

Larry Clark og *Tulsa*

av Lene Hoem Røysum

Masteroppgave i kunsthistorie

Veileder: Øivind Storm Bjerke

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk

Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo

Våren 2009

Sammendrag:

I denne oppgaven har jeg tatt for meg Larry Clark og hans fotografier med hovedvekt på monografien *Tulsa*. Larry Clark revolusjonerte dokumentarfotografisjangeren ved å bruke sitt eget liv på en helt særegen måte, og ved både å være deltager og tilskuer i fotografiene sine. Da Clark i stor grad bearbeider selvbiografisk materiale har jeg vurdert det som viktig å presentere hans personlige bakgrunn og historie, ettersom dette har hatt stor betydning for miljøet han endte opp i, og dermed har vært viktig for ikonografien i fotografiene i boken *Tulsa*.

Jeg har plassert Larry Clark i en kultur- og kunsthistorisk kontekst, for å se hvor hans måte å fotografere kommer fra. Ved å ta for meg både samtidige og tidligere fotografer har jeg vist hvor banebrytende hans måte å fotografere sitt eget liv er. Jeg har derfor gjort rede for de sider ved det dokumentariske fotografiets historie jeg mener er av særlig relevans. Robert Frank har betydd mye for hvordan Clark utviklet sin fotografiske stil, og W. Eugene Smith og hans fotoessay skal også ha vært en inspirasjonskilde. Jeg har også kommet inn på Clarks forhold til fotoboktradisjonen.

Jeg har tatt for meg helheten i boken, og *Tulsas* oppbygging, inndeling og innhold, men jeg har også sett nærmere på de enkelte fotografiene i boken, og foretatt analyser av noen av bildene. Jeg har gjort rede for fototekniske aspekter ved Larry Clarks bilder, og beskrevet hvordan han benytter seg av teknikk for å få frem det uttrykket han ønsker i bildene sine. Videre har jeg sett på hva slags reaksjoner som fulgte etter utgivelsen av *Tulsa*. Jeg har drøftet det moralske aspektet ved Clarks fotografier i *Tulsa* ved å se det i lys av kulturkritikeren Susan Sontags tanker omkring fotografiet.

Til tross for at oppgaven hovedsakelig omhandler *Tulsa*, har jeg også kommet inn på noen av hans senere fotografiske verk i fotobøker, og tematikken i noen av filmene hans. Clark er svært interessant i å studere ungdomskulturer, og har ofte rettet søkelyset mot ungdommer fra lavere sosiale sjikt. Dette har vært et gjennomgående tema både i hans fotografier og filmer. Til slutt har jeg tatt for meg *Tulsas* betydning for andre fotografer og filmskapere.

Forord:

Denne oppgaven har blitt til med god hjelp fra flere personer. Først og fremst vil jeg takke Øivind Storm Bjerke for støtte og god veiledning gjennom hele arbeidet. En stor takk til Kristen Becker ved galleriet Luhring Augustine i New York, for hennes imøtekommenhet og hjelpsomhet da jeg besøkte galleriet høsten 2007. Jeg vil takke Preus Museum, og spesielt Torvill Solberg, for all velvillighet og hjelp med å finne kilder. Takk til Elin Maria Olausen og Karen Christine Tandberg ved kunstbokhandelen Torpedo for hyggelige og nyttige samtaler i forbindelse med utstillingen *Teenage Lust* på Preus Museum sommeren 2007.

Jeg vil gi Therese Sollien og min bror, Terje Hoem Røysum, en stor takk for gode råd og hjelp i sluttprosessen med oppgaven. Til slutt vil jeg takke min gode familie og venner for all støtte. Min kjære Torgeir fortjener den største takken for hans tanker, uvurderlige støtte og tålmodighet.

INNHALDSFORTEGNELSE

Kapittel 1	Introduksjon	s. 5
1.1	Bakgrunn for oppgaven.....	s. 5
1.2	Problemstillinger og fremgangsmåte.....	s. 5
Kapittel 2	Larry Clarks biografi og plassering i fotohistorien	s. 7
1.1	Presentasjon av Larry Clark.....	s. 7
1.2	Plassering i kultur - og kunsthistorisk kontekst.....	s. 14
1.2.1	Larry Clark og dokumentarisk fotografi.....	s. 15
1.2.2	Larry Clark og tradisjonen fra fotoessayet.....	s. 23
1.2.3	Forholdet til fotoboktradisjonen.....	s. 26
Kapittel 3	Tulsa	s. 29
3.1	Oppbygging, inndeling og fotografiernes innhold.....	s. 29
3.2	Analyse av stil og teknikk.....	s. 31
Kapittel 4	Reaksjoner etter utgivelsen	s. 37
Kapittel 5	Fotografiene i <i>Tulsa</i> i lys av Susan Sontags tanker om fotografiet	s. 42
Kapittel 6	Larry Clarks arbeider etter <i>Tulsa</i>	s. 50
6.1	Fotobøker.....	s. 50
6.2	Filmer.....	s. 53
Kapittel 7	<i>Tulsas</i> betydning for andre kunstnere	s. 59
7.1	Fotografer.....	s. 60
7.2	Filmskapere.....	s. 67
Kapittel 8	Sammenfatning og konklusjoner	s. 69
Litteratur og kilder		s. 76
Billedkatalog		s. 83

Kapittel 1 – Introduksjon

1.1 Bakgrunn for oppgaven

Jeg ble først oppmerksom på fotografiene fra boken *Tulsa* våren 2005, da jeg så den retrospektive utstillingen *Larry Clark* på International Center of Photography i New York. Larry Clark er i dag mest kjent som filmregissør. Han høstet en viss anerkjennelse som fotograf på 1980-tallet, men det var ikke før hans første film *Kids* hadde premiere i 1995 at han ble kjent for et større publikum. Jeg ønsker med denne oppgaven å sette fokus på Larry Clark som fotograf, og å vise hvor viktige hans fotografier, særlig fra *Tulsa* fra 1971, er for fotohistorien.

1.2 Problemstillinger – fremgangsmåte

De spørsmål jeg har stilt meg i møtet med Larry Clarks fotografier er:

- Hvor kan Larry Clark plasseres i fotohistorien?
- Hva slags forhold har Clark til ungdoms- og ruskultur, vold, seksualitet og kjønn, og hvordan fremstiller han det i bildene sine?
- Hva er Clarks rolle som fotograf i miljøet han skildrer?
- Hva er det som gjør at han vil eksponere sitt og sine venners liv ved å fotografere det og publisere det i en bok?
- Hva vil han oppnå ved å gi ut boken *Tulsa*?

Oppgaven vil i særlig grad forholde seg til litteratur omkring det dokumentariske fotografiet og om fotoessaytradisjonen. Jeg vil også benytte meg av litteratur omkring det moralske aspektet ved fotografi, med vekt på Susan Sontag.

Larry Clarks måte å bruke sitt eget liv i fotografiene sine representerer en banebrytende tilnærming til dokumentarfotografiet. Ved å både være deltager og tilskuer i fotografiene, revolusjonerte han dokumentarfotografisjangeren. Jeg mener av den grunn at det er viktig å gi en presentasjon av Clarks personlige bakgrunn og historie, ettersom det har hatt stor betydning for miljøet han endte opp i, og dermed er viktig for ikonografien i fotografiene i boken *Tulsa*.

Videre vil jeg plassere Larry Clark i en kultur- og kunsthistorisk kontekst, og jeg vil se hva hans fotografier springer ut av. Ved å ta for meg både samtidige og tidligere fotografer vil jeg vise hvor banebrytende hans måte å fotografere sitt liv er. Jeg kommer derfor til å gjøre rede for de sider ved det dokumentariske fotografiets historie jeg mener er av særlig relevans. Robert Frank skal ha betydd mye for hvordan Clark utviklet sin fotografiske stil, og jeg vil se nærmere på denne innflytelsen. I tillegg vil jeg gjøre rede for fotoessaytradisjonen, da W. Eugene Smith og hans fotoessay også skal ha vært en inspirasjonskilde. Jeg vil også komme inn på Clarks forhold til fotoboktradisjonen.

Jeg kommer først og fremst til å ta for meg helheten i *Tulsa*, og bokens oppbygging, inndeling og innhold, men jeg vil også se nærmere på de enkelte fotografiene, og foreta mer omfattende analyser av noen av dem. Jeg vil gjøre rede for fototekniske aspekter ved Larry Clarks bilder, og beskrive hvordan han benytter seg av teknikk for å få frem det uttrykket han ønsker i bildene sine. Videre vil jeg se på hva slags reaksjoner som fulgte etter utgivelsen.

