueplass for tilfældighetenes naive slumpetreff. Den amerikanske fotografen Emmet Cowin betegnet denne siden ved amatør fotografiet slik:

And sometimes the frame cut through the world with a surprise. There could be no doubt that the picture belonged more to the world of things and facts than to the photographer.⁷⁸

Resultatet var en umiddelbar og førstehånds hverdagsdokumentasjon som åpenbarte andre sider ved den fysiske verden, enn man fram til nå hadde kunnet registrere med egne sanser. Snapshotet behandlet hurtige bevegelser gjennom å stanse dem slik at visse elementer i stillbildet, for eksempel deler av en menneskekropp, ble frosset i tid og presentert i en ugjenkjennelig positur, eller framsto i fremmedartet apparisjon. Øyeblikk utskilt og isolert fra sammenhengen, fikk ny mening på egen hånd, slik at andre sider ved virkeligheten trådte fram for betrakteren. Det mest iøynefallende var kanskje menneskeansiktet selv, og hvor allsidig dets nyanserte uttrykksrepertoar kom til å manifestere seg i øyeblikksbildene. Like ofte som det konvensjonelle portrettfotografiet framsto som rigid og statisk, var det nye snapshotets observasjoner *levende og mangfoldige*. Hvem har vel ikke stoppet opp og latt seg beta av et uforglemmelig bilde av en kjent og kjær, hvor et flyktig ansiktsuttrykk, en sjelden grimase eller spesielle faktorer kom til å berøre en sterkt, ene og alene fordi man gjenkjente en annen avholdt slektning i dem, og opplevde at disse frembrakte minnene om vedkommende. Eller også erfart hvordan snapshotets evne til å oppfange raskt omskiftelige ansiktsuttrykk, kunne registrere og

⁷⁸ Jonathan Green, *The Snapshot*, Aperture Volume 19/1, s. 8.

formidle bakenforliggende sinnsbevegelser hos personen, som ga betrakteren en dypere innsikt om dette individet.

I sin aller siste bokutgivelse, *La Chambre Claire*⁷⁹, berører Roland Barthes lignende relasjoner i undersøkelsen av fotografiet og resepsjonen av den. I jakten på fotografiets vesen og hva som skjer mellom fotografiet og dets betrakter, presenterer han leseren for en personlig beretning om sin egen søken etter et representativt portrettbilde av moren, han sørger over tapet av. Ingen av portrettene han finner, formidler noe av betydning om hennes person. Da dukker plutselig det gamle falmede vinterhagebildet opp, et tidlig barnebilde av moren og den eldre broren, tatt i vinterhagen i deres barndomshjem i Chennevières-sur-Marne. Slik hun framstår her gjennom ansiktsuttrykk og holdning, oppleves av Barthes umiddelbart som sterkt meningsbærende. På et lite sekund artikuleres essensen av personligheten hennes, og fremkaller straks et levende minne hos ham. Barthes sanser gjennom dette hennes nærvær, og påminnes fysisk om deres sterke emosjonelle bånd.

This extreme and particular circumstance, so abstract in relation to an image, was nonetheless present in the face revealed in the photograph I had just discovered. Not a just image, just an image”, Godard says. But my grief wanted a just image, an image which would be both justice and accuracy – *justesse*: just an image, but a just image. Such, for me was the Winter Garden Photograph.⁸⁰

I sitt videre studium av fotografiets effekt fokuserer Roland Barthes på den subjektive opplevelsen av fotografiet. Dette aspektet behandles videre i den teoretiske delen, det vil si, i kapittel 6.

Avslutningsvis i undersøkelsen av amatør fotografiet og dets evne til fastfrysning av tid, nevnes kort hvordan det at dette muliggjorde å fange sjeldne øyeblikk til filmen, kom til å representere *nye motivgrupper* for fotografiet.

Vi beveger oss tilbake i retning Amory-samlingen og billedserien ”*Mr. & M. Weld’s picnic to Monument Club House*” (Ill. 33), med bilde nummer to fra høyre, i øverste rad. I det ukonvensjonelle fotografiet med den litt utydelige håndskrevne underteksten, ”*Annie Bowelith*⁸¹ *eating corn*”, er fotografen nært til stede i en dagligdags situasjon. Vi introduseres for en mann og en kvinne i et rom, et noe uvanlig sted tatt i betraktning, at det tidlige amatør fotografiet i hovedsak var begrenset til utendørs fotografering. Dette skyldtes dårlige lysforhold, hvilket med tiden endret seg med introduksjonen av kamerablitz.

Kvinnen i bildeeksempelet er fotografert under usedvanlig uformelle omstendigheter, der hun liketil og naturlig sitter henslengt og spiser en maiskolbe, med begge hender mot munnen. Fotografiet er et typisk øyeblikksbilde uten spor av planlegging fra fotografens side, eller posering fra de avbildede.

⁷⁹ Eller *Camera Lucida*, fra den engelskspråklige utgivelsen, som jeg kommer til å anvende fremover.

⁸⁰ Barthes, Roland. *Camera Lucida*. 1993, s. 69-70.

⁸¹ Fordi skriften er utydelig kan navnet både tolkes som Bowelith og Bowdith.

Kameraets tette tilstedeværelse gjør denne scenen til en nær og ekte *miljøskildring*, og representerer en motivtype som i liten grad hadde forekommet innen fotografiet fram til da.

Ettertiden har visst å verdsette de tidlige snapshotene for sin levende, folkelige og hverdagslige form. Fordi de gjerne anses som *umiddelbare førstehåndsfremstillinger med en ukodet uttrykksform*, blir de ofte også tillagt en særlig høy grad av *autentisitet*. Det iøynefallende tilfeldige og utilsiktede ved amatørbildet, er underlagt en overordnet og altoverskyggende naivitet. Disse kvalitetene er nøyaktig det som gir disse fotografiene appell. Det er bare å konstatere at mye underfundig humor er generert fra den *egenartede narrative tvetydighet*, som amatørrens spontanaktivitet resulterte i, og ut i fra dennes troskyldige og vilkårlige tilnæringsmåte til motivene.

3.4 Oppsummering

Hele kapittel 2 og 3 er bevisst anvendt til en systematisk gjennomgang av det tidlige amatørfotografiet. Videre har inneværende kapittel blitt viet en utførlig billedanalyse av snapshotet i sin opprinnelige form. Formålet med dette har vært å utlede grunnleggende signifikante trekk ved snapshot generelt, for om mulig kunne belyse den form for snapshotstrategi, en moderne lekekameraestetikk representerer. Denne benytter seg jo selv også av visse typer årgangsteknologi for amatører. Kartleggingen av fothistorisk teknologi både som en forutsetning for framveksten av amatørfotografiet, og som en drivkraft bak praksisens utvikling og form i kapittel 2, bekrefter i avgjørende grad at antakelsen om det materielle aspekt som viktig premissleverandør for den form det tidlige snapshotet antok, var berettiget. Som en repetisjon av disse teknologiske milepælene langs veien mot ny brukervennlighet, nevnes spesielt utviklingen av rullfilm og et filmpatronsysteem som håndterte lading av film i dagslys, videre de billige, automatiserte og håndholdte fotoapparatene, samt en uvurderlig brukerstøttefunksjon fra den nye profesjonelle fremkallings- og kopieringsindustrien.

Formålet med den formale analysen har vært å påvise trekk som er relevante og karakteristiske, og videre illustrere hvordan teknologi og praksis sto i et gjensidig påvirkningsforhold til hverandre, med hensyn til det estetiske produkt. Som en oppsummering er konklusjonen at bildene ofte kjennetegnes av en tilfeldig komposisjon, et nyskapende kamerastandpunkt, og høy forekomst av en tidsrelatert uskarphet. Dette er formale trekk som gir dem et abstrakt og dynamisk preg. De tidlige snapshotene er også bærere av en utpreget levende og folkelig form som formidler tilstedeværelse og umiddelbarhet.

Fotoapparatene i kategorien lekekameraer er enkle amatørapparater, akkurat slik som de første Kodak bokskameraene var. Begge representerer en form for fotografisk lavteknologi som opprinnelig var produsert med tanke på et amatørmarked. De er begge dessuten primitive kompaktkameraer, karakterisert av en optikk med fast brennvidde, lav teknisk kvalitet, og en utstrakt automatikk med enkle krav til betjening. Neste kapittel vil ta dette aspektet videre når det behandler lekekamerateknologi og metode, i tett interaksjon innenfor praksisen.

4 LEKEKAMERATEKNOLOGI

4.1 Innledning

Dette kapitlet vil gi en tilnærming til lekekameraestetikk med teknologien som innfallsport. Fordi det ikke foreligger noen lignende studier innenfor dette mediet som gransker det teknologiske aspektet, synes det maktpåliggende å innlede med en grunnleggende teknologisk analyse, for om mulig å kunne identifisere de enkelte bestanddeler, som kan sies å være utslagsgivende for det karakteristiske formspråket.

En aktuell teori her er at det signifikante, estetiske særpreget både kan kobles til forekomsten av visse teknologiske avvik, og foredling av disse, og at dette også forholder seg i en synergisk relasjon til praksisens metode og representasjonsteknikker. En annen hypotese som vil bli undersøkt er mulige paralleller til det tidlige amatør fotografiet.

4.2 Ordinær fotografisk billedannelse

For en leservennlig presentasjon av de spesielle teknologiske avvik, innledes det med en svært forenklet og skjematisk framstilling av elementær fotografisk billedannelse. Her er denne foretatt gjennom en vanlig samlelinse, som vist i illustrasjon 36. Reflektert lys fra motivet, i dette tilfellet et stearinlys, faller mot linsen i form av en mengde lysstråler. Noen få av lysstrålene er gjengitt i denne illustrasjonen, som viser hvordan disse brytes i linsen og danner et bilde vendt opp ned på filmplanet, på den andre siden. Den horisontale linjen som går uavbrutt gjennom linsens sentrum kalles *linsens optiske akse*, mens *det optiske midtpunkt* ligger på den optiske aksens midt i linsen. Lysstråler som går inn i linsen parallelt med den optiske aksens, samles på den andre siden av linsen i et punkt som kalles *brennpunkt*, F_1 . Av illustrasjonen ser vi også at der stråle 1 og 2 krysser hverandre oppe og nede, blir henholdsvis nederste og øverste del av det omvendte bildet av stearinlyset dannet⁸².

4.3 Generelt om lekekameraets optikk

Et moderne fotografisk objektiv er gjerne sammensatt av mellom tre og tjue linseelementer. Flere av disse har som oppgave å korrigere optiske avvik hos de andre linseelementene. Skal et objektiv være godt korrigert, må det bestå av minimum fire linser. Det første ordentlige fotografiske objektiv, Wollaston-objektivet, besto imidlertid av kun ett linseelement. Under forsøk med forbedring av brilleglass, fikk den britiske vitenskapsmannen William Hyde Wollaston, ideen om å teste det nye linseelementet på sitt eget camera obscura⁸³. Han ble da overrasket over hvor skarpt objektivet tegnet, i forhold til de enkle bikonvekse linsene som det var vanlig å benytte sammen med camera obscuraet,

⁸² Noe støttelitteratur er anvendt her, først og fremst Kåre Botnmark/ Else W. Ramstad (1980). *Kjemi og optikk for fotografer*, s. 177-182 og Sidney F. Ray (1997). *Applied Photographic Optics*.

⁸³ Nærmere forklaring følger i kapittel 5.

på denne tiden. Dette var så tidlig som i 1812, det vil si vel 25 år før fotografiets "fødsel"⁸⁴. Men allerede i 1839 oppdaget man at denne linsen dessverre led av utstrakte fargeavvik, kalt kromatisk aberrasjon, innenfor fotografisk terminologi. Ved testing i forbindelse med daguerreotypiet som kun var sensitivt for *blått* lys, ble det nemlig fort klart at det å fokusere nøyaktig ikke lot seg gjøre, siden det menneskelige øye først og fremst er følsomt for *gult* lys.

Primitive versjoner som Wollaston-objektivet, basert på ett linseelement og med forskjellig krumning i samme retning, kalles meniskobjektiv. Navnet henspiller på linseelementets form med en konkav og en konveks side⁸⁵. Meniskobjektiv kalles også konkavkonvekse linser, og kan bestå av plast eller glass. De har vært benyttet i et utall fokusfrie, automatiske kompaktkamera opp igjennom historien, som også omfatter lekekameraer. Dette er enkle objektiver som ikke er korrigert for optiske avvik, såkalte linsefeil, og som får billeddannelsen preget deretter.

4.4 Teknologiske avvik

For å tilegne meg en oversikt over innslaget av optiske attributter og utbredelsen av disse, har jeg foretatt en analyse av et representativt utvalg av materialet på til sammen 30 ulike lekekamera. Disse er fordelt på 17 kamerapresentasjoner i *The ToyCam Handbook*, i tillegg til 13 anmeldelser i utgavene av *Light Leaks Magazine*⁸⁶.

På grunnlag av dette noe begrensede kvantitative materiale, har enkelte induktive slutninger kunnet trekkes om forekomsten av teknologiske avvik, og hvordan disse konkret opptrer. Blant de egenskaper som gjentar seg i beskrivelsene er særlig softfokuslignende effekter. Dette kan dreie seg om en helhetlig uskarphet, eller forsiktig softet totalitet. Det kan også være tale om en viss skarphet i midten som antar en tåkete form mot kantene, og en sjelden gang ender i tilløp til svake forvrengninger, som skaper en antydning av bevegelse. Videre påtreffes fargepåvirkninger som spesielle fargeskjær, eksempelvis duse eller varme toner. Sterke fargefelter i billedkantene, og andre typer irregulære filmkanter påvirket av lyslekkasjer, er også typiske. Avslutningsvis nevnes kjennetegn som en gradvis nedtoning av lyset mot kantene, og et kurvet filmplan. De fleste av disse uregelmessighetene er typiske linsefeil, mens andre skyldes bestemte svakheter ved kameraets konstruksjon, utover de rent optiske.

⁸⁴ Opplysningene stammer fra Rudolf Kingslake (1989). *A History of the Photographic Lens* s. 23-25 og Sidney F. Ray (1997). *Applied Photographic Optics*, s. 230.

⁸⁵ Det latinske meniscus stammer fra det greske halvmåneformet, jf.

http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=meniscus+lens&searchmode=none (03.10.2011)

⁸⁶ Michael Barnes (2005). *The ToyCam Handbook*, s. 14-57 og *Light Leaks Magazine, Low Fidelity Photography*. Issue 1-7, 9-17, 2005-2010.

4.4.1 Operative linsefeil og uregelmessigheter

Optiske linser er beheftet med en rekke ufullkommenheter som motvirker dannelsen av et skarpt bilde, og slike *linsefeil* korrigeres vanligvis ved en passende sammensetning av linseelementer.

Lekekameraenes objektiv består imidlertid av ett enkelt linseelement, og lider derfor av flere av de vanligste linsefeilene. Hyppig forekommende er sfærisk og kromatisk aberrasjon, bildefeltkrumming, astigmatisme, fortegning, og vignettering. Andre tekniske problemer er strølys, lyslekkasjer og et ujevnt filmplan. Sfærisk og kromatisk aberrasjon er særlig knyttet til meniskobjektiv, i følge Rudolf Kingslake i *A History of the Photographic Lens*⁸⁷, mens Sidney F. Ray, i *Applied Photographic Optics*, først og fremst kobler avvikene bildefeltkrumming, astigmatisme, og fortegning til meniskobjektiv⁸⁸. Kingslake og Ray synes altså å være noe uenige her. Jeg finner det formålstjenelig å forklare disse avbildningsfeilene mer detaljert.

Sfærisk aberrasjon eller kuleflatefeil, er en optisk effekt av at lysstråler som treffer den krummede linsen parallelt med den optiske akse, brytes kraftigere i randsonen enn nærmere sentrum.

Kuleflatefeil gir uskarpheter.

Bildefeltkrumming er nært beslektet med kuleflatefeilen, og er likeledes knyttet til linsens buede fasong. Kuleflateformen som gjør at det egentlig dannes krumme bilder, vanskeliggjør å få stilt inn et bilde skarp på et bildeplan som selv ikke er avrundet, men flatt. Som ved sfærisk aberrasjon er feilen størst i objektivets ytterkant.

Kromatisk aberrasjon eller fargeavvik, oppstår fordi lysets farger har ulike elektromagnetiske bølgelengder som brytes i forskjellig brennpunkt i linsen. Denne avbildningsfeilen medfører også uskarphet når den ikke korrigeres. Den kan også gi partielle fargeforandringer.

Den asymmetriske strålegangen ved skrått innfallende lysstråler danner en linsefeil som kalles *astigmatisme*. Denne viser seg ved at punkter utenfor den optiske akse, ikke blir gjengitt helt som punkter. Resultatet er at vertikale og horisontale linjer ikke opptrer like skarpt.

Fortegning kalles også randlinjebøying, og innebærer at rette linjer i kanten av motivet bøyer seg innover eller utover på bildet. Resultatet er henholdsvis en puteformet eller tønneformet forvrengning. Denne skyldes ikke feil ved linsen i seg selv, men inntreffer fordi blenden ikke er plassert i det optiske midtpunkt.