Jeg vil drøfte det moralske aspektet ved Clarks fotografier i boken *Tulsa* ved å se det i lys av Susan Sontags tanker omkring fotografiet. Susan Sontag (1933-2004) var en amerikansk kulturkritiker som hevdet at fotografier ikke skaper en moralsk holdning, men styrker de som allerede eksisterer.¹ Sontag poengterer at fotografier sjokkerer i den grad de viser noe nytt, og at innsatsen for dette stadig blir høyere.² Hun skriver også i sin bok *On Photography* (1973) at kameraet frigjør fotografen fra ansvaret overfor dem han fotograferer, og at kameraet opphever moralske grenser og sosiale hemninger.³

Til tross for at oppgaven hovedsakelig kommer til å omhandle *Tulsa*, vil jeg også komme inn på hans senere fotografiske verk, som også er samlet i fotobøker. De utvalgte er *Teenage Lust*, *Larry Clark 1992*, *The Perfect Childhood*, *Punk Picasso* og *Los Angeles 2003-2006 Volume 1*. Jeg vil også komme inn på tematikken i hans filmer *Kids*, *Another Day in Paradise*, *Bully*, *Teenage Caveman*, *Ken Park*, *Wassup Rockers* og *Destricted*. Clark har uttalt at han har angret på at han ikke begynte å fotografere tidligere. Han mener at han har gått glipp av en hel del fantastiske øyeblikk, og er derfor av den oppfatning at man må fotografere alt. Han er

¹ Sontag, Susan: *Om Fotografi*, 1973, norsk utgave fra Pax forlag, 2004, s. 29.

² Sontag, Susan: *Om Fotografi*, 1973, norsk utgave fra Pax forlag, 2004, s. 32.

³ Sontag, Susan: *Om Fotografi*, 1973, norsk utgave fra Pax forlag, 2004, s. 59.

svært interessert i å studere ungdomskulturer, og spesielt ungdom som kommer fra vanskelige kår. Dette har vært et gjennomgående tema i mange av hans arbeider helt siden han begynte å fotografere vennene sine i Tulsa. Larry Clark har selv uttalt at det i utgangspunktet var meningen at *Tulsa* skulle bli en film, men at dette ikke lot seg gjøre.⁴

Til slutt vil jeg gjøre rede for hvilken betydning Larry Clarks fotografier i boken *Tulsa* har hatt for andre fotografer og filmskapere. Innflytelsen har vært synlig hos Nan Goldin, som også fotograferer sitt eget liv, og hos Terry Richardson. *Tulsa* har også inspirert skateboardkulturen og fotografer som Ed Templeton⁵, Ryan McGinley og Dash Snow, samt filmskapere som Martin Scorsese, Gus Van Sant, Francis Ford Coppola og Harmony Korine.

Kapittel 2 – Larry Clarks biografi og plassering i fotohistorien

2.1 Presentasjon av Larry Clark

Ettersom Larry Clark i stor grad bearbeider biografisk materiale, har jeg valgt å gi en forholdsvis omfattende presentasjon av Larry Clark.

Fotografen Larry Clark⁶ er født 19. januar 1943, og oppvokst i Tulsa, Oklahoma. Besteforeldrene hans⁷ flyttet til Tulsa etter å ha mistet alt de eide under den store depresjonen på 1930-tallet. Her kjøpte de hus og etablerte seg, og bestefaren startet en bruktbilforretning. Larry Clark ble oppdratt av besteforeldrene, fordi foreldrenes jobb medførte mye reising.⁸ Bestefaren døde av kreft da Clark var tolv år gammel. Hans foreldre var da kommet hjem til Tulsa for godt. Clarks mor begynte å jobbe som babyfotograf⁹, og hun gjorde det så godt at Larrys far kunne starte et eget firma¹⁰. Omtrent ett år etter bestefarens død, fikk Clarks bestemor slag. Siden Clarks mor var ute og jobbet hele dagen og hans far ikke brydde seg om barna, ble Clark og de to søstrene overlatt mye til seg selv. Da Clark var fjorten år ble bestemoren påkjørt og døde. Larry, hans to søstre og foreldrene ble boende i huset.¹¹

⁴ Van Sant, Gus: "Larry Clark, Shockmaster", *Interview Magazine*, july 1995, s. 44.

⁵ Fotograf og profesjonell skater.

⁶ Larry Clarks fulle navn er Lawrence Donald Clark.

⁷ L.C. og Ora Crump

⁸ De solgte abonnement for et firma utenfor Chicago, som het Readers Service Bureau.

⁹ For Lloyd Roberts

¹⁰ Firmaet kalte han for "Don Clark Photography"

¹¹ Clark, Larry: *Teenage Lust*, Selbstverlag, New York, 1987.

Da Clark var fjorten år ble han kastet ut av skolen på grunn av en slåsskamp med en lærer. Han begynte derfor på en annen skole, og fikk nye venner. Blant disse nye vennene var Billy Mann og David Roper, som senere skulle få fremtredende roller i boken *Tulsa*. Billy Mann hadde flyttet til Tulsa fra California. Han hadde ingen far, og bodde derfor alene med sin mor. Han fikk som regel gjøre akkurat som han ville, og holdt seg for det meste borte fra skolen.¹² David Roper var adoptert, og ble sett på som skolens svarte får. Roper var vennegjengens leder, og de pleide å være mye i foreldrene hans sitt hus.¹³

Femten år gammel begynte Larry å jobbe som fotograf hos sin mor. Han gikk fra dør til dør i Tulsa og tok babybilder. Som sekstenåring begynte han å misbruke amfetamin daglig sammen med vennene sine i nabolaget. Clark var lang og tynn, han stammet og hadde veldig dårlig selvbilde. Til tross for dette var det kun Larry som fullførte high school i hele vennekretsen.

Larry Clark begynte på Layton School of Art and Design i Milwaukee i Wisconsin i 1961. Foreldrene hans ville at han skulle lære å ta gode portretter, og at han skulle komme tilbake og ta over familiebedriften. Clark lærte mye på kunsthøgskolen, og oppdaget at han kunne bruke fotografi til noe annet enn å ta babybilder.¹⁴ Der oppdaget han Life Magazine og W. Eugene Smiths fotoessay, og fant ut at han ved hjelp av fotografiapparatet kunne fortelle historier. Clark dro tilbake til Tulsa i 1963 og begynte å fotografere vennene sine. Da han var sammen med vennene sine før han begynte på fotoskolen hadde han alltid med seg kamerautstyr, fordi han enten var på vei til eller hjem fra jobb. De var vant til at han alltid hadde kamera med seg, så ingen stilte spørsmål ved at han fotograferte dem.

I 1964 dro han til New York, og tok med seg fotomaterialet han hadde av vennene sine. Målet var å bli magasin fotograf.¹⁵ En fotografvenn av Clark hadde skaffet ham en utstilling på Heliography Gallery på Upper East Side. Bildene hans passet ikke helt inn i galleriets stil, som var satt av fotografer som Paul Caponigro (f. 1932) og Walter Cappell (1925-2000). Mange medlemmer sluttet i protest, men ellers fikk ikke utstillingen noe særlig omtale.¹⁶ Clark ble i New York i nesten ett år, og jobbet i denne perioden som frilans fotograf og i mørkerommet for fotograf Carl Fischer.

¹² Clark, Larry: *Teenage Lust*, Selbstverlag, New York, 1987.

¹³ Hodgkinson, Will: "Snapshot: Tulsa, 1963", *Guardian Unlimited Arts*.

¹⁴ Schrader, Paul: "Babes in the Hood", *Artforum International*, may 1995, s. 76.

¹⁵ Clark, Larry: "Tulsa", *Camera 35*, januar/februar 1971, s. 54.

¹⁶ Aletti, Vince: "Larry Clark – First Break – Brief Article", *Artforum*, mai 2002.

Carl Fischer (f. 1924) begynte sin karriere som *art director* i et reklamebyrå i New York. Han var en autodidakt fotograf, og startet etter hvert et fotostudio. Fischer fotograferte folk som Woody Allen, Barbara Streisand, Andy Warhol og Muhammad Ali. To av Fischers mest kjente fotografier fra slutten av 1960-tallet er av Andy Warhol som forsvinner ned i en hermetikkboks med Campells tomatsuppe, og av Dustin Hoffmann som står mye høyere enn han egentlig er mellom skyskrapere på Manhattan. All bildemanipulering ble gjort for hånd, og det tok gjerne mange dager på 60-tallet. Fischers fotografier ble brukt på flesteparten av omslagene til amerikanske Esquire Magazine på 1960-tallet. Disse omslagene har hatt stor innflytelse på stilen på magasinomslag frem til i dag.¹⁷

Fra 1964-66 tjenestegjorde Clark i Vietnamkrigen i en forsyningsenhet som støttet de amerikanske troppene med materiell og ammunisjon. I denne perioden fotograferte han ikke. Etter å ha tjenestegjort i Vietnam endte han igjen opp i New York. Han begynte å spille trommer og sang i et rockeband, og bodde i en leilighet i Lower East Side på Manhattan. I åene mellom 1964 og 1968 hadde altså Clark en lang pause fra Tulsa, mens flere av vennene hans sonet fengselsdommer.¹⁸

I 1968 bestemte Clark seg for å reise tilbake og prøve å lage en film om Tulsa, men det gikk ikke som han ville¹⁹. Han fant derfor ut at bildene hans fra Tulsa måtte bli en bok. I Tulsa bodde han sammen med en prostituert som het Jackie Padgent. De brukte mye dop, og havnet i politiets søkelys.²⁰ Clark dro derfor tilbake til New York, og han møtte Pat, en gammel kjæreste fra kunsthøgskolen. Pat underviste på en skole i North Carolina, og Clark flyttet inn hos henne. Pat og Larry flyttet sammen til Santa Fe i New Mexico, men forholdet fungerte ikke, så Larry flyttet ut. Videre flyttet han inn hos en venninne i Santa Fe, Dodie, og de ble etter hvert et par. Clark bodde sammen med Dodie i omtrent halvannet år, og han var i denne perioden mye sammen med de lokale tenåringsene. Han røykte marihuana, drakk øl og tok LSD, men mente allikevel han levde sunt så lenge han ikke brukte sprøyter.²¹ I et intervju har Clark sagt: ”Drugs to me meant shooting up; everything else was like candy”.²²

¹⁷ www.carlfischerphotography.com

¹⁸ Van Sant, Gus: “Larry Clark, Shockmaster”, *Interview Magazine*, juli 1995, s. 44.

¹⁹ Han endte opp med bare tjue minutter brukbar film, og det var alt for lite.

²⁰ Clark, Larry: *Teenage Lust*, Selbstverlag, New York, 1987.

²¹ Van Sant, Gus: “Larry Clark, Shockmaster”, *Interview Magazine*, juli 1995, s. 44.

²² Van Sant, Gus: “Larry Clark, Shockmaster”, *Interview Magazine*, juli 1995, s. 44.

Til tross for at han selv var i slutten av tjueårene, førte Clark en livsstil hvor han nærmest gjenopplevde tenårene sine sammen med disse tenåringene i New Mexico. De så alle opp til ham, og de festet og brukte dop sammen som om han var en av dem. Clark trengte i denne perioden ikke å jobbe, for Dodie hadde penger. Clarks lillesøster²³ hadde også begynt å bruke dop, og frekventerte samme type miljø i Tulsa som Clark. Hun oppsøkte ham i New Mexico, og fortalte at David Roper og Billy Mann var tilbake for fullt i Tulsa.²⁴ Clark forlot Dodie i New Mexico, og dro tilbake til Tulsa. Billy Mann døde av en overdose morfin to dager før Clark kom tilbake.

Clark traff fotografen Ralph Gibson første gang i New York i 1969, og bodde stort sett alltid hos Gibson når han var i byen. I 1970 designet og publiserte Gibson fotoboken *The Somnambulist* på sitt eget forlag, Lustrum Press, og det inspirerte Clark til å lage sin egen bok. Gjennom Gibson møtte han Robert Frank. Frank likte Clarks bilder, og han oppfordret Danny Seymour til å bidra økonomisk til å få boken utgitt.²⁵ Siden Clark følte at noe manglet i boken, bestemte han seg for å dra tilbake til Tulsa igjen i januar 1971.²⁶ Han hadde klare ideer om hva slags bilder han trengte for å fullføre boken, og visste at det bare var snakk om kort tid før de hendelsene og situasjonene han ville fotografere kom til å skje. Det eneste han måtte gjøre var å være der sammen med vennene sine, og være klar med kameraet. Fotoboken *Tulsa* ble gitt ut på Lustrum Press høsten 1971.

Etter at fotoboken ble gitt ut dro Clark igjen tilbake til Tulsa og fotograferte, men nå fotograferte han blant annet de yngre søsknene til dem som hadde vært med i boken. Clark begynte å tenke på det han ikke hadde fotografert da han selv var tenåring, fordi han ikke var fotograf da. Han traff en prostituert, Vicki, og flyttet sammen med henne i David Ropers nabolag. En kveld havnet Roper og Clark i slagsmål med en person Clark hevder var en politiinformant. Clark var ruset på amfetamin, og det endte med at han knivstakk informanten, som holdt på å dø av skadene fra knivstikket. Clark ble imidlertid ikke arrestert. Han forlot Tulsa, og kjørte rundt i landet sammen med Vicki.²⁷

²³ Elizabeth

²⁴ Clark, Larry: *Teenage Lust*, Selbstverlag, New York, 1987.

²⁵ Aletti, Vince: "Larry Clark – First Break – Brief Article", *Artforum*, mai 2002.

²⁶ Clark, Larry: "Tulsa", *Camera* 35, januar/februar 1971, s. 54.

²⁷ Clark, Larry: *Teenage Lust*, Selbstverlag, New York, 1987.

I 1973 fikk Clark et stipend fra NEA²⁸ på 5000 dollar etter utgivelsen av *Tulsa*, så de hadde litt å leve på. Han fikk utdelt stipendet for å lage *Teenage Lust*, men det tok ham tolv år å få den ferdig.²⁹ Vicki ble gravid, og de flyttet derfor tilbake til Oklahoma. 19. juni 1974 fikk de en datter.³⁰

I årene som fulgte drakk Clark tett og brukte mye dop. Han skjøt en venn i armen på grunn av en uoverensstemmelse om et kortspill, han havnet i et blodig slagsmål da han ble tatt for butikknasking, og han ble tatt for besittelse av våpen og fyllekjøring uten førerkort. Etter å ha brutt reglene for prøveløslatelse flere ganger fikk han en dom på fire år, og han ble i 1976 satt i fengsel der han sonet i 19 måneder.³¹

Da Clark hadde sonet ferdig og ble prøveløslatt, innså han at han bare ville få flere problemer dersom han ble i Tulsa. I 1979 dro han derfor til New York hvor han møtte sin kone.³² Clark lagde en dummy³³ til *Teenage Lust*, og fullførte med fotografiene fra 42. street på Manhattan. Innen *Teenage Lust* ble utgitt i 1983 hadde Clark kommet seg bort fra de verste dopvanene sine og hadde fått skikk på livet sitt. Han ble gift, og i 1983 fikk de en sønn, Matt Clark. De levde et rolig familieliv i New Jersey, og Clark holdt en lav profil. De 3000 kopiene av *Teenage Lust* ble utsolgt etter kort tid.³⁴ To år etter fikk de også en datter.

Etter utgivelsen av *Teenage Lust* i 1983 hadde Clark en rekke utstillinger, blant annet på Fotografiske Museet i Moderna Museet i Stockholm i 1986 og på Finphoto i Helsinki i 1987.³⁵ Clark var tilknyttet Freidus Gallery i SoHo i New York, og de solgte mange av Clarks bilder. Etter å ha levd på inntekter fra arbeidene sine i seks-syv år, sto Clark uten galleri da Freidus stengte galleriet sitt i SoHo, og i 1986 var han blakk.³⁶

Utover på 80-tallet begynte Clark å bevege seg over til å ha en mer kunstnerisk innstilling til fotoarbeidet sitt. De største forandringene lå i hvordan han jobbet etter at fotografiene var tatt. Clark begynte å lage collager til fordel for å bruke bokformatet som tidligere. Han fikk nye venner og han byttet galleri. I 1989 ble Clark med i Lawrence Luhring og Roland Augustines

²⁸ National Endowment for the Arts, Photographers' Fellowship.

²⁹ Hirschberg, Lynn: "What's the Matter of Kids Today", *New York Magazine*, Issue 23, 5 juni 1995.

³⁰ Clark, Larry: *Teenage Lust*, Selbstverlag, New York, 1987.

³¹ Hirschberg, Lynn: "What's the Matter of Kids Today", *New York Magazine*, Issue 23, 5 juni 1995.

³² Hirschberg, Lynn: "What's the Matter of Kids Today", *New York Magazine*, Issue 23, 5 juni 1995.

³³ Et forslag eller utkast til boken.

³⁴ Bogre, Michelle: "Q & A: Larry Clark", *American Photographer* 17, no. 4 (oktober 1986), s. 74.