Vignettering er lysavfall som kommer av at hjørnene på negativet har fått mindre lys enn resten av negativet, og en tunelleffekt blir synlig. Vignettering oppstår når et objektiv har for lite bildefelt i forhold til negativformatet, eller dersom deler av objektivfatningen skygger for objektivets ytterste del. Denne feilen er mest utpreget på vidvinkelobjektiv.

⁸⁷ Rudolf Kingslake (1989). *A History of the Photographic Lens*, s. 25.

⁸⁸ Sidney F. Ray (1997). *Applied Photographic Optics*, s.78.

Når lysbølgene går fra luften og inn i objektivets glass eller plast, brytes ikke alt lys i linsen. Noe av det blir reflektert i grenseflaten, fordi de to stoffene har såpass ulik brytningsindeks. Dermed dannes uønsket *strølys* eller refleksflekker, som forstyrrer billeddannelsen. Lysspredning slører bildet og kan medføre redusert kontrast, eller gi såpebobleformede refleksflekker rundt om i bildet. I tillegg til refleksjoner av lys fra objektivets ene linseoverflate, eller fra flere linsers overflater, der flere slike er til stede, kommer også strølys fra urenheter på objektivets utside, for eksempel fingeravtrykk. Problemet er størst ved ubehandlede linseflater. Moderne fotooptikk holder refleksjon bedre under kontroll gjennom antirefleksbehandling, hvor linsens utside påføres en coating. Bruken av motlysblender eller et UV-filer på objektivet, er flere praktiske tiltak.

Lyslekkasjer er ukontrollerte lysinnslipp på filmen i kamera, som skjer fordi fotoapparatet ikke er helt tett mellom filmdeksel og kamera. Fotoapparater i mellomformat, som for eksempel Holga, har et eget filmvindu på baksiden hvor filmens nummererte papirbakside er synlig. Nummereringen på filmen i kamera kan følges gjennom dette lille vinduet, slik at manuell fremspoling mellom bildene er mulig. Imidlertid kan strølys enkelte ganger slippe inn samme sted. Skader på filmen som skyldes lysinnslipp viser seg som fargefelter som strekker seg fra kantene og innover i billedrommet. Partiene er som regel lyse eller i rødmagenta fargetoner, men kan også opptre i andre farger. I disse områdene blir bildets egen struktur svekket delvis eller helt.

Tendensen til lyslekkasjer er nært forbundet med et annet avvik ved lekekameraene. Filmholder-systemet bestående av flere løse deler er ofte så primitivt utformet, at filmen blir liggende slak.

Redusert filmplanhet er ensbetydende med et uregelmessig billedplan. Disse ujevnheterne bevirker naturlig nok ukontrollerte uskarpheter, og kan også øke sjansen for at uønsket lys slipper inn og påvirker filmen⁸⁹.

4.4.2 Interaktive avvik

Flere av de optiske avbildningsfeilene gir like effekter formalt sett, særlig gjelder dette delvis eller absolutt uskarphet. Det vil derfor ikke la seg gjøre å bestemme hvilke linsefeil som er virksomme eller mest dominerende i et gitt tilfelle, som regel opptre disse som en cocktail av ulike kombinasjoner. Effekter som gir slik uskarphet, har sin klare analogi i piktoralistenes softfokus. I begge former inntreffer en viss transformasjon av billeddannelsen som skyldes planlagte, eller uplanlagte optiske avvik. Lekekamerapraksis foretar dessuten ofte en forsterkning av disse effektene, ved å la manipulering med bevegelsesuskarphet komme som en tilleggsfaktor.

⁸⁹ Hovedkilder i forbindelse med optisk avvik: Kåre Botnmark/ Else W. Ramstad (1980). *Kjemi og optikk for fotografer*, s. 193-199 og 218-219. Sidney F. Ray (1997). *Applied Photographic Optics*, s. 77-92. Knut Skarsfjord *Optikk og linser*, artikkel på http://www.akam.no/artikler/optikk_og_linser/1923 (05.10.2011).

Andre særegenheter lar seg lettere identifisere, som eksempelvis fortegning, vignettering og lyslekkasjer. Illustrasjon 10 viser alle disse tre avvikene, mens illustrasjon 11-14 er eksempler på de to sistnevnte.

4.4.3 Endret status

De optiske uregelmessighetene presentert over er egenskaper som tradisjonelt betraktes som feil eller svakheter innenfor det fotografiske medium. Dette er avvik som den tekniske utviklingen senere har eliminert, og som nå tilhører et tilbakelagt stadium på utviklingsstigen. Primitive avbildningsfeil er som kjent mest utbredt i kategorien enkle fotoapparater med en low fidelity status. Imidlertid vil vurderingen av de tekniske avvikene i dag, og innenfor en avgrenset lekekamerakontekst, være nokså vesensforskjellig fra det den tidligere var. Egenskaper som en gang var ansett som problematiske, blir i vårt tilfelle verdsatt som kvaliteter det snarere er om å gjøre å videreføre.

4.5 Transformasjonsstrategier

Det kan synes som om brukerne av lekekamera har foretatt et bevisst valg av teknologi, for å oppnå visse formale effekter knyttet til abstraksjonsnivå. I en analyse av de spesifikke ontologiske representasjonsteknikker knyttet til materialet, kan det være hensiktsmessig å gjøre seg ferdig med alle teknologiske aspekter før man tar for seg andre typer kunstneriske strategier. I tillegg til gjennomgangen av de karakteristiske optiske avvik i kapittelet over, følger en undersøkelse av de tekniske forsterkningsmulighetene som blir benyttet i dag.

4.5.1 Modifikasjon og tilleggsutstyr

The beauty of toy cameras is their simplistic nature. They have very few settings to choose from and are basically just boxes that hold film. Using a toy camera the way it was intentionally designed is often more than enough to enjoy the virtues of toy camera photography. But then again, is it? Enter the world of toy camera modding. Tweaking your camera for maximum output, and pushing it beyond its design limits.⁹⁰

Sitatet er hentet fra kapittel 3 i Michael Barnes' *The ToyCam Handbook*, om justeringer og modifiseringer. I håndboka nevnes mulighetene til på egen hånd å kunne forandre de tekniske løsningene på fotoapparatet. Et alternativ i dag er å velge blant et utall oppfinnsomme hybrider, tilgjengelig via nettforhandlere⁹¹. Praktiske eksempler fra håndboka kan være å bytte ut objektivet med andre optiske løsninger, som for eksempel en optikkløs hullkameraplate, en hjemmelaget makrolinse bygget av forstørrelsesglass, eller opparbeide seg en spesiell teknikk for å skape panoramabilder.⁹² I et intervju med *Light Leaks Magazine* forteller den kjente amerikanske musikkfotografen Danny Clinch,

⁹⁰Michael Barnes (2005). *The ToyCam Handbook*, s. 55.

⁹¹ En hjemmeside som viser mange populære lekekameramodeller er <http://shop.lomography.com/cameras> (10.10.2011)

⁹² Michael Barnes (2005). *The ToyCam Handbook*, s. 58-65.

at han har bedrevet diverse former for manipulering av Holga-apparatene sine. For eksempel består dette i å smelte og deformere objektivet med en lighter, og tegne på linsa med sprittusj⁹³.

Når det gjelder å skape panoramabilder, går metoden ut på å fjerne filmholderen i Holga-apparatet slik at bildene får et lengre format. Flere sammenhengende, eller noe overlappende opptak tatt med fortløpende kamerastandpunkt, vil gi et tilnærmet langt og smalt panoramabilde. Holga-kameraets manuelle og noe vilkårlige filmspolingssystem, besitter ytterligere potensial når det gjelder dobbelteksponeringer og innlemming av tidsrelasjonen i fotografiet. Flere fotoopptak kan foretas direkte oppå hverandre, overlappende eller kant i kant, slik at de til sammen danner et lengre scenario som inkluderer bevegelse, forflytninger eller andre manifestasjoner av tidsdimensjonen. Illustrasjon 37 viser et bilde fotografert med en ferdig kjøpt *Holga WPC panorama*. Fotografiene tatt med et *Sprocket Rocket panorama camera* skiller seg også ut på grunn av at gjengivelsen av hullene i filmperforeringen, brukes som bevisst effekt. En ekstrem variasjon over panoramakameraet er *Lomography Spinner 360° 35mm camera*.

Som tidligere nevnt er kombinasjonen lekekamera og polaroidbakstykke utbredt. Bergenseren Eirik Holmøyvik har arbeidet med en slik hybrid på flere anerkjente prosjekter. To bilder fra serien *Behind closed eyes I can see everything*, er gjengitt i illustrasjon 38-39. Prosjektet er tidligere både presentert i *Lenswork Magazine* nr. 67, og i *Light Leaks Magazine* nr. 6⁹⁴.

To populære lekeapparater som har sære effekter som spesialitet er *Lomo Fisheye*, og *Lomo Colorsplash*. Fisheye er velkjent for sin ekstremt vidvinklede optikk og sterke fortegninger i billedannelsen. Det finnes i tillegg en undervannsversjon. Lomo Colorsplash representerer en annen type kamera. Denne muliggjør å manipulere radikalt med fargene direkte i opptaksprosessen ved hjelp av en innebygget blitz og ni utskiftbare fargefiltre forbundet med denne. Illustrasjon 40-41 viser eksempler på hvordan fargene kan påvirkes på denne måten.

Lomo har en særlig tradisjon for flerøyde fotoapparater. *Lomo Action Sampler* med fire objektiv kom allerede på 1990-tallet, og var det første i en rekke⁹⁵ (Ill. 42-43). Dette kamera er en slags lomografisk og langsom utgave av kronofotografiet. *Twin Lens Reflex* er en tøyd versjon, mens *Lomo Diana Multi-Pinhole Operator camera* har tre hull. Både nevnte Action sampler, *Lomo Supersampler* og *10 Corso Como Lomo* har fire, selv om de to sistnevnte skiller seg ytterligere ut på grunn av at

⁹³ Shooting Stars with Toy Cameras – An interview with Danny Clinch, *Light Leaks Magazine* nr. 4, s. 11.

⁹⁴ Frank Hesjedal. Eirik Holmøyvik. Intervju på Foto.no den 17.07.2008. Jf. [http://foto.no/cgi-bin/articles/articleView.cgi?articleId=40743\(05.10.2011\)](http://foto.no/cgi-bin/articles/articleView.cgi?articleId=40743(05.10.2011))

⁹⁵ I billedkatalogen til Lomo Mauritius for år 2000 presenteres mange billedserier tatt med Lomo Action Sampler, noe som tyder på at kameraet var godt etablert da. Trolig kom dette kameraet en gang på 1990-tallet.

objektivene gjengir i panoramaformat. *Lomo Oktomat* er et åtte-objektivs kamera, mens *Pop 9* er utrustet med hele ni objektiver, som gir ni identiske bilder med en tapetaktig virkning⁹⁶.

Vanlige teknikker for manipulering kan altså for enkelte entusiaster være å foreta endringer av egen optikk, eller å bygge seg hybridløsninger. Et alternativ er som nevnt å henvende seg til nettmarkedets ubegrensede mengder nyskapende fotoapparater, og mange av disse er rene *leketøy*, som skapt for eksperimentering. Mye er der også å hente av forsterkningsmuligheter gjennom filmvalg og fremkallingsprosesser. Holmøyviks fotoprojekt med polaroidfilm, nevnt under hybrider, er et eksempel på dette.

4.5.2 Filmteknologi

Innenfor den analoge fotografiske prosessen foreligger særskilte ressurser knyttet til valget av film og behandlingen av denne. Her nevnes de mest vanlige metodene. Et utbredt fenomen ved bruk av fargefilm i lekekamera, er en kjent form for forsterkning tilknyttet en såkalt kryssfremkallingsprosess. Dette går ut på å benytte positiv diasfilm til fotograferingen. I motsetning til å fremkalle denne på alminnelig måte i en tilhørende E6-prosess, lar man filmen ”feilkjøres” i en C41-prosess, beregnet på negativfilm. Metoden gir synlige effekter på filmen og de ferdige bildene får et karakteristisk preg. Ofte dominerer ett enkelt fargestikk, varierende fra filmtype til filmtype, og en generell økning i fargemetning og kontraster oppnås. Til grunn for en slik metode er målsetningen om å skape fotografiske bilder med fargegjengivelser som ikke er realistiske.

Mye tyder på at Frédéric Lebain har benyttet seg av teknikken i fotoserien *Mes vacances avec Holga*. Se for eksempel illustrasjon 1, 10, 12 og 14. Her råder både høy kontrast, en dyp fargemetning og et helhetlig fargestikk. Sistnevne er trolig et kjennetegn på at Lebain har brukt samme filmtype på de ulike opptaksstedene. Et bevisst grep for å høyne abstraksjonsnivået, og dermed dempe graden av realisme innenfor billedkomposisjonen, ser ut til å være å la lyslekkasjer få fritt spillerom. Formale utslag som utviskede former, partier med radikale fargeendringer, og vilkårlige gjennomslag fra beskyttelsespapiret til filmen, i form av sifre, striper og sirkler i bildene (Ill. 10), har fått arbeide sammen i et dynamisk samspill. Slike effekter kan karakteriseres som direkte konsekvenser av innslippet av strølys.

En annen observasjon er anvendelsen av filmteknikk i svart-hvitt på en stor andel lekekamerasprosjekt, for å etterstrebe en lignende formal ekspresjonisme. Denne kommer til uttrykk i de omtalte lekekamera-prosjektene *IOWA*, *Till Perpignan* og *Elsewhere*. Fraværet av farger kan her sies å understøtte en fortettet og minimalistisk kommunikasjon, som også bidrar til å undertrykke graden av vanlig fotografisk virkelighetsrepresentasjon.

⁹⁶ Opplysningene stammer først og fremst fra <http://shop.lomography.com/cameras> (10.10.2011).

Det forekommer også andre metoder for ytterligere manipulasjon av sv/hv-film på. En myk eller ”grøtete” tekstur tyder på en type grov kornstruktur, som er forbundet med bruken av filmtyper med maksimal ISO-verdi, og ekstra tøyet lysfølsomhet. Pressing av filmen vil igjen intensivere resultatet. Dette vil si en undereksponering av filmen kombinert med overfremkalling, gjennom forlenget framkallingstid, eller unormalt kraftig agitering av framkallingstanken. Slike forsterkningsmekanismer anvendes for å øke de effektene som allerede foreligger, hvor varierende linsefeil og andre teknologiske avvik er til stede, og bevirker at lekekamera grunnleggende sett tegner uskarpt.

Illustrasjon 44 viser et typisk eksempel på effekten slike *raske*⁹⁷ sv/hv-filmer gir. Bildet av rockebandet Smashing Pumpkins, er tatt av den omtalte fotografen Danny Clinch med lekekamera og 3200 iso-film. I intervjuet med *Light Leaks Magazine* forteller han, at han foretrekker å kjøre nettopp kombinasjonen grovkornet sv/hv-film eller kryssfremkalt diasfilm, i de seks forskjellige lekekameraene av plastikk som han benytter kommersielt⁹⁸. Clinch er kjent for sine fotografier av blant annet store musikere og band som Pearl Jam, Foo Fighters, Public Enemy, Tom Waits, Nas, Bruce Springsteen og Moby. Mange av disse bildene er tatt med billige plastkamera⁹⁹.

Bruken av infrarød film gir også karakteriske resultater. Særlig ser man at den infrarøde sv/hv-filmen er populær i kombinasjon med naturen som fotomotiv. Fordi filmen er uvanlig lyssensitiv må fotografering skje med et rødt, lysdempende filter foran objektivet. Film og filter gjengir i fellesskap fargene annerledes enn man er vant til fra vanlig sv/hv-film. Blå himmel omdannes til helt mørke partier, og vekster i naturen inneholdende klorofyll, gjengis som lyse. Løvtrær med solskinn på, framstår som brusende, selvlysende objekter. Fenomenet innebærer en høy grad av abstraksjon. Denne effekten kan ses i illustrasjon 45.

4.6 Kunstneriske snapshot-strategier

I undersøkelsen av lekekamerapraksis har nå metoder som berører optikk og andre sider ved kamerateknikken, samt filmteknologi, blitt behandlet. I tillegg gjenstår den kanskje mest interessante delen å studere, nemlig den for forskningsmaterialet signifikante fotografiske tilnæringsmåte, som kalles snapshotstrategi. Den grundige analysen i kapittel 3 av snapshotpraksisen innenfor amatør fotografiet, viste en entydig kausalitet mellom teknologi, tilnæringsmåte og estetikk. En styrende hypotese framover vil være, at en slik tredelt modell for denne forbindelsen antas å være relevant videre.

⁹⁷ Å karakterisere en film som rask er hentet fra fotografisk fagterminologi innenfor emnet filmhastighet, og betyr i dette tilfellet at filmen har høy lysfølsomhet og høy iso-verdi. En slik film er laget for å fungere under dårlige lysforhold. Den klarer seg med mindre lys enn normalt eller redusert lukkertid hvis man ønsker å fryse en bevegelse.