³⁵ www.luhringaugustine.com

³⁶ Bogre, Michelle: "Q & A: Larry Clark", *American Photographer* 17, no. 4 (oktober 1986), s. 74.

galleri Luhring Augustine i New York. Luhring Augustine hadde da allerede kunstnere som Christopher Wool og Richard Prince i stallen. Clark relaterte seg mer til andre kunstnere enn fotografer, og han valgte derfor Luhring Augustine som galleri da de ikke var et rent fotogalleri.³⁷ Han hadde sin første soloutstilling på Luhring Augustine i 1990.³⁸

Fra 1989 til 1992 jobbet Clark mest med å lage serier av veggstore collager. De begynte som en slags oppslagstavle, men utviklet seg stadig med kombinasjoner av originalfotografier, bilder fra avisutklipp, postkort og så videre. Til slutt ble det innrammede detaljerte verk. De fleste av disse collagene hadde fokus på tenåringer og vold. Etter *Teenage Lust* ga ikke Clark ut flere fotobøker før hans tredje fotobok, *1992*, ble utgitt i 1992. Clark dokumenterte fantasiscener om tenåringsseلمord gjennom studioportretter av fem tenåringer. *1992* var svært annerledes i forhold til de to tidligere utgivelsene hans, og med denne nye regisserte formen gjorde han seg klar til å begynne å lage film.³⁹ I 1993 regisserte Clark Chris Isaak's musikkvideo *Solitary Man*, og ble for alvor interessert i å regissere. Han hadde hatt lyst til å lage film helt siden han fotograferte i Tulsa på 1960-tallet. Clarks fjerde fotobok, *The Perfect Childhood*, ble utgitt i 1993 i forbindelse med utstillingen med samme navn på Luhring Augustine. I denne boken kombinerer Clark sine egne fotografier med fotografier han har funnet, avisutklipp og forskjellige brev. I 1994 satte Clark sammen *The River Phoenix Book*, som var full av bilder av River Phoenix fra forskjellige tenåringsmagasiner. Denne collagen handlet om Hollywoods forførende bilde av tenåringer, i motsetning til tenåringers virkelige liv.⁴⁰

Clark fotograferte tenåringer som skatet i Brooklyn Banks og Washington Square Park i New York fra 1992-95 i en serie kalt *Skaters*. Her gikk han tilbake til en mer dokumentarisk stil, og vekk fra de regisserte fotografiene i *1992*. Clark var sammen med ungdommene fra skateparken, kledde seg som dem og skatet sammen med dem. Det var også i dette miljøet han møtte Harmony Korine, som skrev manuskriptet til filmen *Kids* fra 1995 der Clark var regissør. *Kids* fortalte en historie om dagliglivet til tenåringer som brukte dop, drakk alkohol og hadde usikker tilfeldig sex i skatemiljøet i New York. I tillegg til filmen ga Korine og

³⁷ Oliver, William: "The eternal adolescent", *The Art Newspaper*, 21.02.08.

³⁸ www.luhringaugustine.com

³⁹ Hirschberg, Lynn: "What's the Matter of Kids Today", *New York Magazine*, Issue 23, 5 juni 1995.

⁴⁰ Van Sant, Gus: "Larry Clark, Shockmaster", *Interview Magazine*, juli 1995, s. 45.

Clark også ut en bok med samme navn, som inneholdt manuskriptet og flere av Clarks fotografier fra innspillingen.⁴¹

På midten av 90-tallet dro Clark tilbake til Tulsa og dokumenterte en ny generasjon av fremmedgjorte tenåringer som for det meste var en del av sørøstasiatiske og latinamerikanske subkulturer. Han tok en rekke bilder som forberedende skisser til en film han hadde planlagt å lage, men filmen har foreløpig ikke blitt noe av. I 1998 regisserte Clark sin andre film, *Another Day in Paradise*. Den skiller seg fra Clarks andre filmer ved at den i større grad har et "Hollywood-preg" over seg. I denne filmen brukte han etablerte skuespillere i hovedrollene. Filmen forteller en historie om dopplangere og småkriminelle på 1970-tallet.

Clark ble etter hvert skilt fra moren til hans barn. Han ble sammen med Tiffany Limos, en nesten 40 år yngre skuespiller. Clarks tredje film som regissør, *Bully*, hadde premiere i 2001. Den er basert på faktiske hendelser i Florida, og historien om vennegjengen i *Bully* leder frem til at de dreper gjengens leder. I 2001 regisserte Clark også science-fiction thrilleren *Teenage Caveman*, og fikk ved å lage denne filmen utløp for guttedrømmen sin om å lage en splatterfilm. Clarks femte film som regissør, *Ken Park*, kom ut i 2002. *Ken Park* var svært kontroversiell, og skapte stor debatt blant annet på grunn av de sterke og detaljerte sex-scenene. Clarks kjæreste, Tiffany Limos, hadde skuespillerroller i både *Teenage Caveman* og *Ken Park*. Da Clark var i California sammen med Tiffany Limos for å reklamere for filmen *Ken Park*, møtte han tilfeldigvis en gruppe latinamerikanske ungdommer i skateparken i Venice Beach. Clark ble kjent med dem, og fotograferte dem i South Central i Los Angeles gjennom mange år.⁴² I 2003 ga Clark ut boken *Punk Picasso* etter en utstilling på Luhring Augustine med samme navn.⁴³

I 2005 hadde International Center of Photography en stor retrospektiv utstilling av Clarks arbeider, og samme år fikk Clark International Photography Lucie Award for sine prestasjoner i dokumentarfotografi.⁴⁴ I 2006 kom Clarks film *Wassup Rockers*, som er basert på faktiske hendelser i livet til de latinamerikanske ungdommene i South Central. Samme år ble Clark bedt om å bidra med en kortfilm til *Destriicted*. *Destriicted* er en samling av syv kortfilmer, og

⁴¹ Clark, Larry & Harmony Korine: *Kids*, New York, Grove Press, 1995.

⁴² Zuo, Mila: "Larry Clark: A Portrait of the Artist as an Outsider", *Soma Magazine*, Volume 20.5, July 2006, s. 42.

⁴³ www.luhringaugustine.com

⁴⁴ www.luhringaugustine.com

ideen bak var å gjøre grensen mellom kunst og pornografi svakere. Clarks bidrag ble kortfilmen *Impaled*.⁴⁵ Fotografiene Clark tok av Jonathan Velazques og vennene hans i South Central ble vist på Luhring Augustine høsten 2007, og var den sjette soloutstillingen Luhring Augustine viste av Clarks fotografier. Monografien *Los Angeles 2003-2006 Volume 1* ble utgitt i forbindelse med denne utstillingen. Clark bor og arbeider fremdeles i New York og Los Angeles. Han er representert av Luhring Augustine i New York og av Simon Lee Gallery i London.

2.2 Plassering i kultur – og kunsthistorisk kontekst

Clark vokste opp på 1950-tallet, da det var lite snakk om dop og sex, og slikt ble fortrent i samfunnet.⁴⁶ Det amerikanske samfunnet endret seg fra det konforme på 1950-tallet mot en mer liberal sex- og dopkultur med hippiebevegelsen fra 60-tallet. Denne endringen fanger Clark i fotografiene sine i *Tulsa*.⁴⁷ Ungdomskulturen var nå symbolisert av sex, dop og rock & roll, samt politisk aktivisme. Dette var en utfordring for den tidligere generasjonens personlige og sosiale verdier. Ungdommen på 1960-tallet hadde lite til felles med sine foreldre, som hadde vokst opp i den store depresjonens nøysomhet og andre verdenskrigs patriotisme.⁴⁸ Den store depresjonen var en verdensomfattende nedgang økonomisk, som ble innledet av børskrakket på Wall Street i 1929, og varte gjennom hele 1930-tallet. Midten av 1960-tallet markerte et klart vendepunkt i Amerikas kulturliv. En rekke traumatiske hendelser sjokkerte Amerika mellom 1963 og 1968. Attentatene mot John F. Kennedy, Malcolm X, Martin Luther King Jr. og Robert F. Kennedy virket som en trussel mot selve grunnlaget for den demokratiske prosess. Den opptrappende krigen i Vietnam skapte debatt om landets moralske retning og regjeringens troverdighet.⁴⁹ Forskjellige sosiale grupper utfordret tradisjonelle måter å tenke og oppføre seg på.

Clark har uttalt at han ble influert av folk som kommenterte det hyklerske USA, som Lenny Bruce (1925-1966).⁵⁰ Bruce hadde en kaotisk oppvekst, og foreldrene skilte seg da han var fem år gammel. Han var en samfunnskritiker, forfatter, satiriker og stand-up komiker.

⁴⁵ Hawker, Philippa: "Educating Larry Clark", *The Age*, Australia(online), 28.09.07.

⁴⁶ Cuir, Raphaël: "In the Eye of the Storm", *Art Press* 333, august 2007.

⁴⁷ Preus Museum, *Utstillingsguide Larry Clark – Teenage Lust 3.6-12.8-2007*.

⁴⁸ Davis, Keith F.: *An American Century of Photography From Dry-Plate to Digital*, The Hallmark Photographic Collection, 1995, s.291.

⁴⁹ Davis, Keith F.: *An American Century of Photography From Dry-Plate to Digital*, The Hallmark Photographic Collection, 1995, s.291.

⁵⁰ Cuir, Raphaël: "In the Eye of the Storm", *Art Press* 333, august 2007.

Karrieren hans begynte på slutten av 1940-tallet og varte frem til hans død. Hans opptredener var svært kontroversielle både med hensyn til innhold og vokabular. Bruce var med på å utvide grensene til fri tale og uttrykksfrihet. Han utfordret ukrenkeligheten til organiserte religioner, det amerikanske samfunnet og politikk, som han mente hadde hyklerske tendenser. Han tok også for seg raseforhold, seksualitet og obskønitet. Bruce ble arrestert flere ganger siktet for obskønitet og for besittelse av narkotika. I 1964 ble Bruce igjen dømt for obskønitet, og rettsaken førte senere til den første posthume benådningen i New Yorks historie. Bruce ble bannlyst fra mange klubber i USA, og det siste året han levde optrådte han kun i San Fransisco. Han skrev sin selvbiografi *How to talk dirty and influence people* på oppfordring fra Hugh Hefner.⁵¹ Boken ble gitt ut av Playboy Publishing i 1967. I 1966 døde han av en morfinoverdose, bare 40 år gammel. Lenny Bruce var viktig for Clark fordi han sannferdig kommenterte hykleriet i Amerika. I et intervju med Jutta Koether sier Clark: "There's a lot of Lenny Bruce in my work."⁵² Han krediterer også artisten Bob Dylan som inspirasjonskilde.⁵³

2.2.1 Larry Clark og dokumentarisk fotografi

På 1930-tallet dukket det opp noe man kan kalle en dokumentarisk bevegelse i fotografiet, som en direkte reaksjon på den store depresjonen. Fotografene prøvde å forstå forandringene i det amerikanske samfunnet som en konsekvens av dette sammenbruddet. Arbeidsløsheten var stor, og folk sultet og tørstet. Fotografene hadde som mål å vise hva som var galt med verden, og på den måten prøve å få gjort noe med disse problemene. Regjeringsvirksomheten Farm Security Administration (FSA) ble etablert i 1935 som en del av Roosevelt-administrasjonens forsøk på å bygge opp økonomien i USA etter den store depresjonen. FSA utnevnte en egen fotografiseksjon som skulle skaffe samtidsbilder til illustrasjon, og for å støtte opp om de skriftlige redegjørelsene for forholdene i landbruket som ble publisert i offisielle rapporter.⁵⁴ Fotografiene blir ofte beskrevet som det som avslørte den amerikanske depresjonens ansikt. Hensikten var å vise et USA i arbeid, og å vise bilder av arbeidere i stedet for de fattige. FSA-fotografiene foreviger nesten alltid slitne og forsvarsløse individer og familier.⁵⁵ Fotografene hadde tatt til seg de estetiske forandringene ved modernismen, og stilistisk var de mer selvbevisste enn den mer enkle dokumentariske tradisjonen fra tiårene før og etter

⁵¹ Hugh Hefner ble født i 1926, og er mest kjent for å være sjefsredaktør i bladet *Playboy Magazine*.

⁵² Koether, Jutta: "Larry Clark", *Journal of Contemporary Art* 5, no.1 (spring 1992).

⁵³ Koether, Jutta: "Larry Clark", *Journal of Contemporary Art* 5, no.1 (spring 1992).

⁵⁴ Wells, Liz (ed): *Photography: A Critical Introduction*, Routledge, 2004, s. 94.

⁵⁵ Wells, Liz (ed): *Photography: A Critical Introduction*, Routledge, 2004, s 95.

århundreskiftet. Utviklingen av de nye 35mm lettvektkameraene gjorde det mindre forstyrrende for folk å bli fotografert, og økte mulighetene for å fotografere fra flere kameravinkler. Det var også en øking i bildemagasiner og folk ble generelt mer opptatt av å se bilder fra virkeligheten.⁵⁶

Det opprinnelige dokumentariske fotografiprojektet hadde som mål å forandre eksisterende sosiale og politiske situasjoner. Fotografiens funksjon var å gi informasjon og å bekrefte skriftlige redegjørelsers ekthet.⁵⁷ På 1950-tallet dukket det opp en ny måte å fotografere på, som forandret det dokumentariske fotografiets natur. Samfunnet i etterkrigstiden hadde endret seg mye siden 1930-tallets store depresjon. Nye kulturelle rom og hverdagslivet begynte å oppta dokumentarfotografene. Den nye måten å fotografere på var mer spontan og direkte enn tidligere, og høyst personlig. Det blir ofte referert til som en "stream-of-consciousness" i fotografi (bevissthetsstrøm), og kan tilsvare "stream-of-consciousness" i litteraturen på 50-tallet med "Beat"-forfatterne⁵⁸. Denne bevissthetsstrømmen var et gjennomgående trekk ved mye kunst i Amerika på 50-tallet, både i be-bop-jazz⁵⁹, abstrakt ekspresjonisme⁶⁰, filmer laget med håndholdt kamera og improvisert performance-kunst. "Stream-of-consciousness"-kunsten var en direkte reaksjon på den kalde krigen og rivaliseringen som utviklet seg etter den 2. Verdenskrig.⁶¹

Blant fotografene som utøvde denne nye måten å fotografere på var sveitsiskfødte Robert Frank med sin fotobok *The Americans* fra 1959⁶². Han flyttet fra Sveits til New York i 1947. Frank reiste rundt i Amerika i beateksistensialismens ånd, og fotograferte med et Leica-kamera og stipend fra Guggenheim. Av totalt 800 filmruller valgte han ut 83 fotografier til *The Americans*⁶³. Resultatet ble først gitt ut av Robert Delpire i Paris i 1958 som *Les Américains*, og som *The Americans* av Grove Press i New York i 1959. I den franske versjonen hadde bildene tilhørende billedtekster som la vekt på det amerikanske livets absurditeter, mens den amerikanske versjonen hadde i stedet en introduksjon av beatforfatter

⁵⁶ Wells, Liz (ed): *Photography: A Critical Introduction*, Routledge, 2004, s 89.

⁵⁷ Wells, Liz (ed): *Photography: A Critical Introduction*, Routledge, 2004, s 100.

⁵⁸ Jack Kerouac, William S. Burroughs og Allen Ginsberg.

⁵⁹ For eksempel Charlie Parker.

⁶⁰ For eksempel Willem de Kooning og Jackson Pollock.

⁶¹ Parr, Martin og Badger, Gerry: *The Photobook: A History volume I*, Phaidon Press, 2004, s. 233.

⁶² Frank, Robert: *The Americans*, Scalo, fourth edition, 2000.

⁶³ Davis, Keith F.: *An American Century of Photography From Dry-Plate to Digital*, The Hallmark Photographic Collection, 1999, s. 294.

Jack Kerouac⁶⁴. Beatforfatterens fremmedgjøring fra den amerikanske middelklassens verdier passet godt med Franks fotografier av Amerika, som har en underliggende mening av fremmedgjøring, ensomhet og tomhet.

Felles for alle menneskene som er fotografert i *The Americans* er denne ensomheten de alle har over seg. De er ikke fremstilt som fattige, arbeidere, eller som sosiale vesener, men de eksisterer som tilskuere i Franks fotografier.⁶⁵ ”Frank’s vision of the American cultural landscape was that of a brilliantly, intuitive, fiercely independent, and highly opinionated émigré. He depicted things that progressive American society had taught itself not to see, while ignoring the most familiar signs of the nation’s beauty and virtue”.⁶⁶ Franks spontane og radikale stil utfordret de mer konvensjonelle tradisjonene i dokumentarisk fotografi, og stilte spørsmål ved det dokumentariske fotografiet som sjanger. Fotografiene ble med en gang sett på som politisk ladet og i en fornyet form, men passet ikke inn i 1950-tallets forsiktede Amerika. I motsetning til den dokumentariske tradisjonens klare og detaljerte fotografier, var Franks bilder ofte kornete og uskarpe, og han brukte bare naturlig lys. Hans fotografier er av det offentlige Amerika, som for eksempel fra barer, parker, sykehus, heiser, kasinoer, på gata og langs veien. Fotografiene er fulle av tradisjonelle amerikanske ikoner, som symboler på den amerikanske identiteten i etterkrigstiden. Franks fotografier ble ofte sett på som en protest mot materialisme, massekultur og sosial konformitet. Alle fotografiene er i sort/hvitt, og har en poetisk kvalitet over seg.