⁹⁸ *Shooting Stars with Toy Cameras – An interview with Danny Clinch, Light Leaks Magazine* nr. 4, s. 7 og 11.

⁹⁹ *Ibid.*, s. 6-11.

Valg av kartleggingsmetode for å analysere snapshotstrategien, har vært å henvende seg til skriftlige kilder med direkte informasjon fra brukerne av teknologien selv. Videre kvalitative undersøkelser baserer seg derfor først og fremst på utsagn og erklæringer som framkommer på de store nettstedene rundt lekekamerapraksis, særlig fra artikler på lomografenes hjemmeside. En annen kilde er håndbøkene om lekekamera¹⁰⁰. Intervjuene i *Light Leaks Magazine* bidrar både med konkret informasjon og formidler holdninger av mer subtil karakter, som ofte åpenbarer seg mellom linjene. Sist men ikke minst er *De ti gylne regler for lomografer*, eller de såkalte lomoreglene¹⁰¹, sentrale i denne sammenhengen, og vil derfor være et velegnet utgangspunkt for videre drøfting. Det skal tilføyes at de ulike kildene har vist seg å framstå svært entydige i sin informasjon om mulige snapshotstrategier. Fordi det her er tale om et fotografisk medium med sterke metodiske føringer, er dette ikke et overraskende resultat. Brukeren har trolig foretatt et bevisst valg av uttrykksmidler ut i fra gitte teknologiske ressurser, både når det gjelder muligheter og begrensninger. Kunstnerisk intensjon påvirkes av tilgangen på ressurser, og vil naturlig nok være opptatt av utnytte disse optimalt.

4.6.1 The 10 golden rules of Lomography

De ti gylne regler for lomografer er ment som praktisk veiledning for en fotografisk tilnæringsmåte basert på grunnleggende lomo-filosofi.

The 10 golden rules of Lomography:

- 1) Take your camera everywhere you go
- 2) Use it any time – day and night
- 3) Lomography is not an interference in your life, but part of it
- 4) Try the shot from the hip
- 5) Approach the objects of your Lomographic desire as close as possible
- 6) Don't think (William Firebrace)
- 7) Be fast
- 8) You don't have to know beforehand what you captured on film
- 9) Afterwards either
- 10) Don't worry about any rules¹⁰²

Disse rådene har fulgt den lomografiske bevegelsen lenge, og mest sannsynlig helt fra den ble etablert med sin egen hjemmeside på internett¹⁰³. Opprinnelsen synes ellers utydelig med hensyn til opphavskilder, bortsett fra en enkelt referanse. Kun ved regel nummer seks skjer en viss kreditering, når denne blir koblet til professor i arkitektur og design, William Firebrace¹⁰⁴. Imidlertid foreligger

¹⁰⁰ Michael Barnes (2005), *The Toyacam Handbook* og Michelle Bates (2007), *Plastic Cameras. Toying with Creativity*.

¹⁰¹ Både betegnelsen *10 gylne regler for lomografer* og *lomoreglene* er benyttet på internettetsiden til de norske lomografene, jf. <http://www.lomo.no/regler.html> (25.010.2004).

¹⁰² <http://www.lomography.com/about/the-ten-golden-rules> (07.09.2011).

¹⁰³ Jeg har ikke klart å oppspore sikre kilder med nærmere informasjon. Selv har jeg observert *de ti gylne regler for lomografer* på lomografenes internettetside siden siste halvdel av 1990-tallet, da jeg ble oppmerksom på denne hjemmesiden.

¹⁰⁴ Arkitekt, professor og forfatter William Firebrace har vært tilknyttet blant annet Architectural Association School of Architecture i London, Universität der Künste i Berlin, og Staatliche Akademie der Bildenden Künste i Stuttgart, jf. http://www.bartlett.ucl.ac.uk/architecture/programmes/units/unit02_07.htm (15.10.2011).

ikke nærmere opplysninger om kilden. Dette er helt i tråd med det lomografiske samfunnets grunnholdning som er klart kollektivistisk og egalitær. Ingen lomograf framfor en annen synes å bli framhevet spesielt i forbindelse med erklæringer, eller andre former for litterære ytringer¹⁰⁵.

Også språklig sett er De ti gylne regler og forklaringene av disse på internettsiden, på linje med lomografenes lett gjenkjennelige og originale sjargong. Språket kan karakteriseres som uformelt, lettfattelig og med en sterk humoristisk undertone. Det inneholder innovativ terminologi som ofte benytter seg av slang relatert til ungdommelige subkulturer. På tross av at de enkle reglene selv også er påfallende uformelle i formspråket, og slik skiller seg fra et klassisk manifest, har de i realiteten kommet til å bli betraktet som et samlende manifest over prinsippene, som binder den lomografiske bevegelse sammen.

Den tematiske sammensetningen av *The 10 golden rules of Lomography* er av en slik natur at det er nærliggende å gruppere disse i de tre hovedkategorierene *operasjonalitet*, *metodikk* og *ideologi*. De tre første reglene omhandler lekekameraets status som hverdagslivsorientert medium, og som kobler det til en livsstil. Regel fire til og med sju presenterer lomografisk snapshotmetode, i form av strategiske råd for fotograferingen. De tre siste reglene består av lomofilosofi som argumenterer for egenskaper som spontanitet og intuisjon.

4.6.2 Arven fra det tidlige amatør fotografiet

De tre første rådene går på betydningen av å integrere Lomo-kameraet i hverdagen og vektlegger mediets rolle som hendig og tilgjengelig virkemiddel, i dokumentasjon av livets små og store begivenheter.

Hence, it touches photographic spheres that other cameras hardly come close to:
the unexpected, spontaneous and sudden moments; the most vibrant sides of life!¹⁰⁶

I tekstene som forklarer De ti gylne regler finner man utsagn som påminner sterkt om tidlige slagkraftige Kodak-reklamer, for eksempel ”Every moment is monumental!”¹⁰⁷. Allerede her anes en tilknytning bakover i tid. Det lomografiske samfunnet synes å ha antatt en rolle overfor sine medlemmer i dag, som ligner Kodaks befatning med de tidlige amatør fotografene på begynnelsen av 1900-tallet. Mye tyder på en rollemodell for lomografene, som handler om å adoptere en viss språklig stil. Selv om selve stilen ubetinget minner om de gamle reklameslagord slik de opptrådte for rundt 100 år siden, er ordbruken lomografenes egen.

¹⁰⁵ Et eksempel på en slik form for anonymisering er at The Lomographic Society International står oppført som redaktør/utgiver i stedet for en vanlig ansvarlig redaktør på flere håndbokbokutgivelser. Tekstene i disse tilskrives heller ikke enkeltpersoner.

¹⁰⁶ Ett av rådene under De ti gylne regler, jf. <http://www.lomography.com/about/the-ten-golden-rules> (17.10.2011).

¹⁰⁷ Ibid

You laugh and you Lomograph, you cry and you Lomograph [...].
Shoot restlessly and give your memory a kick in the ass with your
lovely, crap, beautiful, artistic and silly Lomographs.¹⁰⁸

Andre paralleller til det tidlige amatør fotografiet synes også åpenbare, for eksempel på ikonografisk plan. En rød tråd gjennom de tre første lomografiske reglene er begrepet *autentisitet*, og hvordan dette kommer til uttrykk i den levende og uformelle fotografiske formen, som oppstår når kameraet bringes inn i menneskers dagligliv, og hverdagen gjøres til konsept.

De neste fire reglene behandler snapshotstrategien direkte, og hvor en viktig tese synes å være frigjøring fra kamerasøkeren og en bundet kameraposisjon. Å skyte fra hofta skaper kreative synsvinkler og utradisjonelle perspektiv. Samtidig understrekes betydningen av stadig å nærme seg motivet, for å kunne oppfange det essensielle, det såkalte ”motivet i motivet”. En betraktning hentet fra den tidligere norske lomografiske nettsiden er som følger:

Lomoperspektiver:

Hva skal du med en søker når du har vidvinkel? Det vil alltid finnes noe av det du peker på med Lomon, på bildene dine. Derfor: Hold øye og Lomo atskilt fra hverandre og oppdag mulighetene som ligger i søkerløs lomofotografering ...: Fra gulvet, mellom bena, hoppendes med lomon over hodet, kjørende i bilen med lomon utenfor vinduet, selvportrett med utstrakt arm ...¹⁰⁹

De to neste punktene tar for seg fordelene ved å jobbe raskt og impulsivt, og uten å tenke for mye, før man trykker på utløseren. Formålet med en slik grunnleggende uformell snapshotmetode er å åpne for egen spontanitet og intuisjon. I praksis innebærer dette å møte informasjonsflyten ufiltrert fotografisk, uten å ta stilling til den kognitivt, og komme til å utøve sensur. En slik tilnæringsmåte vil frigjøre lomografen fra eventuell intellektuell bagasje, og dermed hindre hemninger, fordommer og doktriner i å sabotere kreativiteten.

Lomografene ønsker med all tydelighet å gjenskape en form for fotografisk snapshotstrategi som vi kjenner fra det tidlige amatør fotografiet. Heri ligger anerkjennelsen av et konstruktivt, gjensidig påvirkningsforhold, mellom teknologi og amatørrens troskyldige og vilkårlige tilnærming. Som vi har sett representerte en slik tilnæringsmåte et paradoks, i form av en slags ”planløs metode”, som i kombinasjon med teknologien fikk virkningsfulle, formale utslag. For lekekamerafotografen er kvaliteten den tidlige snapshotpraksis representerer, relatert til verdier som umiddelbarhet, og det uventete og originale. Lomografen velger derfor bevisst å appropriere en metode som for den tidlige amatøreren både var tilfeldig og naturlig.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Jf. <http://www.lomo.no/omlomo.html> (25.10.2004)

Å følge et overordnet prinsipp om åpenhet og det å la tilfeldighetens spill får operere fritt, vektlegges i de tre siste og mer filosofiske lomo-reglene. Lekekamerapraksis synes særlig å være åpen for å utforske abstraksjon, og jobber systematisk med formale tema som uforutsigbarhet, transformasjon og grenseoverskridelse. Å oppsøke ”acton” for å kunne innarbeide bevegelse, forflytning og beslektede former for dynamikk, er noen av de strategiske virkemidlene en slik fotograf vil benytte seg av. De to lomo-reglene *vær rask og skyt fra hofta* bygger opp under en slik tolkning.

4.6.3 Art by accident

Alminnelig fotografisk metode arbeider og handler generelt ut i fra et fotografisk *avgjørende øyeblikk* som strukturerende prinsipp. Særlig er det relevant å snakke om pregnante øyeblikk innenfor dokumentarfotografiet, som gjerne beskjeftiger seg med *hendelser* som motivgruppe. Begrepet *The Decisive Moment* stammer fra den franske dokumentarfotografen Henri Cartier-Bresson, og involverer fotografisk intensjon, oppmerksomhet, og evne til å fange avgjørende episoder som oppstår, i det sekundet hvor alt plutselig stemmer. Heri ligger også ferdighetene i å gjenkjenne og forutse et slikt motiv, og ivareta dette optimalt i organiseringen av fotografiske virkemidler.

Kodaks versjon av et slikt avgjørende øyeblikk, *The Kodak Moment*, handler mye om det samme. På Kodak-bloggen, *A Thousand Words* forklares begrepet i dag slik:

A KODAK Moment is a rare, one-time moment that is captured with a photo, or should have been captured with a photo. It is an event of significance – one worth capturing on film.¹¹⁰

Lekekamerafotografenes snapshotmetode er av en annen natur. Oppmerksomheten deres har vært rettet mot eldre amatørpraksis, og en atferd som syntes å avstedkomme interessante fotografiske resultater. Man observerte at en manglende kompetanse hos den tidlige amatørfotografen, hadde presset fram tilnæringsmåter som eksperimentering og improvisasjon.

Lekekamerapraksisens snapshotstrategi synes derfor bevisst å ha assimilert disse arbeidsmetodene og gjort dem til sine egne, i en fotografisk strategi som kan betegnes som *art by accident*. En slik arbeidsmåte er nettopp utforskende, eksperimentell og innebærer improvisasjon. Mens en fotografisk tilnærming underlagt et *decisive moment* som styrende prinsipp og målsetning, er basert på egenskaper som målrettethet, årvåkenhet og dømmekraft, vil *art by accident* dyrke intuisjon, spontanitet og åpenhet. *The decisive moment* knyttes til fotografisk profesjonalisme, mens lekekamerapraksis søker amatørrens framgangsmåte.

Lekekamerafotografenes metode er nettopp tjent med å utsette seg for risiko og grenseoverskridelse. Å ta sjanser med virkemidlene legger til rette for et klima underlagt uberegnelighet, vilkårlighet og

¹¹⁰ Jf. Kodak-bloggen <http://1000words.kodak.com/thousandwords/post/?id=2181179> (18.10/2011)

uforutsigbarhet, grobunn for forløsning av uoppdagede ressurser. En slik dynamisk metode er fremfor alt prosessorientert og lekende, og befinner seg utviklingsmessig stadig underveis. Et karakteristisk trekk synes å være at teknologien selv er foranderlig, tatt i betraktning de stadig nyskapende konstruksjonene på markedet, og de tekniske nyvinningene på det individuelle plan. Lekekamerapraksisens drivkraft er de mange innovative fotografiske resultatene, de mange *happy accidents*.

Teknologi og strategi er definitivt svært dominerende faktorer innenfor mediet. Et element som fotografisk eller kunstnerisk *intensjon* er vanskeligere å få øye på, og kan derfor synes å spille en underordnet rolle, i en prosess hvor tilfeldighetenes spill tilsynelatende får operere fritt. Imidlertid kan denne uberegneligheten karakteriseres som instrumentell, det vil her si at den er en sentral *metodisk* komponent, idet den utgjør en arbeidsmetode for å strekke seg og tøyne grenser. En dynamisk, eksperimentell strategi er bevisst valgt ut i fra intensjoner om, og føringer mot, i vårt tilfelle; en progressiv form. Kanskje vil det heller ikke være kontroversielt å hevde, at intensjonen hos en lekekamerafotograf er noe *sterkere* enn hos en vanlig fotograf. Det å ha funnet fram til, og arbeide dedikert med, et medium som definitivt både er sært og krevende, tyder på initiativ, motivasjon, integritet og sterk kunstnerisk visjon. Å bevisst velge en slik utpreget subjektiv og ekspressiv metode i formidlingen av det u håndgripelige og abstrakte materiale, vitner om sterk grad av kunstnerisk intensjon.

4.7 Lavteknologi og kultaspektet

If it's plastic, it's fantastic.¹¹¹

It's so bad it's good.¹¹²

Toy cameras are for the artist within. It's all about the photograph, and not about the price of your gear.¹¹³

Toy camera photographers are rebels who want to prove that you can make a silk purse out of a sow's ear.¹¹⁴

Disse utsagnene uttrykker noen av de holdningene man kan påtreffe hos brukergruppen. Vi observerer her et sjeldent sterkt engasjement i forhold til mediet, og som har antatt form av en slags kultdyrkelse. Denne ser ut til å være særlig relatert til kombinasjonen *low fidelity* teknologi og et fotografisk materiale, som blir tillagt en spesiell verdi fordi det er *atypisk*. Med *low fidelity* menes en teknologi som er så rudimentær at den har nedsatte funksjoner, og derfor er uberegnelig og upålitelig. At fotomaterialet er atypisk betyr i denne forbindelse at det inneholder et høyt abstraksjonsnivå, og følgelig lav grad av virkelighetsrepresentasjon.

¹¹¹ <http://www.toycamera.com/about.html> (15.10.2004)

¹¹² *Shooting Stars with Toy Cameras – An interview with Danny Clinch, Light Leaks Magazine* nr. 4, s. 8.

¹¹³ Michael Barnes (2005). *The ToyCam Handbook*, s. 9.

¹¹⁴ *Ibid.*

En slik ustabilitet ved teknologien oppleves som en variasjon mellom individer av identisk karakter, for eksempel gjelder dette de originale Diana og Holga kameramerkene. Derfor velger mange fotografer å arbeide parallelt med flere utgaver av samme modell. Disse gir overraskende nok uensartet billeddannelse og dermed forskjellige resultater. Det er en tendens hos brukerne til å betrakte lekekameraet sitt som noe unikt, som tillegges egenskaper i kraft av selvstendig individ, eller en slags personlighet. En slik form for personifisering antas å være nært knyttet nettopp opp mot denne lavteknologiske ”lunefullhet”. Det fenomen at utseende også synes å spille en betydelig rolle, underbygger en slik tankegang. Noe som kjennetegner de nyeste lekekameramodellene på markedet, er nettopp et usedvanlig bredt repertoar tilgjengelig med hensyn til fargevalg, dekor og svært utførlig design ellers¹¹⁵. Dette skiller seg fra de konvensjonelle fargene svart og metall, som vanligvis opptrer på fotoapparatene i samtiden.