Til tross for at den ikke solgte mange kopier da den ble utgitt er *The Americans* den mest innflytelsesrike fotoboken fra etterkrigstiden i Amerika. For yngre fotografer var boken veldig inspirerende, mens den eldre garde fotografer ble rasende. Boken høstet blandede anmeldelser. Den negative kritikken var blant annet at boken var et angrep på USA, og at den var et uttrykk for hat og håpløshet. Noen ble sinte på grunn av den tilsynelatende overdrevent vidtfavnende tittelen, og noen mislikte hans stilistiske overtredelser.⁶⁷

⁶⁴ Jack Kerouac levde fra 1922-1969.

⁶⁵ Wells, Liz (ed): *Photography: A Critical Introduction*, Routledge, 2004, s. 100.

⁶⁶ Davis, Keith F.: *An American Century of Photography From Dry-Plate to Digital*, The Hallmark Photographic Collection, 1999, s. 295.

⁶⁷ Davis, Keith F.: *An American Century of Photography From Dry-Plate to Digital*, The Hallmark Photographic Collection, 1999, s. 296.

Etter denne utgivelsen uttrykte Frank sin utilfredshet med fotografiet, og han begynte i stedet å lage eksperimentelle filmer, som for eksempel *Pull My Daisy* fra 1959.⁶⁸ Filmens spontanitet bar absolutt preg av å være laget i beatfilosofiens ånd. *Pull My Daisy* var skrevet og fortalt av Jack Kerouac, og rollene var spilt av Allan Ginsberg og andre beatkunstnere. Først i 1972 ga Frank ut sin andre fotobok, *The Lines of My Hand*. Denne boken inneholdt mer personlige fotografier, og kan sies å være en visuell selvbiografi.

Det dokumentariske fotografiet forandret seg både i form og innhold til et mer subjektivt dokumentarisk fotografi. Dokumentarisk fotografi ble frigjort fra det politiske prosjektet det tidligere var assosiert med, og fotografene gikk bort fra det tradisjonelle innholdet og fremstillingskonvensjonene.⁶⁹ På slutten av 1960-tallet ble ”stream-of-consciousness”-stilen gradvis transformert til en mer personlig dokumentarisk- og snapshotlignende stil. Til tross for at den ikke fikk kommersiell suksess påvirket Franks fotografier fra *The Americans* flere generasjoner med fotografer i ettertid til å benytte seg av denne ”snapshot estetikken”, og de gikk bort fra sine forgjengeres fotojournalistikk. Snapshotestetikken var preget av tilsynelatende ukomponerte hverdagslige motiver, og kun tilgjengelig lys ble brukt. Fotografiene virket som regel tilfeldige og uforberedte, og var ofte uskarpe og virket med hensikt ufullkomne. Robert Franks innflytelse vises best i de fotografiske arbeidene til Lee Friedlander, Diane Arbus, Garry Winogrand og Danny Lyon. Disse fotografenes dokumentariske tilnærming til fotografiet hadde en mer personlig karakter enn tidligere dokumentarisk fotografi. Målet var å kjenne til og vise flere sider ved livet, men ikke reformere det.

Lee Friedlander (f. 1934) ble tidlig interessert i fotografi, og etter å ha gått på kunsthøgskole i Los Angeles⁷⁰, flyttet han til New York i 1956 for å etablere seg som fotograf. Friedlander jobbet for flere magasiner,⁷¹ og solgte portretter av jazzmusikere til platecover. Han fikk først kunstnerisk anerkjennelse for sine fotografier av musikere i New Orleans fra 1958-59. Tidlig på 1960-tallet begynte hans arbeider å omfatte ”the American social landscape and its conditions”.⁷² Sammen med Gary Winogrand er Friedlander den anerkjente lederen av den såkalte Social Landscape school, som fikk sitt navn etter å ha blitt brukt i tittelen på to

⁶⁸ Parr, Martin og Badger, Gerry: *The Photobook: A History volume I*, Phaidon Press, 2004, s. 236.

⁶⁹ Wells, Liz (ed): *Photography: A Critical Introduction*, Routledge, 2004, s. 103.

⁷⁰ The Art Center School.

⁷¹ *Sports Illustrated*, *Esquire* og *Holiday*.

⁷² Davis, Keith F.: *An American Century of Photography From Dry-Plate to Digital*, The Hallmark Photographic Collection, 1999, s. 306.

innflytelsesrike utstillinger de deltok i på begynnelsen av 1960-tallet.⁷³ Kuratoren på den ene utstillingen, Nathan Lyon, forklarte at landskapet som ble utforsket ikke bare var det amerikanske sosiale landskapet, men fotografiets landskap. Tilnærmingen var mer formell enn sosiologisk.⁷⁴ I sine fotografier uttrykker Friedlander en fascinasjon for arkitektoniske deler, butikkvinduer og gateliv. Gjennom en skygge eller refleksjon fikk han med sitt eget nærvær i selvportrettene fra slutten av 1960-tallet.⁷⁵ Disse fotografiene influerte en rekke yngre fotografer.

Diane Arbus (1923–1971) vokste opp i New York i et rikt hjem, og hadde en svært beskyttet oppvekst. Bare 18 år gammel giftet hun seg med Allan Arbus, og de jobbet sammen som moteфотографere i forskjellige magasiner.⁷⁶ Etter hvert ble hun misfornøyd med det kommersielle arbeidet i moteverden, og deltok i en workshop hos Lisette Modell i 1957. Etter dette forandret Arbus fokus og hun fikk en kunstnerisk fascinasjon for det merkelige og forbudte. Hun er mest kjent for sine portretter av folk som lever på kanten av samfunnet, som for eksempel transvestitter, prostituerte, ”dverger og kjemper”, men også folk fra arbeiderklassen i ukonvensjonelle settinger og poseringer. For Arbus var dette en reaksjon på hennes beskyttede oppvekst. Fotografiene hennes har en forurolig intensitet og subjektivitet over seg samtidig som de har et tydelig uttrykk av nøytralitet. Arbus var fascinert av hemmeligheter og sannheter som lå under overflaten. Til tross for at fotografiene hennes har en sjokkerende natur hadde hun mye sympati for dem hun fotograferte. Arbus fikk en del omtalte etter utstillingen ”New Documents” på MoMA i 1967, og hun fikk mer anseelse et år etter hennes selvmord med den posthume utstillingen på MoMA i 1972.⁷⁷

Gary Winogrand (1928-1984) begynte å fotografere da han var i luftforsvaret under 2. Verdenskrig. Winogrands karriere som fotograf startet på begynnelsen av 1950-tallet i forskjellige magasiner.⁷⁸ Han jobbet med rask film⁷⁹ og tilgjengelig lys, som gjorde at fotografiene hans fikk et kornete uttrykk. Fotografiene hans har en eksplosiv kvalitet av energi og følelser over seg. Winogrand fikk tidlig suksess og anerkjennelse, men han søkte en mer personlig uttrykksmåte. Fra begynnelsen av 1960-tallet begynte han å fotografere det

⁷³ Parr, Martin og Badger, Gerry: *The Photobook: A History volume I*, Phaidon Press, 2004, s. 258.

⁷⁴ Parr, Martin og Badger, Gerry: *The Photobook: A History volume I*, Phaidon Press, 2004, s. 258.

⁷⁵ Parr, Martin og Badger, Gerry: *The Photobook: A History volume I*, Phaidon Press, 2004, s. 258.

⁷⁶ Blant annet *Glamour* og *Vouge*.

⁷⁷ Aletti, Vince: ”Trouble Twins”, *The Village Voice*, 12.04.2005.

⁷⁸ For eksempel *Collier's*, *Sports Illustrated*, *Pageant* og *Argosy*.

⁷⁹ Høy ISO

amerikanske gatelivet, og i 1964 mottok han sitt første Guggenheim-stipend for å gjøre fotografiske studier av det amerikanske livet.⁸⁰ For Winogrand eksisterte verden først når den var fotografert.⁸¹ ”I photograph to see what the world looks like in photographs.”⁸² Han kan bli oppfattet som en moralist og en kritiker av det amerikanske samfunnet. I sin første fotobok *The Animals*, som ble utgitt i 1969, utforsker han forholdet mellom mennesker og dyr. Winogrand har et svært ironisk syn på dyrs antropomorfisme, og han oppfattet den amerikanske gata som en dyrehage. Fotografiene fra *The Animals* tok Winogrand i Bronx Zoo og Coney Island Aquarium.

Danny Lyon (f. 1942) er en selvlært fotograf, og var del av den løse grupperingen av amerikanske fotografer kjent som the Social Landscape school. Han fotograferte samfunn fra innsiden, og gjorde dem til en integrert del av sitt eget liv. I Lyons fotobok *The Bikeriders* fra 1968 fotograferte han Chicago Outlaws biking club fra Cicero, Illinois i perioden 1963-1967. Med *The Bikeriders* definerte Lyon en ny type fotograf, som var en kombinasjon av deltager og vitne i fotografiene sine. Han utformet ideen om opprøreren med kamera da han fotograferte outsidersamfunn som i *The Bikeriders*. I motsetning til de andre social-landscape-fotografene, som fanget livet på gaten i fotografiene sine, fotograferte Lyon fra innsiden av et samfunn, og gjorde det til en del av sitt eget liv mens prosjektet pågikk.⁸³ Lyon var en del av den generasjonen han fotograferte, og kunne derfor snakke med en ekte stemme om dem han fotograferte. Han forsto instinktivt deres håp og aspirasjon, og hvorfor de gjorde opprør mot all voksen autoritet.⁸⁴ I *The Bikeriders* viste Lyon ungdommelig opprør på et akseptabelt nivå, representert av den type ungdom som festet i helgene, men som regel dukket opp på jobb igjen mandag morgen. Larry Clark gikk enda lenger i dokumentasjonen av sitt eget miljø, og viste ungdommelig fremmedgjøring som en måte å leve på heltid.⁸⁵ Etter *The Bikeriders* fortsatte Lyon å fotografere i outsidersamfunn i USA og Latin-Amerika, og han ble en slags talsmann for disse samfunnene. Lyons fotografier har en selvbiografisk natur, som

⁸⁰ Davis, Keith F.: *An American Century of Photography From Dry-Plate to Digital*, The Hallmark Photographic Collection, 1999, s. 305.

⁸¹ Mora, Gilles: *The Last Photographic Heroes: American Photographers of the Sixties and Seventies*, Abrams, New York, 2007, s. 58.

⁸² Mora, Gilles: *The Last Photographic Heroes: American Photographers of the Sixties and Seventies*, Abrams, New York, 2007, s. 76.

⁸³ Parr, Martin og Badger, Gerry: *The Photobook: A History volume I*, Phaidon Press, 2004, s. 256.

⁸⁴ Parr, Martin og Badger, Gerry: *The Photobook: A History volume I*, Phaidon Press, 2004, s. 256.

⁸⁵ Parr, Martin og Badger, Gerry: *The Photobook: A History volume I*, Phaidon Press, 2004, s. 260.

understrekes av hans bruk av tekst. Han skrev en tekst til *The Bikeriders* ved å bruke båndopptaker for så å transkribere og redigere historiene motorsyklistene fortalte ham.⁸⁶

Friedlander, Arbus og Winogrands arbeider er mest kjent fra MoMAs⁸⁷ utstilling ”New Documents” i 1967. De fotografiske arbeidene til Friedlander, Arbus og Winograd hadde en personlig tilnærming til sin realistiske fremstilling. Dette var noe av forutsetningen for at Clark fikk den posisjonen han har. Kunstkritiker Adele Hann beskriver Clarks fotografier i *Tulsa* som: ”among the first to define the breakdown of the postwar American Dream, manifested initially by writers such as William Burroughs and Jack Kerouac, the emergence of the Hell’s Angels style of outlaw tribalism and the phenomenon of ‘juvenile delinquency’”. Like the work of Diane Arbus, which appeared at about the same time, Clark’s photographs seemed to depict a repulsive, tragic and hopeless seam in American life, a contaminating and disturbing vision threatening mainstream sensibilities and ambitions.”⁸⁸

Mot slutten av 60- og utover 70-tallet fikk fotografiet mer og mer aksept av kunstmuseene, og det at de tok til seg avantgarde-fotografi hadde en effekt på hva slags bilder fotografene tok, og hvordan de arbeidet. John Szarkowski var fotografikurator på MoMA i New York, og var en av de mest innflytelsesrike kuratorene på 1960- og 70-tallet. Szarkowski hadde studert kunsthistorie på universitetet i Wisconsin. Da han begynte å jobbe på MoMA hadde han en forståelse av fotografi som inkluderte den tidlige tradisjonen og han hadde en stor interesse for fotografiets tekniske og uttrykksfulle karakteristikk. En av Szarkowski’s første store utstillinger på MoMA var ”The Photographer’s Eye” i 1964 der han forsøkte å identifisere fotografiets essensielle formale karaktertrekk.⁸⁹ Utstillingen ”New Documents” i 1967 var en Szarkowskis tidlige utstillinger som fikk mye innflytelse på ettertiden. Utstillingen signaliserte slutten på 1930-tallets syn på det dokumentariske fotografiets objektivitet og overbevisende makt. Fotografene la i stedet vekt på fotografiets iboende uttrykksfulle natur. I en introduserende tekst til utstillingen skrev Szarkowski:

”Most of those who were called documentary photographers a generation ago...made their pictures in the service of a social cause....to show what was wrong with the world , and to persuade their fellows to take action

⁸⁶ Lyon, Danny: *The Bikeriders*, Chronicle Books, 2003, s. 2.

⁸⁷ Museum of Modern Art i New York.

⁸⁸ Hann, Adele: “Living Out The Abject/Subject”, *Artlink*, Vol 19, No 3, 1999, s. 53.

⁸⁹ Davis, Keith F.: *An American Century of Photography From Dry-Plate to Digital*, The Hallmark Photographic Collection, 1995, s. 295.

and make it right....A new generation of photographers has directed the documentary approach toward more personal ends. Their aim has not been to reform life, but to know it. Their work betrays a sympathy – almost an affection – for the imperfections and frailties of society. They like the real world, in spite of its terrors, as the source of all wonder and fascination and value – no less precious for being irrational....What they hold in common is the belief that the commonplace is really worth looking at, and the courage to look at it with a minimum of theorizing”.⁹⁰

Fotografiets innpass i kunstverden hadde sin begynnelse i etterkrigsårene, og fikk en eksplosiv utvikling fra midten av syttitallet. Grunnene for fotografiets plutselige ekspansjon av utstillinger, publikasjoner og stipender er mange, og kan skyldes flere kulturelle faktorer, og individuelle kunstnere, kuratorer, kritikere og lærere.⁹¹ Et generelt argument kan være at fotografiets kunststatus først kunne bli akseptert når dets nytteverdi fra dag til dag fikk en nedgang. Da vil det ikke være en tilfeldighet at fotografiets kunstneriske verdi kom samtidig som fjernsynet ble hovedkilden til visuell informasjon om verden. Siden Vietnamkrigen har de fleste dramatiske eller nyhetsverdige hendelser blitt sett først på fjernsynet, og ikke i form av enkeltbilder i trykte medier. Det at man fikk tv-bildene rett hjem i stuen var grensesprengende og gjorde at utenomverden kom nærmere. Det tradisjonelle fotografiske bildet gikk fra å være hovedkilde til supplement i nyhetsbildet. Man gikk fra en abstraksjon til noe konkret, fra tekst og statisk bilde til levende bilder. Larry Clark eksemplifiserer dette ved å fotografere dokumentarisk men samtidig kunstnerisk, og ved å bruke sitt eget liv og sine omgivelser i den subjektive dokumentariske stilen som særtegner ham. Fotografiets oppsving på slutten av 1960-tallet og 1970-tallet var også delvis resultatet av en tilsvarende utvikling i populærkulturen.

Fotografene på slutten av 1960-tallet og 1970-tallet reagerte på de sosiale konfliktene på den tiden på forskjellige måter gjennom både dokumentariske og ekspresjonistiske stiler. Dokumentarisk fotografi og fotojournalistikk er nært forbundet med hverandre fordi de begge hevder å ha et spesielt forhold til det virkelige. Begge mener at de gir oss et nøyaktig og ekte syn på verden.⁹² Med den nye bevisstheten rundt fotografiet begynte også dokumentarisk fotografi og fotojournalistikk å bli omtalt som to forskjellige ting. Fotojournalistikk var i motsetning til det dokumentariske fotografiet kommersielt. I sin klassiske form er

⁹⁰ Rosler, Martha: “In, Around, and Afterthoughts (on documentary photography)”, Liz Wells *The Photography Reader*, Routledge, 2004, s. 270.

⁹¹ Davis, Keith F.: *An American Century of Photography From Dry-Plate to Digital*, The Hallmark Photographic Collection, 1995, s. 292.