Fascinasjonen for teknologien er særlig relatert til det man etter alminnelige fotografiske standarder vil omtale som den kvalitetsmessige utilstrekkelighet. Denne ser ut til å være forbundet med sansen for en viss rørende ubehjelpelighet, som man kan latterliggjøre og more seg over, og på samme tid lar seg sjarmere av. En beskrivelse av lekekamerabilder som formidler en slik holdning, er denne hentet fra et innlegg om Toy Camera Day på Flickr:

Low-fi, Low-brow, blurry and ridiculously out of focus snap shots.¹¹⁶

Det er lett å se humoren i dét at noen av de tidlige lavbudsjettapparatene av slik katastrofal kvalitet, paradoksalt nok opprinnelig ble produsert i mellomformat, kameraformatet for de *profesjonelle* fotografer. Når det gjelder Diana-apparatet til 1,5 dollar, valgte produsenten i tillegg å bruke energi på å utstyre dette med en egen forseggjort blitz og annet tilbehør.

Tilbake til musikkfotografen Danny Clinch. Han benytter seg blant annet av flere Holga-kameraer, en original Diana-kloning og en Lomo Action Sampler i arbeidet sitt, ved siden av konvensjonelt fotoutstyr. Han ser på lekekamera som en form for ”døråpner”, fordi de menneskene han skal portrettere automatisk synes å bli mer avslappet foran et slikt kamera, enn ved bruk av vanlig profesjonelt utstyr. Clinch forteller også hvordan han bevisst benytter seg av lekekamera for å nærme seg modellen på en slik måte, at han unngår kunstig posering. Han nevner noen vanlige reaksjoner:

“We’re paying you all this money and you’re shooting us with a toy?” It’s always a joke and a good laugh. I will often wait to get their reaction when they’re looking at it and try to capture that reaction when they’re like “What the hell is that?!” So I

¹¹⁵ Internettetsiden <http://shop.lomography.com/cameras> (18.10.2011) viser slike eksempler.

¹¹⁶ Jf. for eksempel <http://www.flickr.com/groups/90606115@N00/?added=3> (19.11.2011).

have managed over the years to get some pretty interesting comments and shots from my toys.¹¹⁷

Dette kan tyde på en annen respekt for et lekekamera enn for vanlig fotoutstyr, og som her bidrar aktivt til å ufarliggjøre situasjonen, og gjøre settingen mer uformell og komfortabel for modellen. Resultatet er mer levende og spontane bilder.

Selv om lekekamerapraksis ikke synes å ta den simple teknologien helt på alvor, virker et viktig poeng å være nettopp en slags tvetydighet omkring dette. Denne er relatert til det magiske i at et fengslende billedmateriale faktisk kan oppstå ut i fra en slik mindreverdige teknologi. Likeledes er det også noe magisk over spenningsmomentet uforutsigbarheten representerer. Dette elementet må ses på bakgrunn av tiden vi lever i, og dagens oppfatning av kamerautstyr som kostbar og avansert høyteknologi. Digitaliseringsprosessen har også medført en ny teknologisk bevissthet innenfor mediet, i retning av en tilnæringsmåte som etterstreber perfektjonisme og kontroll. I lys av denne utviklingen kan det være plausibelt å betrakte lekekamerapraksis som en slags alternativ motreaksjon til det bestående, både ut i fra en estetisk begrunnelse, en generell nostalgisk tiltrekning, men også motivert ut i fra ulike grader av teknologiforakt. Visse deler av miljøet, så som den lomografiske bevegelse, gir eksplisitt uttrykk for et opprør mot en stadig akselererende, teknisk utvikling, som står i fare for å avle en negativ forbrukskultur. Grunnholdningene deres synes å gjenspeile en sterk frihetstrang, som bygger på ideer av anarkistisk, antiautoritær og antidogmatisk art.

4.8 Oppsummering

Undersøkelsene i dette kapittelet viste at det faktisk var mulig å identifisere underliggende teknologiske årsaksforhold ved lekekamerapraksis, og å forklare dem på en grundig og detaljert måte. Ikke bare åpenbarte det seg en egenartet fotografisk teknologi som brukerne synes uvanlig opptatt av, men også en original tilnæringsmetode som kan sies å undergrave konvensjonell fotografisk representasjonsteknikk.

Hypotesen om mulige likhetspunkter med snapshotpraksis innenfor det tidlige amatørteknologiet, viste klare paralleller i to henseender. Både står lekekamerafotografene i en slags gjeld til dette med hensyn til en utforskende snapshotmetode. Samtidig kan vi også stadfeste en lignende kausal relasjon mellom teknologi, metode og estetikk.

Neste skritt vil være å undersøke mediets virkelighetstransformerende egenskaper.

¹¹⁷ *Shooting Stars with Toy Cameras – An interview with Danny Clinch, Light Leaks Magazine* nr. 4, s. 10.

5 OPTISK REDUKSJONISME

5.1 Innledning

Det er min oppfatning at undersøkelsene så langt, viser at lekekamerapraksis ut i fra ontologisk tilhørighet, trolig kan knyttes til en optisk-reduksjonistisk, eksperimentell tradisjon innen fotografiet, og at oppmerksomhet derfor bør vies en slik kontekst. Ut i fra tradisjonell kunsthistorisk metode vil et relevant kjernesporsmål være, hva slags tradisjon dette i tilfelle dreier seg om. En aktuell hypotese er videre at det innenfor fotomediet også eksisterer klare paralleller til lekekamerateknologien, som i dag arbeider med lignende strategier og problemstillinger, om enn av en mer ekstrem art.

Et naturlig utgangspunkt vil være å innlede med *camera obscura*, den ikke bare tidligste og mest primitive representanten for fotografisk teknologi. Teknologien innebærer samtidig både den mest fundamentale, og den mest radikale form for optisk reduksjonisme innenfor fotomediet, i kraft av å være fotografiets mest elementære innretning, hvor billeddannelse skjer uten tilstedeværelse av noen form for optikk.

5.2 Den optisk reduksjonistiske, eksperimentelle tradisjon

5.2.1 Fotoapparatets grunnform

I Store norske leksikon blir *camera obscura* definert som et ”apparat for optisk avbildning på en billedskjerm, forløper for foto- og projeksjonsapparatet (episkopet)”¹¹⁸. *Camera obscura* består av et lystett kammer med et lite hull, der lyset fra omgivelsene foran hullet slipper inn. Et bilde av de ytre omgivelsene som er synlig fra lysåpningen, vil avtegne seg vendt opp ned, på bakveggen av kammeret.

Opprinnelsen kan synes noe uklar. Praksis rundt fenomenet er velkjent fra 1500-tallet, selv om dette visstnok har vært studert og praktisert siden oldtiden¹¹⁹. Aristoteles skal ha beskrevet et slikt optisk prinsipp alt på 300-tallet f.Kr. I 1424 konstruerte Filippo Brunelleschi et *camera obscura* for å arbeide med perspektivteorier innenfor billedkunsten¹²⁰. Det er også kjent at Leonardo da Vinci gjorde nedtegnelser i 1490, hvor han anskueliggjorde hvordan instrumentet var fordelaktig for malere i deres arbeidsprosess, idet en slik projeksjonsform gir en ny måte å avtegne på¹²¹. Allerede på 1500-tallet begynte man å erstatte hullet med en primitiv linse. Det var slike apparater som fotopionerene på begynnelsen av 1800-tallet anvendte i sine fotografiske forsøk som resulterte i fotografiets ”fødsel” i 1839.

¹¹⁸ Jf. http://snl.no/camera_obscura (18.10.2011).

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Renée Creager O'Brien (1998). *The Post-romantic Vision of Contemporary Pinhole Photographers*, s. 43.

¹²¹ Jf. <http://snl.no/fotografi> (18.10.2011).

5.2.2 Pinhole-praksis

Camera obscura er i dag på ingen måte bare en forhistorisk levning, men består av et høyst levende fotografisk fenomen som engasjerer mange fotografer og billedkunstnere i samtiden. Selv om ferdig produserte kameraer er lett tilgjengelige, er det mer utbredt å tilvirke sitt eget¹²². Både *hullkamera*, *pinhole-kamera*, eller *pinhole*¹²³, er vanlige begrep, og refererer til hullet som utgjør apparatets ”øye”, kameraet er ellers objektivløst. En brukbar billeddannelse krever et helt minimalt hull, og derfor anvendes gjerne akupunktur nåler for å penetrere hullplaten. Grunnet ”blenderåpningens” størrelse, innebærer fotografering med hullkamera uvanlig lange eksponeringstider.

Pinholefotografiet kjennetegnes generelt av en karakteristisk ullen uskarphet, som formalt framtrer som softfokuseffekten man både ser hos piktoralistene, og man finner innenfor lekekamerateknologi som Diana. Relatert til de to medienes abstrakte billeddannelse, synes kunstnere og fotografer som arbeider med hullkamera og lekekamera, å møte mange av de samme faglige utfordringene. Noen brukere er også engasjert i begge typer kamera, eller arbeider med kombinasjoner. Holga-hybriden Pinolga, som er nevnt tidligere, er et eksempel på dette (Ill. 37).

I doktoravhandlingen *The Post-romantic Vision of Contemporary Pinhole Photographers*, knytter Renée Creager O’Brien først og fremst pinholepraksis til den romantiske bevegelsen. Hun nevner også de opplagte båndene til piktoralismen, både hva angår det formale, og et overordnet subjektivt uttrykk. Sentral strategi er i følge O’Brien en eksperimentell metode¹²⁴.

5.2.3 Hullkamera-ekstremisme

5.2.3.1 Frigjøringen fra den fotografiske maskin

Engelske Steven Pippin har i mange år arbeidet med pinhole-kamera av ombygde gjenstander som møbler, hvitevarer, hele værelser og hus. I 1999 ble han nominert til Turner-prisen ved Tate Gallery i London, for vaskemaskinprosjektet *Laundromat Locomotion*. Her ble tolv vaskemaskiner i et selvbetjent vaskeri i New Jersey omskapt til hullkameraer. Pippin utførte deretter en form for kronofotografiske studier innenfor dette spesielle ”fotoatelieret”. Blant annet red han en hest gjennom vaskeriet for å gjenskape Eadweard Muybridges *The Horse in Motion* fra 1870-tallet (Ill. 35), og benyttet til slutt vaskemaskinene som fremkallingsmaskiner.¹²⁵

Et populært fenomen er å ta gjenstander fra dagliglivet og omgjøre dem til hullkamera. Dette påminner om anvendelsen av *objet trouvé* i billedkunsten. En enkel og funksjonell ramme for et pinhole kan for

¹²² Ett av de mest vanlig er Leonardo pinhole-kameraer i tre som tar vanlige storformat filmkassetter, jf. nettsiden til *Pinhole Resource*, <http://www.pinholeresource.com/shop/shop> (22.10.2011).

¹²³ Min er faring er at begrepet *pinhole* stående alene brukes innenfor fotografisk terminologi på norsk også.

¹²⁴ Renée Creager O’Brien (1998). *The Post-romantic Vision of Contemporary Pinhole Photographers*, s. 9.

¹²⁵ Ibid., s. 183. Jf. også http://en.wikipedia.org/wiki/Steven_Pippin og http://newgenresvcu.com/wordpress/?page_id=30 og <http://www.photographsdonotbend.co.uk/2010/07/steve-pippin-laundromat-locomotion.html> (samtlige 18.10.2011).

eksempel være ordinære metallbokser som brusbokser eller kakebokser. Mer sofistikert var prosjektet tyske Jochen Dietrich jobbet med i 1993, da han omskapte en vekkeklokke til en pinhole, innstilt på 12 fotoopptak i timen. Motivet besto av dét hendelsesforløp som foregikk i rommet foran vekkeklokken i løpet av denne perioden¹²⁶.

Andre kunstnere finner ting i naturen som de bearbeider. Et eksempel er den italienske kunstneren Paolo Giolo, som i 1986 skapte et originalt hullkamera ut i fra et autentisk muslingskall, det såkalte *Conchiglia Stenopeica*.¹²⁷

5.2.3.2 Kollektive pinhole-prosjekter

Nevneverdig er også prosjektet *The Legacy Project* fra 2006, også omtalt som *The Great Picture Project*. Ifølge Guinness World Records skal dette angivelig være verdens største fotografi, og er produsert med et enormt hullkamera. Bildet ble skapt ved den nedlagt amerikanske militærbasen MCAS El Toro i California. Selve hullkameraet besto av en komplett jettflyhangar. Et stort stykke tekstil belagt med lysfølsom emulsjon utgjorde filmmaterialet, og hullet, det vil si kameraets blender, var bare 6 mm i diameter, og eksponeringstiden på 35 minutter. Fotografiets mål utgjorde 9,62 meter x 33,83 meter. Illustrasjon 46 viser opprigging av tekstilet før påføring av *Liquid Light*, den flytende fotografiske emulsjonen. Prosjektet stilles for tiden ut på en vandreutstilling som har pågått siden høsten 2007. Det er også veldokumentert gjennom 100 000 fotografier, tre bøker og en 23 minutters lang film om skapelsesprosessen, laget av Rob Johnson, én av de seks involverte kunstnerne¹²⁸.

Samarbeidsprosjektet er ett av flere lignende kollektive arbeider. To av dem minner om Mark Schwartzs *We Do the Rest* fra slutten av 1970-tallet, som var basert på Diana-kameraer. *We Do the Rest* er omtalt i kapittel 1. Det ene er et enda eldre prosjekt, Phil Simkins konsept fra 1975, som er publisert i artikkelen *Pinholes for the People* i *Popular Photography* samme år, og likeledes utstilt ved The Philadelphia Museum of Art. Museet delte ut 15 000 håndlagde og ladde pinhole-kameraer, og inviterte publikum til å ta et bilde i sitt eget hjem¹²⁹.

The Sunrise Project ved Justin Quinnell, er et lignende prosjekt, som omfattet rundt 400 hullkameraer skapt av tomme øl-, og Red Bull-bokser. Prosjektet involverte skoleelever og et pedagogisk opplegg som resulterte i en bokutgivelse. Opplegget var basert på hullkameraer konstruert for å kunne tåle å henge utendørs under en eksponeringstid på tre hele måneder. De ble anbrakt i private hager og på

¹²⁶ Ibid. (Creager O'Brien), s. 185.

¹²⁷ Ibid. Jf. også http://www.foliniarte.net/eventi/mostra_eventi2.php?titolo=PAOLO%20GIOLI&id=10 (18.10.2011).

¹²⁸ *Light Leaks Magazine* nr. 15, s. 10-15. Jf. også <http://www.legacyphotoproject.com/> og <http://www.guinnessworldrecords.com/records-1/largest-pinhole-camera/> og <http://www.alternativephotography.com/wp/photographers/the-worlds-largest-pinhole-photograph> (alle 19.10.2011).

¹²⁹ Renée Creager O'Brien (1998). *The Post-romantic Vision of Contemporary Pinhole Photographers*, s 77.

andre stille steder i Knowle West, South Bristol. I løpet av perioden ble fotopapiret på innsiden av kamera langsomt eksponert, og hovedmotivet i bildene er solens bevegelse gjennom døgnets gang¹³⁰.

Justin's residency invites us to think about the passage of time and how it is represented visually: what might have changed in your life by the time your photograph has finished developing? Might you have finished school? Welcomed a new baby?¹³¹

5.2.3.3 Kroppen som hullkamera

Avslutningsvis nevnes to beslektede, og svært radikale hullkameraprojekt. Det første er Thomas Bachlers serie fra 1999, *Das Dritte Auge – Selbstportrait*, et konseptuelt analyserende arbeid. Serien består av eksperimentelle selvportretter tatt med et uvanlig eksentrisk kameraperspektiv, nemlig hans egen kropp i en unik posisjon som både kamera og motiv. Disse sv/hv-bildene fremstår i en abstrakt og magisk språkdrakt. De er usedvanlig ufokuserte og grove. Utflytende og poltergeistaktige former, i kombinasjon med voldsomme kontraster, gir umiddelbare assosiasjoner til røntgenbildet.¹³²

Bachler har kunnet gjennomføre dette ved å fotografere mot et speil. Han forklarer prosessen slik.

Meinen eigenen Körper als Kamera nutzend, trat ich mit einem Stück Fotopapier im Mund vor den Spiegel. Die leicht geöffneten Lippen funktionierten als Lochblende und nahmen das Spiegelbild auf – ein Bild von mir in mir.¹³³

I utstillingskatalogen *Thomas Bachler, Arbeiten mit der Camera obscura, Pinhole Exhibits*, reiser Ursula Panhans-Bühler flere interessante spørsmål, i kapittelet *Concepts of a threshold position*.

It had become uncertain who or what was in the manipulating position: did the eye of the photographer control the "eye" of the camera, or vice versa?¹³⁴

Panhans-Bühler mener dette kunstprosjektet åpner for mange diskusjoner, særlig omkring en kunstnerrolle, hvor kunstneren tilsynelatende tar full kontroll over maskinen, og samtidig utmanøvrerer virkeligheten.

Justin Quinnell fra The Sunrise Project, har arbeidet med seg selv på en lignende måte. Bildene kan betraktes i boka *Mouthpiece* fra 2006. Mens Bachler utelukkende anvender munnen som kamera, leppene som lukker, og fotografierer sitt eget speilbilde, er Quinnells tilnærming noe annerledes. Han har konstruert en pinhole i miniatyr, et såkalt *smiley cam*, som han også selger kommersielt. Kamera plasseres innerst i munnen og vil gjengi et noe mer vidvinklet perspektiv enn hos Bachler.

¹³⁰ Jf. <http://www.youtube.com/watch?v=ma8nYvSb0nA> og <http://www.pinholephotography.org/Sunrise%20project.htm> (begge 18.10.2011)

¹³¹ Jf. <http://www.kwmc.org.uk/index.php?article=484> (19.10.2011)

¹³² Jf. hans egen internettside <http://www.thomasbachler.de/german/themen/obscura/obscura.htm> (18.10.2011).

¹³³ Ibid.

¹³⁴ Ursula Panhans-Bühler (2001). *Thomas Bachler, Arbeiten mit der Camera obscura, Pinhole Exhibits*, s. 9.

Fotografiene viser tennene og litt av munnens innside, samtidig med nedre deler av kroppen utenfor. De mest iøynefallende fotografiene fremstiller kunstneren sittende i et badekar.¹³⁵

5.2.4 Pinholepraksis versus lekekamerapraksis

De to kunstnerne tar i bruk dramatiske virkemidler som gjør det fristende å kalle dem pinhole-ekstremister. Arbeidene representerer en interessant mediespesifikk undersøkelse av metamorfose og grenseoverskridelse. Grensene synes å bli presset mer intens her enn hva man opplever innenfor den regulære lekekamerapraksis.

Selv om de to kunstprosjektene synes å tydeliggjøre problematikken maskin – menneske på en unik måte, er dette likevel en diskurs som kan knyttes til pinhole-praksis generelt. Teknologien kan betraktes som om den i seg selv representerer et oppgjør med den fotografiske *maskinen*, som den både løsriver seg fra, og tar kontroll over. Et ontologisk kjerneproblem er knyttet til hvor langt det er mulig å strekke en slik teknologisk reduksjonisme. For eksempel; hvor lite av konvensjonell fotografisk teknologi må stå igjen, for at et fotografisk bilde skal kunne bli skapt? En fundamental side ved virksomheten handler om utforsking av nettopp slike perspektiv.

På dette punktet representerer pinhole-praksis et mer radikalt ståsted enn lekekamerapraksis. Flere felles berøringspunkter er ellers åpenbare, og skillet mellom dem kan synes utflytende. Det forekommer også at førstnevnte type regnes som en undergruppe av sistnevnte kategori, sammenlignet med konvensjonelt fotografi forøvrig. Selv om begge utgjør alternative fotografiske retninger, bygget på en optisk-reduksjonistisk, eksperimentell metode, er det likevel mest vanlig å betrakte dem som to atskilte teknologier.

5.3 Formal abstraksjon og fotohistoriske bevegelser

Det kan være av interesse å berøre analoge bevegelser innen *fotohistorien*, som snarere enn å dyrke en naturlig fotografisk realisme, på lignende måte har vært opptatt av å utforske andre formale aspekter. Imidlertid vil dette feltet få lav prioritet i denne oppgaven, grunnet tids- og plassmessige hensyn. Selv om emnet derfor behandles svært forenklet, anerkjennes likevel at det foreligger flere aspekter i disse forhold som det kunne ha vært relevant å undersøke nærmere.

Enkelte fotografiske bevegelser har beskjeftiget seg med en praksis, som vedrører abstraksjon som formal transformasjon, i stedet for å foredle fotografiets iboende realisme. En slik realisme kommer gjerne til uttrykk gjennom mediespesifikke og puristiske virkemidler, som skarphet og detaljrikdom, velkjente redskap innen modernismens formalisme.

¹³⁵ Jf. <http://www.pinholephotography.org/> og <http://www.amazon.co.uk/Mouthpiece-Justin-Quinnell/dp/190458733X> (begge 19.10.2011).

Denne oppgaven har valgt å konsentrere seg om et par historiske retninger, som formelt har beveget seg i en motsatt retning, og hvor fotografiets funksjon ikke er rent mimetisk. *Piktoralismen* har allerede vært behandlet i kapittel 3, og en diskurs omkring *surrealistisk fotografi* vil følges opp i neste kapittel. Når det gjelder piktoralismen skal det imidlertid tillegges, at fellestrekk her utelukkende er knyttet til softfokuset som stilistisk virkemiddel, med tanke på at retningen arbeidet ikonografisk med iscenesettelse og allegori, i motsetning til snapshotpraksisen.

Mest sentral er likevel fotografiet slik dette framtrer innenfor *surrealismen* på 1920- og 1930-tallet. Her opereres det med en rekke teknikker som skaper former for metamorfose, og dermed endringer i virkelighetsavspeilingen. Å involvere uforutsigbarhet og slump er vanlig forekommende strategier. Deri ligger den spesielle status selve snapshotet har for disse kunstnerne, i og med at dette betraktes som et eget depot for ikke-rasjonell aktivitet.

Karakteristiske virkemidler kan under selve opptaksprosessen være multieksposeringer og fotografering via refleksjoner i deformerte speil, eller i mørkerommet gjennom solarisasjon og sammenkopiering av flere negativ. Andre signifikante, surrealistiske teknikker er fotomontasjen, eller kameraløse bilder som fotogrammer og rayografier¹³⁶.

Surrealismen blir relevant i forbindelse med behandling av lekekamerabildene og resepsjon i kapittel 6.

5.4 Lekekamera i en moderne tidsalder

Et betimelig spørsmål å reise i 2011 er hvordan det er mulig at et fenomen som lekekamerapraksis, har overlevd en tidsalder underlagt framveksten av digitalisering, et paradigmeskifte innenfor det fotografiske *håndverk*. På tross av de utømmelige manipulasjonsmuligheter digitaliseringsprosessen representerer, synes den likevel ikke å ha innebåret noen form for trussel. Det ser snarere ut til at denne og beslektede analoge fotografiske praksiser har kommet styrket ut, etter å ha definert seg som et tydeligere *alternativ*, eller en motpol til den tekniske evolusjon.

En forklaring kan være den sterke vektleggingen av en eksperimentell metode, hvor uforutsigbarhet, vilkårlighet og slumpetreff er avgjørende momenter, områder hvor digitalisering ikke kan bidra med mer egnede redskap i opptaksprosessen. Snarere representerer en digital prosess en slags antitese, i form av teknisk forutsigbarhet og perfektjon. For lekekamerafotografene synes dette alternativet å framstå som syntetisk, kjedelig og uinteressant. Samtidig ser man en viss posisjonering, i forhold til

¹³⁶ Michel Frizot (1998). *A new history of photography*, s. 446-448, Rosalind E. Krauss (1986). *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, s. 101, og Liz Wells (2003), *Photography: A Critical Introduction*, s. 276.

det å framstille seg selv som representant for ekte kultur, en overbærer av det originale og genuine, og en slags moderne talsmann for autentisitet, verk og aura¹³⁷.

En tendens som synes å ha oppstått i siste tiårsperiode, er koblingen av lignende egenskaper til det analoge fotografiet generelt. Fordi det digitale fotografiet nå representerer det alminnelige og gjengse fotografi de fleste steder i verden, betraktes analog praksis stadig oftere som noe eksklusivt, som ekte håndverk eller kunst, og ikke sjelden som noe avantgardistisk.

Det skal bemerkes her, at på tross av en avstandtaken fra visse digitale prosesser, skjer det meste av fotografisk formidling på internett i dag. Lekekamerafotografen skanner derfor gjerne sine ferdig fremkalte analoge filmer, og man kan også se at bildene underlegges en viss grad av digital billedbehandling, for å understøtte uttrykksformen.

Tegn i tiden som skyldes utviklingen innen telekommunikasjon, tilkjennegir nye, interessante tendenser. Et eksempel er framveksten av mobiltelefonene med mobilkamera. Det vil ikke være urimelig å trekke en parallell mellom et slikt moderne point-and-shoot, lavteknologiske mobilkamera og det tradisjonelle lekekamera.

Det siste året er dessuten preget av smarttelefonenes gjennombrudd, samtidig som man har fått et eksplosivt marked av tilpassede *smarttelefon-applikasjoner*. Slike såkalte *apps* eller ”*apper*”¹³⁸ er utviklet av tredjeparter og kan lastes ned via *App Store* eller *Android Market*¹³⁹. Et titalls spesifikke applikasjoner som redigerer mobilbildene og påfører disse en lekekameraestetikk, er nå tilgjengelige. Eksempler er ”More lomo”, ”Hipstamatic”, ”The Diana”, ”Classic Toy”, ”Retro Camera Plus”, ”Toy Camera”, og ”Diana Lite”¹⁴⁰.

Det foreligger også flere eksempler på appropriasjon av lekekameraeffekter på moderne, digital teknologi. Tidlig i 2011 kom Adobe Systems med versjon 9 av det digitale billedbehandlingsprogrammet *Elements*. Her var en ny effekt tilgjengelig, *Lomo Camera Effect*, som spesifikt etterligner Lomo-estetikken. Versjon 10 inkluderer også denne effekten.

Nå i sommer utkom Adobe Systems i tillegg med en samling *Vintage Photo Effects*, det vil si handlinger tilknyttet det profesjonelle billedbehandlingsprogrammet Photoshop. Dette utvalget inneholder åtte retro-stiler, blant annet stilen *Lomo*, som er konvertibel med Photoshop i versjon CS og CS2-5.

¹³⁷ Kjernebegrep fra Walter Benjamin i *Art in the age of mechanical reproduction*, jf. utdrag av denne i Liz Wells (2003), *The Photography reader*, s. 42-52.

¹³⁸ Brukes i norsk dagligtale.

¹³⁹ Jf. <http://no.wikipedia.org/wiki/Smarttelefon> (23.10.2011).

¹⁴⁰ Pr. i dag tilgjengelige i *App Store* via iPhone.

Et annet fenomen er nyprodusert low fi lekekameraoptikk, ment å anvendes sammen med moderne digitalteknologi. Eksempel på dette er *The Dreamy Diana Lens*, som leveres med adapter tilpasset nye, digitale kameramodeller fra Nikon og Canon.¹⁴¹

Avslutningsvis nevnes dessuten at det på markedet i dag også finnes billige digitalkameraer som hevdes å være konstruert med formålet å etterligne lekekamerateknologi, for eksempel kameraet Minimo-X som minner om Lomo¹⁴². Det er usikkert hvor stor innflytelse slik teknologi vil få på den videre utviklingen, men er som vi har sett én av flere tydelige tendenser i samtiden på at fascinasjonen for lekekameraestetikk holder seg.

5.5 Oppsummering

Undersøkelsene i dette kapittelet har vist at lekekamerapraksis er del av en større tradisjon, underlagt visse ideer om å distansere seg fra konvensjonell fototeknologi, eller uttrykk for et ønske om å løsrive seg, eller frigjøre seg fra teknologien eller fotoapparatet som sådan. En slik side viser seg å opptre hånd i hånd med en innovativ og eksperimentell metode.

Moderne pinhole-praksis kan sies å spille en dominerende rolle innen dette feltet. Hensikten med fokus på nettopp en slik praksis, var for bedre å synliggjøre dette signifikante trekket også ved lekekameramediet, og sette det i perspektiv.

Slike optisk reduksjonistiske krefter har også blitt forklart ut i fra selve samtidskonteksten. Viktige fellestrekk bevegelsene i mellom, er at de representerer en fri, utforskende og intuitiv metode. De ønsker å utgjøre et alternativ til den rådende teknologiske utvikling, i en tidsalder hvor digital perfektjonisme ellers er betraktet som viktig drivkraft.

¹⁴¹ Jf. <http://photojojo.com/store/awesomeness/diana-lens-for-SLRs/> (27.10.2011).

¹⁴² Jf. <http://www.idigitalcamerareview.com/minimo-x-toy-3-2mp-camera-specs.html> (24.10.2011).

6 TEORETISKE SYNSVINKLER

6.1 Innledning

Dette kapittelet vil søke egnede teoretiske fortolkninger som kan kaste lys over den spesielle billedformen lekekamerabilder innebærer. Hovedområder for oppmerksomheten vil være relasjonen mellom estetikk og resepsjon, og hvordan man kan forklare slike bilders særlige vesen på en adekvat måte. Billedmaterialet i oppgaven reiser uten tvil flere interessante mediespesifikke og estetiske spørsmål. Problemstillinger som synes relevante, er hva som i ontologisk forstand kjennetegner og skiller dem fra fotografier generelt. En sentral hypotese i denne forbindelse er påstanden om at lekekameraestetikkens egenart, sammenliknet med fotografiet, først og fremst aktualiserer en *representasjonsproblematikk*.

Samtidig vil et viktig anliggende være å se på hvilke mentale prosesser, som finner sted ansikt til ansikt med en slik særpreget fotografisk form, det vil si å forklare resepsjonsmessige effekter. En antakelse er knyttet til lekekamerabildets status som *opplevelsesbilde*. Det vil også være naturlig å foreta en undersøkelse av, og et forsøk på en redegjørelse for, dets evne til å fokusere på ”uhåndgripelige” aspekter. En hypotese i denne sammenheng er en forestilling om at lekekamerafotografen velger sitt uttryksmiddel av bevisst grunner. Antakelsen er at lekekameraestetikkens representasjonssystem nedlegger visse psykologiske mekanismer, i den meningsproduksjon som senere finner sted mellom betrakter og bilde.

6.2 Et fenomenologisk perspektiv

I prosessen med å sirkle inn lekekameraestetikk kan en moderne, fenomenologisk orientert tilnærming være en relevant metode.

Ordet "fenomenologi" kommer fra gresk *phainomenon* (det som viser seg) og *logos* (lære), og betyr følgelig læren om det som viser seg (for en bevissthet).¹⁴³

Edmund Husserl regnes som grunnleggeren av fenomenologien. Av fenomenologisk orienterte teoretikere som har belyst ulike sider ved det fotografiske mediet, og som i forskjellig grad har bidratt til *fotografisk teoridannelse*, nevnes Maurice Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre, Walter Benjamin, Charles Sanders Peirce, André Bazin, Sigfried Kracauer, Roland Barthes, Paul Ricœur, Philippe Dubois og Règis Durand¹⁴⁴.

¹⁴³ Jf. <http://www.intermedia.uio.no/ariadne/idehistorie/idehistoriske-epoker/1900-tallet/1900-1945/phenomenologi> (30.10.2011).

¹⁴⁴ Mette Sandbye (2001) presenter alle disse i *Mindesmærker. Tid og erindring i fotografiet*. Jf. også Liv Hausken (1998) og (1999).

Fenomenologien er en filosofi om det *subjektive perspektiv*. Her framtrer verden kun *for* og *i* bevisstheten, i stedet for å regne denne som en gitt og mer virkelig kategori utenfor subjektet. Siden den erfarte livsverden er det eneste man kan vite noe om, må man derfor vende seg mot *den bevissthet* og *dét subjekt* som erfarer. Verden betraktes altså som noe vi eksisterer i, *med* bevisstheten, vi er alltid i tanken og fortolkningen. Dette impliserer et betraktersubjekt i prosess.

Kunsten spiller en viktig rolle som medium for lagringen av sanseintrykk, og for hvordan vi persiperer og erfarer vår egen livsverden. Vår tilgang til verden er ikke forutbestemt og uforanderlig, men til enhver tid påvirket av de tilgjengelige teknikkene for produksjon, oppbevaring og overføring av informasjon¹⁴⁵. Foto er et slikt lagringsmedium som kan sies å regulere den sanselige erfaringsverden. I kapittel 3 ble det nettopp pekt på at det tidlige amatørnsapshotets dynamiske kameravinkler, bidro til å supplere og utvide menneskekroppens rekkevidde på en innovativ måte.

Et fenomenologisk perspektiv på fotografiet, vil være opptatt av dette slik det framtrer for, og i subjektet, dette gjelder også lekekamerabildet. Fotografiets betydning blir dermed avgjørende, både som erkjennelsesform og erfaringsmedium.¹⁴⁶

6.3 Transparensbegrepet

Fotografiets virkelighetsavspeilende representasjonsmåte er mediets mest signifikante egenskap. *Aesthetics and photography* er opptatt av å drøfte denne enestående kvaliteten. Jonathan Friday innleder boka med å ta for seg den albertinske måten å betrakte bilder på, som karakteriserer maleriers billedflate som et vindu mot virkeligheten¹⁴⁷.

They [photographs] would, quite literally, be windows upon the past,
frozen open.¹⁴⁸

Forestillingen om fotografiet som et vindu av transparent glass hefter ved det, derav begrepet *transparens*. Også mimetisk kunstteori som bygger på begrepet *mimesis*, det vil si ”etterligning”¹⁴⁹, omhandler aspekter som imitasjon og realismeeffekt, som er forbundet med de samme ontologiske egenskaper.

Men en så påtakelig mediespesifikk og referensiell relasjon til sitt motiv som *dét* fotografiet representerer, er generelt svakere til stede hos lekekamerabildet. En slik form for fotografisk estetikk inneholder høyere grad av formal abstraksjon, og dermed et tilsvarende redusert nivå av realisme. Representasjonsmåten synes å produsere ekspressiv mening som fjerner oss fra bildets referensielle

¹⁴⁵ I Iversen og Sandhei Jacobsen (2003), *Estetiske teknologier 1700-2000*, s. 8, behandles dette aspektet.

¹⁴⁶ Hovedkilder om fenomenologi: Friday (2002), Iversen og Sandhei Jacobsen (2003), Liv Hausken (1998) og (1999), Mette Sandbye (2001) og Sven-Olov Wallenstein (2001).

¹⁴⁷ Jonathan Friday (2002). *Aesthetics and photography*, s. 5.

¹⁴⁸ *Ibid.*, s. 54.

¹⁴⁹ Jf. Store norske leksikon <http://snl.no/mimesis> (30.10.2011).

innhold. Semiotisk teori kan være aktuell for å beskrive lekekamerabildet mer presist, og forklare dets særegne natur på en hensiktsmessig måte.

6.4 Tegn og mening

Leksikon definerer *semiotikk* som ”læren om tegn og tegnbrukende atferd”¹⁵⁰. En av grunnleggerne var den sveitsiske lingvisten Ferdinand de Saussure. Det skal her bemerkes at begrepet semiologi tidligere ble knyttet til tradisjonen rundt de Saussure, mens semiotikk etter hvert ble brukt om kretsen rundt Charles Sanders Peirce. I dag brukes termen semiotikk mer generelt om hele retningen.

Innenfor semiotikken ses fotografiet som et språk på linje med andre typer språk, hvor bildeelementene kan betraktes som tegn i systemer av tegn. Semiotiske modeller har tilført fotografiet adekvat terminologi, for å beskrive komponentene innen elementær meningsproduksjon, og hvordan det fotografiske bilde inngår i estetiske, retoriske og kommunikasjonsmessige forbindelser. Ett av semiotikkens største bidrag er et begrepsapparat som muliggjør visse diskurser av filosofisk art, som særlig oppstår innenfor fotografiet som medium, på grunn av dets unikt sammensatte natur.

Hovedbidraget til de Saussure er den todelte grunnmodellen for meningsdannelse, *signifikasjon*. Innenfor en fotografisk sammenheng brukes begrepet *referent* om motivet. Tegnets første del er *signifikanten* eller det betegnende, det vil si tegnets form, det materielle fotografiet. Andre del utgjøres av begrepet dette representerer, den mentale forestillingen hos betrakteren, som de Saussure kaller *signifikatet* eller det betegne¹⁵¹.

Både Ferdinand de Saussure og Charles Sanders Peirce forsøkte å forklare de ulike måter tegn formidler mening på. Peirces tredelte teori for tegnkategoriene, har vist seg å være den mest anvendelige i analyser av visuelle fenomen¹⁵². Her skiller han mellom *ikon*, mening grunnet på visuell likhet, *indeks*, mening basert på kausale relasjoner, og *symbol*, det vil si konvensjonsbasert mening. Denne modellen synes også velegnet i å få øye på, og definere, signifikante trekk ved lekekameraestetikk.

6.4.1 Ikon

Ikoner innebærer altså tegn som betegner i kraft av *formlikhet*. På generell basis regnes fotografiet som et utpreget ikonisk tegn, sammenlignet med andre billedtyper, som for eksempel nonfigurativt maleri. Spesielt innenfor vitenskapelig orientert fotografi og andre typer dokumentarisme, er virkelighetsreferansene tydelige. Fotografiet ligner det det avbilder og handler om en mimetisk reproduksjon av referenten, forøvrig selv fraværende i bildet¹⁵³. Slik etableres en perseptuell kontakt

¹⁵⁰ Jf. Store norske leksikon <http://snl.no/semiotikk> (30.10.2011).

¹⁵¹ Flere kilder er benyttet, men hovedkilde er likevel John Fiske (1985), *Introduction to Communication Studies*.

¹⁵² Jf. Store norske leksikon <http://snl.no/semiotikk> (30.10.2011).

¹⁵³ Geoffrey Batchen (1999). *Burning with Desire. The Conception of Photography*, s. 196.

mellom betrakter og motiv, og en fotografisk realisme oppstår. Denne er imidlertid en perseptuell fiksjon.

Likevel er det ikke slik at alle typer fotografi representerer på en transparent måte. Lekekamerabildets generelle grad av representasjon, skyldes som kjent formal manipulering gjennom teknologiske uregelmessigheter, som optiske avvik. Konsekvensen blir en referensiell struktur rykket ut av balanse.

6.4.2 Indeks

Indekset er et naturlig tegn basert på en autentisk forbindelse, det vil si fysisk kontakt mellom tegn og motiv. Slike tegn er bærere av *materielle spor* fra det de representerer, som på en kausal måte frambringer deres utseende. Slik sporkarakter kan for eksempel være røyk som indisium på ild, eller årringer i en trestamme, som indikator på treet's alder. Det at fotografiets natur består av en mekanisk produksjonsmåte, definerer dette vanligvis som et helstøpt indeks¹⁵⁴.

Jeg konstaterer at enkelte teoretiske bidrag peker på en tendens i tiden til en indeksfiksering av fotografiet. De viser til at dette aspektet ofte får dominere fotografiske diskurser, og dermed overskygger andre tilnæringsforsøk. Faren er selvsagt at man går glipp av nye, kreative innfallsvinkler i drøftingen av det fotografiske bildet. Når det gjelder undersøkelsen av lekekameramaterialet, vil imidlertid en vektlegging av tegnkategoriene ikon, og spesielt indeks, være sentrale, for å kunne gi en riktig forståelsesramme.

6.4.3 Symbol

Symboler betegner i kraft av *konvensjoner* eller regler. Disse er arbitrære tegn uten sammenheng mellom tegn og innhold. Fordi de hverken ligner på, eller forårsaker av det de representerer, er deres relasjon til hverandre kun basert på konvensjoner, derav kallenavnet konvensjonelle tegn. Symbolet har en særlig framtrædende posisjon innenfor konseptuelt postmoderne fotografi. I en lekekamera-kontekst er ikke denne tegnkategorien uten videre relevant, siden lekekamerabildet antas å være ukodet i sitt innerste vesen, og er knyttet til en intuitiv form for resepsjon.

6.5 Ikonisk, indeksikale tegn

Fotografiet omtales som et *ikonisk, indeksikalt* tegn. Dette innebærer en fenomenologisk betraktningssprosess som både er ikonisk og indeksikalt fundert. Fotografiet peker ut i verden på en måte som leder betrakteren til å ta i bruk en transparent holdning overfor det. Derfor kalles det gjerne en transparent billedpeker. Roland Barthes omtalte dette som fotografiets *naturaliseringseffekt*. Imidlertid tilnærmer vi oss også det fotografiske bilde med en underliggende visshet om dets tilblivelse. Dette innebærer en bevissthet om øyeblikket fotografiet ble tatt, som en slags indeksikal *stillstand* i hendelsene som befant seg foran kamera idet bildet ble innfanget. Oppfatningen følger den

¹⁵⁴ Den fotografiske prosess foregår slik: Kamera fanger inn reflektert lys fra et motiv og gjengir dette vendt opp ned som et (latent bilde) på et lyssensitivt materiale.

videre kognitive behandlingen av bildet. En slik effekt omtaler Mette Sandbye som fotografiets *mentale realisme*¹⁵⁵. Den medfører at vi ikke helt betrakter det fotografiske bildet som en illusjon, men ofte behandler dette som virkeligheten selv. Holdningen til denne type transparens skyldes fotografiets indeksikale forankring, og den psykologiske reaksjon denne skaper hos betrakteren.

Et karakteristisk trekk ved lekekameraestetikk er en svakere ikonisk relasjon mellom referent og signifikant, enn det som er vanlig i det fotografiske bilde. Dette skyldes ulike grader av abstraksjon forårsaket av lekekamerateknologien, som fører til at bildet er mindre transparent enn i vanlig forstand. Abstraksjonsnivået har skapt en ubalanse mellom signifikant og signifikat, slik at betydningsplanet har blitt en anelse forskjøvet. Imidlertid finnes også realistiske pekere i bildet, eller tilstedeværelse av en tilfredsstillende mengde likhet, til at betrakteren identifiserer det som et fotografi. Jonathan Friday fremhever dette kognitive aspektet i *Aesthetics and photography*, og tillegger her betrakterens *overbevisning* en avgjørende rolle. Dersom betrakteren ledes til å anta en synsmodus som er transparent, skapes det forventninger i bevisstheden om gjengivelse av et virkelighetsnærver¹⁵⁶.

I lekekamerabildet ser det indeksikale aspektet ut til å spille en mer avgjørende rolle i persepsjonsprosessen enn i fotografiet ellers. Med abstraksjon følger en ikonisk utydelighet, hvor enkelte elementer fremstår som mindre umiddelbart identifiserbare. En slik formal usikkerhet vil vekke den estetiske interesse hos betrakteren, som automatisk medfører at han forsøker å orientere seg.

Vi skal se nærmere på de mekanismer som påvirker nyanseforskjellene i betrakterens tilnæringsmåte overfor lekekamerabildet, sammenlignet med det konvensjonelle fotografiet. Dette er forhold som kanskje kan besvare spørsmålet om hvorfor kunstnere og fotografer anser lekekamerateknologien, som særlig egnet medium til å formidle visse fotografiske og kunstneriske ideer, én av de aktuelle problemstillingene denne oppgaven reiser. Hvorfor benytter de seg ikke i stedet av andre former for beslektet billedkunst, for eksempel grafiske teknikker?

Som nevnt tidligere kan ett motivasjonsgrunnlag helt enkelt være dragningen mot en *eksperimentell* metode og teknologi som muliggjør denne. En annen forklaringsfaktor synes nettopp å være forbundet med relasjonen ikonisitet og indeksikalitet. Estetisk fellesnevner her er en formal intensjon om å uttrykke ”uhåndgripelige” og ”ufremstillelige” aspekter, og dermed etterstrebe karakteristiske stemninger, som åpner for en subjektiv innlevelse, og skapende samhandling mellom bilde og betrakter. Slike estetiske løsninger kan beskrives som *maleriske*, og de forbindes vanligvis ikke med konvensjonell fotografisk likhet. Dette er elementer som vi gjenkjenner fra andre retninger innen billedkunsten. Det springende punkt i resepsjonen av lekekamerabilder, ligger i en hårfin balansegang mellom abstraksjon og et minimum av *ikonisk forankring i virkeligheten*, samtidig som at denne er

¹⁵⁵ Mette Sandbye (2001). *Mindesmærker. Tid og erindring i fotografiet* og (2007), *Kedelige bilder. Fotografiets snapshotestetikk*.

¹⁵⁶ Jonathan Friday (2002). *Aesthetics and photography*, s. 62-63.

tilstrekkelig nok til å fremme en tolkning av bildet som gir *indeksikal forankring i fotografiet*. Dette spenningsforholdet trekker betrakteren inn i en dialog med bildet, og stiller ham et øyeblikk overfor et visuelt dilemma. Når han relaterer bildet til virkeligheten og definerer dette som et fotografi, framstår fremstillingen med en legitim tyngde og autoritet. Den får da en annen virkning enn billedkunst ellers ville kunne produsere fram. Sett i lys av en slik fotografisk status, framstår motivet som tildels oppsiktsvekkende, annerledes og originalt.¹⁵⁷

6.6 Estetikk og resepsjon

6.6.1 Roland Barthes og resepsjon

Videre undersøkelse av lekekameraestetikk, ikonografi og resepsjon, gjør det nødvendig å trenge ned i dypere sjikt av resepsjonsteori. Roland Barthes' betraktninger om resepsjon utgjør en meget egnet innfallsvinkel. Hans tanker har bidratt sentralt til teoridannelsen innen fotografiet, spesielt det inngående arbeidet med å beskrive fotografisk erfaring. Fotografiets essens og budskap, opplevelsen av affekt, samt nærvær og fravær i fotografiet, er særlige felt innenfor resepsjon som Barthes var opptatt av.

Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthe's Camera Lucida fra 2009, er én av mange publikasjoner som drøfter hans tanker. I denne boken har Geoffrey Batchen samlet kjente teoretikere i en svært interessant diskurs omkring *Camera Lucida*, blant annet Victor Burgin, James Elkins, Michael Fried og Rosalind Krauss. Batchen omtaler *Camera Lucida* som starten på historien om fotografiets resepsjon¹⁵⁸. Videre karakteriserer han boken slik:

He [Barthes] tells us what a photograph looks like but also how that look feels, at least to him. He thereby opens up the whole question of the photographic experience – of the emotions stirred by photographs – as something proper to the concerns of critical historians.¹⁵⁹

6.6.2 Studium og punktum

Barthes vektlegger betrakterens aktive rolle i produksjon av mening og affekt¹⁶⁰. I dialogen med bildet skiller han mellom to betydningsnivå, *studium* og *punctum*. Disse har vært gjenstand for mange diskusjoner rundt problemet med å skille dem fra hverandre. Mye av kritikken går på at kategoriseringen er kunstig rigid¹⁶¹.

Studium-effekten utgjør et slags vanlig interessenivå hos betrakteren, som ligger nedfelt i en type mening, som er av en *felles* eller *allmenn* karakter. Denne forholder betrakteren seg til med sin

¹⁵⁷ Hovedkilde for drøftingene rundt semiotikk er Batchen (1999), Fiske (1985), Friday (2002), Hausken (1998) og (1999), Sandbye (2001) og Steene-Johansen (1991).

¹⁵⁸ Geoffrey Batchen (Ed.) (2009) *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthe's Camera Lucida*, s. 264.

¹⁵⁹ Ibid.

¹⁶⁰ Mette Sandbye (2001) tar for seg dette i *Mindesmærker. Tid og erindring i fotografiet*, s. 50.

¹⁶¹ Geoffrey Batchen (2009), s. 260 og Bent Fausing (1993). *Drømmebilleder. Om bilder, drøm og køn*, s. 299.

kognitive side. Punctum-effekten er derimot av en helt *privat* karakter, en slags *personlig* reaksjon på et ukodet element i bildet. Ut i fra mottakerens subjektive referansebakgrunn blir dette meningsladet for akkurat *denne* personen, og fremkaller en følelsesmessig effekt, en form for *affekt*. Shawn Michelle Smith beskriver punctum-effektens noe udefinerbare karakter i *Photography Degree Zero*:

It [the punctum] is consistently the detail – the something in a photograph – that triggers a relay of thoughts and emotions back to his [Barthes's] personal history.¹⁶²

En tilsynelatende meningsløs detalj trer fram fra helheten, fyller bildet og trekker betrakterens oppmerksomhet til seg. Dette elementet eller *berøringspunktet*, får brått en avgjørende betydning, og blir det egentlige motiv for betrakteren. I kapittel 10 i *Camera Lucida* forklarer Barthes hvordan han er kommet fram til betegnelsen *punctum* og beskriver berøringen slik:

A photograph's *punctum* is that accident which pricks me (but also bruises me, is poignant to me).¹⁶³

Barthes skal ha vært sterkt influert av Jaques Lacans arbeid innenfor psykoanalysen. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* var tittelen på Lacans forelesningsserie i Paris gjennom vårsemesteret 1964. Foredragene ble publisert i 1973, og bidro sterkt til at teoriene om de mentale prosesser fikk stor internasjonal anseelse, ikke minst innenfor strukturalistiske kretser¹⁶⁴. Roland Barthes synes å være inspirert av lacaniansk terminologi i formuleringen av punctum-effekten, spesielt begrepet *la Tuché*, han skriver :

... The *This* (this photograph, and not Photography), in short, what Lacan calls the *Tuché*, the Occasion, the Encounter, the Real, in its indefatigable expression.¹⁶⁵

Knut Steene-Johansen karakteriserer begrepet slik i *Fotografiet og semiotikkens død*:

Fotografiets tuché, dets ”berøring”, er traumatisk: bildet *bemektiger* seg oss, nullstiller vårt språk.¹⁶⁶

Avgjørende her er at punctum-effekten er av en helt subjektiv karakter, slik at samme bilde utgjør punctum for *noen* og studium for *andre*. Barthes bruker det nevnte vinterhagebildet til å illustrere punctum-effekten for leserne. For ham er dette bildet svært meningsladet, for alle andre vil det representere et hvilket som helst bilde av ukjente mennesker, og gi en generell studium-effekt.

¹⁶² S. M. Smith i kp. 13 i Batchen (2009). *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*, s. 244.

¹⁶³ Roland Barthes (1993). *Camera Lucida*, s. 27.

¹⁶⁴ Jf. http://en.wikipedia.org/wiki/The_Four_Fundamental_Concepts_of_Psychoanalysis og http://en.wikipedia.org/wiki/Jacques_Lacan (begge 03.11.2011).

¹⁶⁵ Roland Barthes (1993). *Camera Lucida*, s. 4.

¹⁶⁶ Knut Steene-Johansen (1991) tolker det slik i *Fotografiet og semiotikkens død*, s. 33.

Vinterhagebildet er ikke gjengitt i boka og grunnen kan være at Barthes mener lesernes egen opplevelse av studium kan komme til å legge noen føringer, som vil stå i veien for hans *egen* formidling av bildets effekt. Med sterk innlevelse tar han oss med til et subjektivt og svært privat møte med dette portrettet, hvor vi gjennom fortellingen får adgang til å forstå bedre den emosjonelle tilstand som berøringspunktet her har fremkalt i ham. Vår egen opplevelse av studium kunne opplagt ha redusert effekten av en slik verbal demonstrasjon.

Det at vinterhagebilde ikke blir vist i *Camera Lucida*, har forårsaket spekulasjoner om at dette i realiteten ikke eksisterer. Enkelte teorier hevder at bildet kan være en sammenblanding av flere private familiebilder som Barthes omtaler, det vil si eksisterer i forfatterens hode alene, som et produkt av hans hukommelse. Andre igjen viser til at Barthes' beskrivelser ligner på et bilde Marcel Proust behandler i sin bok *À la recherche du temps perdu*¹⁶⁷.

6.6.3 Diskursen rundt Barthes

Roland Barthes bidrar med verdifull behandling av betrakterens aktive og prosessorienterte dialog, med fotografiet om meningsproduksjonen, og illustrerer dette gjennom flere bildeeksempler. Han tilnærmer seg betrakterens reaksjoner på et dypere plan, og berører felt som assosiasjon, hukommelse og det ubevisste. Her beveger han seg inn på områder hvor semiotikk og psykoanalyse krysser hverandre. Flere har bemerket at Barthes med dette bryter med sin grunnleggende fenomenologiske tilnærming. Å beskjeftige seg med det ubevisste ligger utenfor det fenomenologiske territorium. Viktor Burgin peker på dette aspektet i *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthe's Camera Lucida*¹⁶⁸, som han også har tatt opp til diskusjon ved flere anledninger tidligere¹⁶⁹.

Mange av Roland Barthes' refleksjoner rundt resepsjon vil ha overføringsverdi til denne masteroppgavens forskningsmateriale, når det gjelder ikonografiske betraktninger om lekekameraestetikken som *opplevelsesbilde*. Først er det imidlertid nødvendig å komme med et par kommentarer til Barthes' arbeide.

Når det gjelder todelingen studium og punctum hevder han at punctum utelukkende er til stede i fotografiet uten at denne er lagt der, eller *vist for* betrakteren av fotografen. Hva han mener med dette er at vi har med en effekt å gjøre, som ikke er forbundet med fotografisk *intensjon*. Å gå inn i en videre diskusjon av Barthes' spesielle perspektiv i en slik begrenset oppgave, er det ikke kapasitet til. Det skal imidlertid nevnes at disse tankene har forårsaket stor akademisk debatt motivert av en oppfatning av Barthes' syn som preget av en viss sneverhet, og som dessuten representerer en undervurdering av fotografen. I virkeligheten ser vi at resepsjonsmessige effekter tilsvarende punctum

¹⁶⁷ Dette hevder flere av forfatterne i *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthe's Camera Lucida*, blant annet Gordon Hughes, s. 194-195.

¹⁶⁸ Ibid., s. 40.

¹⁶⁹ Ibid., s. 19 og 275.

kan oppstå uten at disse er tilsiktet fra fotografens side, men kan også være intendert av fotografen gjennom spesifikke *føringer*. Lekekameraestetikken, som i sitt innerste vesen er motivert av en fotografisk intensjon som er nedfelt i den utforskende og vilkårlige tilnærmingen, vil komplisere en slik diskusjon.

Camera Lucida forholder seg til felt som omhandler subjektive forhold, og noe av kritikken mot denne har nettopp gått på anvendelsen av en retorikk som mangler tilknytning til objektiv vitenskap. Paradoksalt nok er den store anseelsen Roland Barthes' tanker nyter, koblet til en anerkjennelse av nettopp innsatsen for å gjøre fotografisk affekt til tema for teoridannelse. Dette aspektet tar jeg med videre i mine ikonografiske betraktninger rundt et billedmateriale som definitivt står for ekspresjonistiske og subjektive billeduttrykk.

6.7 Opplevelsesbildet

6.7.1 Metonymi

Undersøkelsen av punctum i Camera Lucida tar en vending av interessant art for min egen studie, i den intrikate billedanalysen av familieportrettet av James Van der Zee¹⁷⁰. Flere av forfatterne i *Photography Degree Zero*, blant annet Victor Burgin og Margaret Olin, behandler denne ikonografiske analysen i sine artikler. Barthes illustrerer her en form for intrikat meningsdannelse, basert på minner og assosiasjoner. Noe ved den ene kvinnen i bildet berører ham og vekker minner, og han knytter dette til en detalj, nemlig hennes sko. Neste gang han betrakter bildet, oppdager han imidlertid at det er halssmykket hennes som har utløst en affekt, som gir en slik punctum-opplevelse. Kjedet påminner om et lignende kjede, han kan huske å ha sett en kvinnelig slektning bære om halsen en gang i fortiden. Synet av et slikt smykke på en fremmed kvinne i et fotografi, framkaller ikke bare minnet om henne, hans egen avdøde tante, men aktiviserer også en rekke vemodige følelser overfor hennes angivelig triste skjebne. Portrettet til Van der Zee har frembrakt en gjenkjennelse i Barthes, som har forvoldt dyptgående emosjoner, som fra et ubevisst plan brått er forløst og har funnet veien opp mot overflaten i betrakningsøyeblikket.

Barthes presenterer her en lengre *assosiasjonsrekke* som viser hvor kompleks meningsdannelse i fotografiske bilder kan være. Victor Burgin drøfter dette aspektet i *Photography Degree Zero*, og omtaler fenomenet som en *metonymisk forskyvning*¹⁷¹. Metonymi er meningsproduksjon hvor en del av virkeligheten representerer helheten, og hvor mening overføres gjennom assosiasjon¹⁷². Burgin peker på tilknytningen til psykoanalysen, og vektlegger aspekter som hukommelse, minner og assosiasjon i den fotografiske meningsdannelse.

¹⁷⁰ Roland Barthes (1993). *Camera Lucida*, s. 43-45 og 53.

¹⁷¹ Victor Burgin i Batchen (2009). *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthe's Camera Lucida*, s. 42.

¹⁷² John Fiske (1985). *Introduction to Communication Studies*, s. 97.

6.7.2 Et psykoanalytisk perspektiv

I de to bøkene *Drømmebilder* og *Kærlighed uden ord. Omkring tavshedens Æstetik og billeder*, trekker Bent Fausing, Roland Barthes' betraktninger lenger inn i psykoanalytiske tankebaner. Det Barthes fastsetter som et slutt punkt i sin analyse, anser Fausing som et utgangspunkt for *sin* videre undersøkelse. Om punctum sier han følgende:

Punktum-oplevelsen er det fortrængtes gjennombrud i bevidstheden fra et ikke-kodet felt i billedet. Via punktummet i billedet bliver man især gjort opmærksom på de fortrængte følelser og betydninger. Det er en koncentration – som godt kan være hele billedet – af billedets mulighed for at nå de sprogløse lag – det er i denne mulighed forcen i 'billeders bevidsthed': de kan markere det, der ligger før eller uden for sproget.¹⁷³

Fausing bruker begrep som *taushetens estetikk* og *fotografiets materielle stumhet*. Denne stumheten, eller tausheten ved fotografiet, mener han gjør det i stand til å formidle ukodede og språkløse følelser, både når det gjelder *førspråklige* og *utenomspråklige inntrykk*. Med *førspråklige* inntrykk tenker han på dem vi har assimilert før språklæringen. Med det utenomspråklige menes erfaringer senere i livet, som er av en slik natur at disse vil være problematiske å gripe med språket, eller som gjentar de *førspråklige* inntrykkene, man som menneske har i seg fra den første tiden¹⁷⁴. I språkets avmakt ligger bildets styrke, og fotografiet åpner opp for subjektiv innlevelse, for en "fortolkende bevidstheds mellomkomst", for å sitere Mette Sandbye i *Mindesmærker*¹⁷⁵.

Fausing peker videre på at fotografiet har en særlig evne til å overbringe forestillinger, som ligner mer utilgjengelige bevissthetstilstander som erindring, drøm og andre former ubevisstheten kan anta, og som han mener er kjennetegnet av en slags tidløshet. Fotografiet er selv beslektet med slike bevissthetsformer, gjennom "fortetning, forskyvning, metafor og metonymi"¹⁷⁶. Forfatteren låner enda et begrep fra drømmetydningen når han fremholder at bildets unike kraft ligger i *fortetningen*¹⁷⁷.

Analysene til Roland Barthes og Bent Fausing er velegnet for forståelsen av visse typer fotografiske bilder med flere betydningslag, eller som rommer en iboende usikkerhet med hensyn til ikonografi. Lekekamerabildet er én slik kategori, fordi ikonografien her synes påvirket av estetisk, formalistiske faktorer, forårsaket av abstraksjon. Det estetiske uttrykket demper graden av virkelighetsrepresentasjonen på en slik måte, at man kan oppfatte det egentlige motiv som noe annet, enn det som befant seg foran kamera i fotograferingsøyeblikket, altså referenten. Bildenes åpenhet og ikoniske gåtefullhet, bidrar til mulige alternative tolkninger. Abstraksjon medvirker til at motivet framstår såpass annerledes enn referenten, at det oppfattes som uvirkelig eller surrealistisk.

¹⁷³ Bent Fausing (1993). *Drømmebilder*, s. 325.

¹⁷⁴ Bent Fausing (1991). *Kærlighed uden ord. Omkring tavshedens æstetik og billeder*, s. 125.

¹⁷⁵ Mette Sandbye (2001). *Mindesmærker. Tid og erindring i fotografiet*, s. 137.

¹⁷⁶ Bent Fausing (1991). *Kærlighed uden ord. Omkring tavshedens æstetik og billeder*, s. 162.

¹⁷⁷ Bent Fausing (1993). *Drømmebilder*, s. 307.

6.7.3 Surrealistisk parallellitet

En lignende fotografisk avbildning hvor subjektivitet og ekspresjonisme dominerer representasjonen, finner vi innenfor surrealistisk fotografi fra 1920 og 1930-tallet. I tillegg til en respektiv formal problematikk, er en spontan og utforskende fotografisk metode, et annet åpenbart fellestrekk. Surrealistisk fotografi synes å være underlagt noen av de samme mekanismene som lekekamera-fotografiet, men likevel i en mer ytterliggående grad. Det kan derfor opplagt være noe å hente, ved å vende seg mot teoretiske betraktninger om denne type fotografi.

I *Photography & Surrealism* registrerer David Bate et brudd i den konvensjonelle meningsdannelse som kan minne om lekekameraestetikken. Han forklarer det slik:

Exactly what is being communicated, 'signified', is not clear; it has become opaque, 'enigmatic'. No longer purely mimetic, the photograph confuses the usual status and conventions of a photographic image with respect to reality. It introduces fantasy. Any range of techniques can be used to produce disruptions of a conventional photographic signifier, with the camera (lens shifts, focal plane and angles of view, uses of lighting etc.)...¹⁷⁸

Tegn som vanligvis er objektive i fotografiet, har endret seg innholdsmessig til å bli mening av mer subjektiv art. Nøyaktig hva som kommuniseres, og hva signifikatet er, har blitt uklart og dunkelt. Bate definerer surrealistisk fotografi på denne måten:

A mode of treating signs by introducing ambivalence between material reality and psychical reality.¹⁷⁹

Lekekameraestetikken synes å være mer opptatt av å bevare en viss grad av realisme. Her ses ytre objekter og forhold tildels representert i bildene, mens et bevisst fokus samtidig legges på kontekstmarkører som signaliserer tidløshet og ubestemmelighet, og er med på å etablere en uvirkelig helhetsstemning. Det representerende nivå underordnes et mentalt nivå, og virkemiddelet er den abstraksjon, teknologien og metoden gir tilgang til. Disse egenskapene har vi tidligere sett variere innenfor teknologien. Bilder som har evnen til å skape en slik åpen atmosfære, som appellerer til en aktivt fortolkende tilnærming, kalles gjerne *opplevelsesbilder*.

6.7.4 Ikonografi

Lekekamerapraksis arbeider ut i fra den samme grunntanke som amatørfotografen, at intet motiv anses for å være for hverdagslig, for banalt eller upretensiøst. Det er snarere i hverdagserfaringene at originale motiver synes å åpenbare seg. Praksisen virker konsentrert om å rendyrke den mediespesifikke abstraksjonen ikonografisk. Snapshotets intuitive form anvendes derfor til å forene dette formale aspektet, med utsnitt som gjenspeiler en fragmentarisk og flyktig posisjon. Trivielle og oversette motiv blir omskapt til originale skildringer, som inneholder nye og uventede kvaliteter.

¹⁷⁸ David Bate (2004). *Photography & Surrealism*, s. 29.

¹⁷⁹ *Ibid.*, s. 53.

Praksisen er særlig opptatt av å underlegge motivet ulike *stemninger*, i en slik grad at disse synes å framstå som det egentlige motiv. På en ukodet og intuitiv måte gjenkjenner vi dem som stemninger av sjelelig art, på linje med de bevissthetsformer Bent Fausing refererer til, som for eksempel drøm, minner eller rustilstander. Stemningene opptrer med ulik grad av artikulasjon. Noen ganger er det mer allmenngyldige forestillinger som formidles, for eksempel med et melankolsk eller nostalgisk innhold. Andre ganger er bildene ikonografisk mer åpne og vi presenteres for vagere fornemmelser. Eksempler på slik ikonografi kan være fremstillinger som uttrykker *uro* eller *fremmedgjøring*. Lekekamera-praksisen dyrker antydningens kunst og formulerer seg gjerne lavmælt. Den etterlater seg snapshot som åpner for en betrakterrolle som aktiv medskaper.

6.7.5 Haikudiktet som analogi

Snapshotet er lekekameraestetikkens genuine fremstillingsform. Det dyrker nærbildets fortetning og de flyktige øyeblikks varhet, fragmentets og de løsrevne brokkers gestalt, klangbildets intensitet, og en ladet, minimalistisk essens. Tankene går til kunstformer som musikk og poesi, beslektede uttrykksformer av en tilsvarende beskaffenhet. Selv slo haikudiktet meg tidlig som snapshotets nærmeste analogi, og mange har tenkt den samme tanke. I *Snapshots. The Photography of Everyday Life*, skriver Douglas Nickel om denne parallellen: "Like haiku; it [the snapshot] will ask us to complete it."¹⁸⁰

Roland Barthes har for lengst satt fotografiet i forbindelse med haikudiktet. Han berører aspektet flere steder i sitt forfatterskap. Mest plass blir likevel viet dette i *L'Empire des Signes*, hans bok om Japan, som blant annet inneholder en kulturell analyse av haikudiktning og Zen Buddhisme. Flere av Barthes' mange beskrivelser her blir fremhevet i *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthe's Camera Lucida*. Victor Burgin gjengir et sitat av ham i kapittel to:

The haiku, does not make meaning of the subject, [it merely] reproduces the designating gesture of a small child who points a finger ... while saying only: that!"¹⁸¹

I kapittel seks er også Jay Prosser opptatt av Barthes' befatning med haiku og gjengir flere velvalgte utsagn om diktformens egenart:

The haiku is emblematic of the emptying of discourse: "it's that, it's thus, says the haiku, it's so. Or better still: so!"¹⁸²

Haikudiktets signifikans ligger i dets enestående, formfullendte, språklige minimalisme. Det utgjør en type poesi som representerer en ren form for "stille sprengkraft", som oppleves som komplett i seg selv, like konsentrert og ladet, som lekekamerasnapshotets fortelling taler til betrakteren.

¹⁸⁰ Douglas R. Nickel (1998). *Snapshots. The Photography of Everyday Life*, s. 13.

¹⁸¹ Victor Burgin i Batchen (Ed.) (2009) *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthe's Camera Lucida*, s. 35.

¹⁸² Ibid., Jay Prosser s. 92.

Barthes fremholder haikudiktets fremtredende, metonymiske ekspansjonskraft, som en avgjørende egenskap. Jeg vil her utdype denne kvaliteten med å peke på synekdoke, en undergruppe av metonymi, som benytter *del* for å representere *helhet*. Synekdoke defineres i leksikon som:

Billedspråk som består i at man erstatter en forestilling med en annen som er nært forbundet med den, f.eks. ved å nevne en del for helheten.¹⁸³

Synekdoke tilskrives opprinnelig lingvisten Roman Jakobson¹⁸⁴, men er anvendt innenfor filmspråk og noe sjeldnere innenfor fotografisk terminologi. Her beskriver denne nærbildets fortettede karakter, og samtidig dynamiske evne til ekspansjon, når den som *del* representerer, og peker mot *helheten*. Synekdoke inviterer betrakteren til på egen hånd, å fylle igjen den mentale avstand.

De nevnte faktorer knytter haikudiktet tett til fotografiet, men særlig til *snapshotets* innerste essens, slik som vi har lært å kjenne dette innefor lekekamerapraksisen.

6.8 Oppsummering

Dette kapitlet har tatt for seg sentrale, estetiske problemfelt innenfor forskningsmaterialet, og resepsjonen av denne, med utgangspunkt i en fenomenologisk tilnærming. Innledningsvis ble lekekameraestetikken drøftet ut i fra transparensbegrepet og knyttet til ikonisk, indeksikal status. Det synes klart at abstraksjonsgraden setter dette estetiske materialet i en særstilling. En riktig balansegang mellom originalitet og ikonisitet vil være sentral for betrakterens overbevisning, og en indeksikal forankring av billedformen som fotografi. Slik fotografisk status gir dermed tygge til ikonografien.

Dette bekreftet hypotesen om at lekekamerafotografens valg av medium er et bevisst valg. Det framkom også at lekekameraestetikken ontologisk sett befinner seg litt på siden av det konvensjonelle fotografiet, i et slags grenseland mellom dette og nærstående uttrykk innen billedkunsten.

Roland Barthes resepsjonsteorier synes egnede innfallsvinkler i forståelsen av lekekamerabildets ikonografi, og hvordan betrakteren opplever denne. Studium-punctum-modellen ble presentert med tanke på forskningsmaterialets subjektive og ekspresjonistiske karakter, i tillegg til Bent Fausings psykoanalytiske tankegods. Igjen ble det surrealistiske fotografiet drøftet for å peke på fellestrekk av formal-estetisk art. Begge er krevende billedformer som utløser subjektiv refleksjon, snarere enn objektiv lesning.

Lekekamerabildet henter sine motiv fra trivielle hverdagsscener, og omformer disse til abstrakte stemninger, eller formidling av mer u håndgripelige fornemmelser. Slike stemninger kan betraktes som den egentlige ikonografi. Billedmaterialets formfullendte snapshot minner sterkt om haikudiktets metonymiske vesen.

¹⁸³ Jf. Store norske leksikon <http://snl.no/search?query=synekdoke&x=24&y=12> (05.11.2011).

¹⁸⁴ Jf. Halle og Jakobson (1956) *Fundamentals of Language*.

KONKLUSJON

Dette avsluttende kapittelet består av konklusjoner som vil oppsummere de funn som undersøkelsene av lekekamerabildet og lekekamerapraksisen har avdekket. Forskningsmaterialet kan sies å ha vært engasjerende å arbeide med, fordi dette på grunn av sin mediespesifikke atypiskhet, uvilkårlig reiser intrikate spørsmål av fotografisk ontologisk art.

Å knytte en analyse direkte til den opprinnelige amatørpraksis, viste seg som antatt å være formålstjenelig. Kartleggingen av fothistorisk teknologi pekte på at denne både var en forutsetning for framveksten av amatørfotografiet, og ble en drivkraft bak praksisens utvikling og form. Hypotesen om det materielle aspekt som viktig premissleverandør for formen det tidlige snapshotet antok, kan derfor i avgjørende grad sies å være berettiget. Det ble også bekreftet at *teknologi og praksis* sto i et gjensidig påvirkningsforhold til hverandre, med hensyn til hvordan det estetiske produktet ble sendt ut.

Når det gjelder lekekamerafotografens forhold til den tidlige amatørfotografen, er han ikke bare opptatt av den primitive teknologien som han benyttet seg av, men har også latt seg begeistre av dennes intuitive praksis. Det kan derfor se ut som om lekekamerafotografen *både* henter inspirasjon fra den spontane og improviserende point-and-shoot tilnærmingen, *og* fra det tilfeldige og upretensiøse aspektet ved selve motivvalget.

Interessen for arven fra det tidlige amatørfotografiet deler lekekamerapraksisen med andre former for optisk-reduksjonistiske, eksperimentelle retninger innen fotografiet, som på en lignende måte dyrker den frie, utforskende og intuitive metode. Lekekamerapraksisens posisjon kan karakteriseres som en mer moderat fløy av bevegelsen. Retningen synes å distansere seg fra konvensjonell teknologi, gjennom ekstreme, optiske variasjoner, eller helt objektivløse innretninger, såkalte hullkamera. Motivasjonen er styrt av dragingen mot en abstrakt og atypisk fotografisk billedestetikk, fascinasjonen for teknologioverskridelser i minimalistisk retning, i tillegg til det å ta kontroll over, eller bemektige seg den fotografiske ”maskin”. I dette ligger også en fundamental lunkenhet overfor den rådende fotografiske teknologiske utvikling, som representerer høyteknologi, forutsigbarhet og kontroll inntil det fullkomment kjedsommelige.

Et kjernesporsmål som var særlig relevant å undersøke, var forbindelsen mellom *teknologi, metode og estetikk*. En strategi som syntes naturlig, var å starte med en analyse av de signifikante, teknologiske egenskapene som kjennertegner lekekameraer som Diana, Holga og Lomo. Jeg var spent på om det i det hele tatt lot seg gjøre, å påvise bestemte egenskaper helt ned på et detaljplan gjennom en systematisk analyse, og om det var mulig å forklare disse ved hjelp av spesifikke, optiske modeller hentet fra fysikkens fagfelt.

Undersøkelsen stadfestet forekomsten av en rekke konkrete linsefeil og andre optiske, og kameratekniske uregelmessigheter. Mest utslagsgivende var likevel en miks av linsefeil og deres operative uskarpheter, eller softfokuseffekter i billedannelsen, samt særlige kjennetegn som vignettering og lyslekkasjer.

Noe som også synes klart er tiltrekningskraften teknologien har på fotografen, som forholder seg til denne som et tilnærmet kultobjekt. Han utviser en usedvanlig hengivenhet både overfor teknologi og billedestetikk. Dette gir seg utslag i viljen til å foredle uttrykket gjennom effektive, forsterkende virkemidler, og et bevisst valg av en spontan og utforskende art by accident orientert strategi. Intuisjonens rolle som primære drivkraft og intensjon, gir seg utslag i en impulsiv tilnærming til motivet. Lekekamerafotografen dyrker faktorer som usikkerhet og slumpetreff, og oppsøker motiver som kan forsterke dette aspektet. Han har et særlig øye for det uanselige motiv, eller den oversette detalj, som synes å besitte en egnethet for å være med på å skape en ikonografisk åpenhet eller undring.

Praksisens virkemidler i å skape et karakteristisk formspråk omfatter derfor teknologi og tekniske forsterkningsmuligheter, en ”skyte-fra-hofta”-basert metode, og en søken mot visse motivgrupper. Dette bekrefter hypotesen om at en sterk *synergisk relasjon* mellom teknologi, metode og estetikk gjelder seg gjeldende for forskningsmaterialet. Det konvensjonelle fotografiet er selvfølgelig også underlagt en slik kausalitet. Imidlertid har undersøkelsene vist at lekekamerapraksisen i et slikt henseende, skiller seg prinsipielt fra dette, fordi den fremstår som radikalt eksperimentell av natur. Å betrakte den som vel så beslektet med andre former for utforskende billedkunst, som med det tradisjonelt mekaniske baserte fotografiet, forekommer å være en annen plausibel slutning.

Undersøkelsene viste videre at sentrale nøkkelbegrep ved lekekameraestetikken er *abstraksjon* og *ikke-transparent* fremstilling. Effekter som har å gjøre med visuell transformasjon av billedrommet som uskarpheter, urealistiske fargegjengivelser og kontrastomfang, opptrer sammen med en egen snapshotpreget dynamikk, og en selvstendig ikonografi. Dette er egenskaper som skiller formspråket fra et vanlig representerende, fotografisk språk.

Både på et estetisk og ikonografisk plan synes enkelte paralleller åpenbare til visse former for billedkunst, fordi lekekamerapraksisens kommunikasjon ikke beskjeftiger seg med virkelighets-avspeilende dokumentasjon, som fotografiet ellers. Vi har sett at det skjer en formal bearbeidelse av motivet som befant seg foran kamera. Valget av abstraksjon kan sies å være foretatt ut i fra kunstneriske intensjoner, og framstår som en viktig drivkraft, og et mål for praksisen. Likevel er et kjernepunkt her at resepsjonens styrke er relatert til betrakterens holdninger overfor lekekamerabildet, som en fotografisk autoritet.

Denne estetikens generelle grad av representasjon er signifikant og ikonografisk begrunnet. Vi er vitne til materielle forvandlinger av den ytre verden som er produktet av et fortolkende, kunstnerisk subjekt. Fremstillingen synes sjelden å være opptatt av å framstå som en vanlig representasjon, eller en rekonstruksjon av virkeligheten. På et dypere ikonografisk plan er en mulig tolkning derfor, formidlingen av et mer selvstendig, subjektivt univers av stemninger, tilstander eller fornemmelser, som det egentlige motiv. Slike ekspressive bilder taler fremfor alt til betrakteren på et direkte og intuitivt plan, med ikke-artikulerte og underbevisste elementer som aktive komponenter i den totale resepsjonsprosess. Når et slikt opplevelsesbilde ikke bærer på mekanisk, fotografisk representasjon av en ytre verden, er en liten filosofisk betraktning avslutningsvis, at det fysiske objekt som lekekamerabildet utgjør, kan betraktes som en ny, autentisk virkelighet. Ja, som et kunstnerisk *verk* i seg selv.

BIBLIOGRAFI

BIBLIOGRAFI

Artikler:

Dandanelle, Eva. Personligt och anspråksløst. *Foto*, nr. 3/2010, s. 21.

Harris, Jane. Aura fixation: Old technology for new photography. *Art on Paper*, vol. 5, no. 3, 2001.

Hausken, Liv. Semiologi og fenomenologi i teorier om de fotografiske medier. Prøveforelesning for dr. art-graden. Universitetet i Bergen, 21. januar 1999.

Juul Holm, Michael. William Eggleston. Den lille historie. *Lousiana Magasin*, nr. 12, januar 2004.

Light Leaks Magazine, Low Fidelity Photography. Issue 1-7, 9-17, 2005-2010. Light Leaks Press.

Murray, J. The snapshot: For professionals or amateurs? *Artweek*, vol. 7, no. 8, 1976.

Shane, Waltener. Lomophiles unite: everyman is a camera. *Modern Painters*, vol. 14, no. 1, 2001.

Steene-Johansen, Knut. Fotografiet og semiotikkens død. *Profil*, nr. 2 1991.

Bøker:

Barnes, Michael (2005). The Toycam Handbook. Light Leak Press, Ottawa.

Barthes, Roland (1993). Camera Lucida. Vintage, Cox and Wyman, Berkshire.

Batchen, Geoffrey (1999). Burning with Desire. The Conception of Photography. The MIT Press, Cambridge, MA.

Batchen, Geoffrey (Ed.) (2009) Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthe's Camera Lucida. The MIT Press, Cambridge, MA.

Bate, David (2004). Photography & Surrealism. Sexuality, Colonialism and Social Dissent. I. B. Tauris & Co. Ltd. London.

Bates, Michelle (2007). Plastic Cameras. Toying with Creativity. Focal Press.

Benjamin, Walter (1931). A Short History of Photography. Oxford University Press, London, 2011.

Bjerke, Øivind Storm (2000). Det maleriske fotografiet. Kunstnerisk fotografi ved inngangen til det tyvende århundre. Norsk museum for fotografi – Preus fotomuseum, Horten.

Botnmark, Kåre og Ramstad, Else W. (1980) Kjemi og optikk for fotografer. AS Bryne, Bjørkelangen.

Coe, Brian (1979). Kameraboken – historikk, utvikling, teknikk. Teknologisk Forlag AS, Oslo.

Elmrin, Nicklas/Thanner, Lisa (2009) Till Perpignan. Begrenset og signert opplag, utgitt på eget forlag.

- Fausning, Bent (1991). Kærlighed uden ord. Omkring tavshedens æstetik og billeder. Tiderne Skifter, København.
- Fausning, Bent (1993). Drømmebilleder. Om billeder, drøm og køn. Tiderne Skifter / Gyldendal, København.
- Fiske, John (1985). Introduction to Communication Studies. Methuen Inc., London/New York.
- Ford & Steinorth (1988). You Press The Button We Do The Rest. The Birth Of Snapshot Photography. Dirk Nishen Publishing/National Museum of Photography Film and Television, London.
- Friday, Jonathan (2002). Aesthetics and photography. Ashgate Publishing Ltd, Cornwall.
- Frizot, Michel (Ed.)(1998). A new history of photography. Köneman.
- Green, Jonathan (1974). The Snapshot. Spesiell bokutgave av Aperture 19, nr. 1, New York, Aperture inc.
- Greenough, Sarah (2007). The Art of the American Snapshot 1888-1978. From the Collection of Robert E. Jackson. National Gallery of Art, Washington/Princeton University Press, New Jersey.
- Hausken, Liv (1998). Om det utidige. Medieanalytiske undersøkelser av fotografi, fortelling og stillbildefilm. Rapport. nr. 38, Institutt for medievitenskap, Universitetet i Bergen.
- Hjelmen, Øyvind (2010). Elsewhere. Kehrer Verlag, Berlin.
- Iversen og Sandhei Jacobsen (red.)(2003). Estetiske teknologier 1700-2000. Scandinavian Academic Press, Trondheim.
- Kingslake, Rudolf (1989). A History of the Photographic Lens. Academic Press Inc., London.
- Krauss, Rosalind E. (1986). The Originality of the Avnat-Garde and Other Modernist Myth. The MIT Press, Cambridge (Massachusetts), London.
- Larsen, Peter (2004). Album. Fotografiske motiver. Spartacus Forlag. Fagernes.
- Lebain, Frédéric (2004). Mes vacances avec Holga. Legend Printing Ltd, Hong Kong.
- Lomographic Society International (2007). Diana+. True Tales & Short Stories. Lomographic Society International.
- Lundemo, Trond (1996). Bildets oppløsning. Filmens bevegelse i historisk og teoretisk perspektiv. Spartacus Forlag AS, Oslo.
- Nickel, Douglas R. (1998). Snapshots. The Photography of Everyday Life. San Francisco Museum of Modern Art.
- O'Brien, Renée Creager (1998). The Post-romantic Vision of Contemporary Pinhole Photographers. Assertion Ph.D., New York University, UMI Dissertation Services.
- Osborne, Harold (1970) Aesthetics and Art Theory. An Historical Introduction. E. P. Dutton, New York.
- Panhans-Bühler, Ursula (2001). Thomas Bachler, Arbeiten mit der Camera obscura, Pinhole Exhibits. Lindemanns Verlag, Stuttgart.

Peugeot, Fidel (2000). Lomo Mauritius 2000. A Coproduction of The Lomographic Society, Austria & Mauritius Germany, Appl druck, Wemden.

Ray, Sidney F (1997). Applied Photographic Optics. Focal press, Avon.

Rush, Michael (2003). New Media in Art. Thames & Hudson, Singapore.

Sandbye, Mette (2001). Mindesmærker. Tid og erindring i fotografiet. Rævens Sorte Bibliotek. København.

Sandbye, Mette (2007). Kedelige billeder. Fotografiets snapshotestetikk. Rævens Sorte Bibliotek. København.

Sontag, Susan (1977). On Photography. London.

Wallenstein, Sven-Olov (2001) Bildstrider. Föreläsningar om estetisk teori. Afabeta Bokförlag AB, Stockholm, 2008.

Wells, Liz (, 2003). Photography: A Critical Introduction. Routledge, New York.

Wells, Liz (, 2003). The Photography reader. Routledge, New York.

Weski, Thomas (red.) (2003). William Eggleston. Los Alamos. Scalo Zürich – Berlin – New York.

West, Nancy Martha (2000). Kodak and the Lens of Nostalgia. The University Press of Virginia, Virginia.

Oppslagsverk:

Berulfsen og Gundersen. Fremmedord blå ordbok. Kunnskapsforlaget, Oslo, 2003

Engelsk-norsk stor ordbok. Kunnskapsforlaget, 2001.

Utvalgte nettsteder:

http://www.galleriesink.com/marksink/info_diana_frameset

<http://louviereandvanessa.com/grotesk/index.html>

<http://www.kamerabild.se/nyheter/fotobok-fran-pressfotografer-1.41129.html>

http://www.lightleaks.org/index.php?option=com_content&view=category&id=34&Itemid=64

http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/1246_snaphappydays/

<http://www.vam.ac.uk/content/videos/s/video-snap-happy-days/>

<http://www.etymonline.com>

<http://www.intermedia.uio.no/ariadne/idehistorie/idehistoriske-epoker/1900-tallet/1900-1945/fenomenologi>

http://www.akam.no/artikler/optikk_og_linser/1923

http://www.moma.org/docs/press_archives/4929/releases/MOMA_1972_0158_147.pdf?2010

<http://www.fundinguniverse.com/company-histories/Eastman-Kodak-Company-Company-History.html>

www.toycamera.com

www.toycamera.org

www.lomography.com

<http://foto.no/cgi-bin/articles/articleView.cgi?articleId=40743>

APPENDIX

APPENDIX: ILLUSTRASJONER

Billedmaterialet er ikke tilgjengelig i DUO-versjonen.