⁹² Wells, Liz (ed): *Photography: A Critical Introduction*, Routledge, 2004, s. 71.

fotojournalistikk en måte å fortelle om aktuelle hendelser eller å illustrere skriftlige nyhetshistorier.⁹³ Clark er ingen fotojournalist, men han ønsker allikevel å fange sannheten i fotografiene sine. Han ønsker å gi betrakteren den samme følelsesmessige reaksjonen han hadde når han tok bildet. Larry Clarks fotografier kombinerer den dokumentariske stilen med et slags fortellende fotoessay, og på den måten annonserer Clark en ny subjektiv dokumentarisk stil.

2.2.2 Larry Clark og tradisjonen fra fotoessayet

Da Larry Clark gikk på fotoskolen i Milwaukee fikk han se mye dokumentarisk fotografi og fotoessay i magasinet *Life* fra 50-tallet. *Life* ble stiftet av Henry Luce i 1936, og var ett av flere bildemagasiner som ble utviklet på 1930-tallet. Fotografene dekket alt fra sensasjonelle til hverdagslige saker. Fotoessayet var en serie med flere bilder satt sammen med tekst. Fotografene i *Life* ble sendt rundt sammen med skribenter for å dekke saker fra hele verden. Hvilke fotografier som skulle brukes, og hvordan de skulle arrangeres, ble bestemt av en egen redaksjon. *Life* var populært frem til 1960-tallet, men fikk da mer og mer konkurranse fra fjernsynet.⁹⁴ Fotoessayet er en av de mest personlige og kraftfulle metodene en fotograf kan bruke for å fortelle en historie. ”Its series of images, telling a story along straight-forward literary lines or reonating with each other to develop a theme in freer form, offers a visual adventure that is at once deep and broad”.⁹⁵ Fotoessayformen modnet på 1930 og 40-tallet mye på grunn av fotografen W. Eugene Smith.

W. Eugene Smith⁹⁶ blir sett på som Amerikas fremste fotojournalist på 1940- 70-tallet.⁹⁷ Han ønsket ikke å bare være en fotojournalist, men strebet etter å være en historieforteller, og han ønsket samtidig å bli sett på som en kunstner. Fotografene hans er ofte veldig personlig fremstilt. Smith er ikke bare en tilskuer, men har tydelig regissert det han fotograferte. I sine fotoessay overskrider han grensene til en fotojournalists nøytralitet. Smith mente at den beste fotojournalistikken ikke var basert på objektivitet, men ærlighet. Han var motivert av dype idealer og et begjær for sannheten. Han foretrakk å holde seg i bakgrunnen så han ikke ble lagt merke til når han fotograferte. Selv mente han at det at han var sjenert er grunnen til at

⁹³ Wells, Liz (ed): *Photography: A Critical Introduction*, Routledge, 2004, s. 70.

⁹⁴ Orvell, Miles: *American Photography*, Oxford University Press, 2003, s. 117.

⁹⁵ Moran, Tom: “The Photo Essay: Fusco & McBride”, *Masters of Contemporary Photography*, 1974, s. 8.

⁹⁶ Smith ble født i Wichita i Kansas i 1918.

⁹⁷ Smith hadde kreative og aktive år i *Life* fra 1947-1955.

han ble så intim med menneskene han fotograferte. ”If they accept me, I’m not pushing a camera into their faces”⁹⁸.

Smith ville ha full kontroll ved alle deler av fotograferingen. Først fikk han en idé, som han fotograferte i det formatet han mente passet. Han gikk over kontaktkopiene, og valgte ut hvilke fotografier han ville jobbe med i mørkerommet, og til slutt skrev han tekst til bildene. Smith mente at en god fotoessayist ”is a photographer who manages to comprehend a subject – any subject, whether it’s a coal miner in Appalachia, or love, or mercury poisoning of human beings in Minamata – and gives a lot of thought to weaving the pictures into a coherent whole in which each picture has an interrelationship with the others.”⁹⁹ I hvert fotoessay bygget dramatiske enkeltbilder opp under hverandre, og dannet en historie Smith ønsket å formidle. Han brukte fotoessayet som et middel for å forandre samfunnet. Smith kjempet gjentatte ganger heroisk med redaksjonen i *Life*, om blant annet innholdet i hans fotoessays. Smiths perfektjonisme, hans følelsesmessige involvering i prosjektene og hans vanskeligheter med å overholde tidsfrister skapte problemer mellom han og redaksjonen. De strakk seg ofte langt for å imøtekomme hans krav, men Smith var allikevel som regel misfornøyd med deres bruk av hans bilder.¹⁰⁰

Ifølge Smith er fotoessayet forhold mellom fotografier. Når man fotograferer er man klar over disse forholdene, i stedet for å ta bilder bare fordi de er interessante. Man kan fotografere i all evighet uten å få til å sette sammen en samordnet fotografisk rekkefølge med mindre man har tenkt over hele historien eller essayet.¹⁰¹ Smith mente at forskjellen på fotoessayets tidlige periode og den senere perioden hovedsakelig var at fotografene på begynnelsen dro ut og tok mange bilder for så å redigere dem. De manglet den sammenhengen som fotoessayet fikk med W. Eugene Smiths arbeider.

”Country Doctor” var et av Smiths mest kjente fotoessay for *Life* fra 1948. Fotoessayet omhandlet Dr. Ernest Ceriani. Han bodde i en liten by, Kremmling i Colorado. Smith tilbrakte mange uker sammen med doktoren, og fulgte han i hans arbeid. Et av bildene fra dette fotoessayet viser byrden og ansvaret i doktorens ansikt mens han syr sammen et lite barns

⁹⁸ Lewis, Eleanor (Ed): *Darkroom*, Lustrum Press, 1977, s. 145.

⁹⁹ Moran, Tom: “The Photo Essay: Fusco & McBride”, *Masters of Contemporary Photography*, 1974, s. 14.

¹⁰⁰ Davis, Keith F.: *An American Century of Photography From Dry-Plate to Digital*, The Hallmark Photographic Collection, 1995, s. 217.

¹⁰¹ Kobre, Kenneth: *Photojournalism: The Professionals’ Approach*, Curtin & London, 1980, s. 285.

hode. Det siste bildet i essayet viser en utmattet Dr. Ernest Ceriani mens han drikker en kopp kaffe på en av pasientenes kjøkken. ”Country Doctor” var i utgangspunktet *Life*’s idé, men Smith gjorde det veldig annerledes enn de hadde tenkt. Et annet av Smiths kjente fotoessay var hans fremstilling av svarte jordmødre i Sørstatene, ”Nurse Midwife”, fra 1951. Smiths fremstilling av jordmødrene var heltmodig. Han signaliserte noe positivt om en gruppe mennesker som vanligvis ble ignorert, eller behandlet ut fra rasistiske klisjeer. ”Nurse Midwife” var Smiths idé fra begynnelsen, og ble hans personlige favoritt.¹⁰²

Smith skulle egentlig bruke seks uker på essayet ”Spanish Village” fra 1951, men endte opp med å bruke seks måneder. Han lette over hele Spania for å finne den rette byen, og valgte til slutt Deleitosa. Byen hadde 2300 innbyggere, og hadde forandret seg lite siden middelalderen.¹⁰³ ”Spanish Village” ble resultatet av et forslag om en historie om mat. Essayet begynner med et bilde av et barns første nattverd, og avsluttes med et bilde av en av byens patriarker på dødsleiet. Smith fanget hverdagslige og vanlige aktiviteter, som for eksempel en ung kvinne som baker brød, og en gammel dame som spinner tråd, i bildene sine.

I tillegg til ”Country Doctor”, ”Nurse Midwife” og ”Spanish Village” var ”My Daughter Juanita”, ”Man of Mercy”, ”Chaplin at Work”, ”Reign of Chemistry” og ”Life Without Germs” noen av Smiths beste fotoessay fra hans tid i *Life*. Til tross for at Smith ikke var den første som lagde fotoessay, har han fått æren for å ha gjort fotoessayet populært. Ifølge Smith er den beste måten å finne ideer til fotoessay på å delta på mange nok aktiviteter og omgås forskjellige folk slik at man holder hjernen stimulert. Man skal ikke bare tenke på fotografi, men også på hva som skjer i verden, mente Smith.¹⁰⁴ Clark ville også bli en historieforteller. Han ville fortelle historien om han selv og vennene i Tulsa. Clark var aldri en typisk fotojournalist som dekket forskjellige nyhetsverdige situasjoner fra avstand. Hovedimpulsene for Clarks fotografier var selvbiografiske. I den grad livet hans har vært preget av sosialt problematiske energier har hans fotografier også båret preg av det.¹⁰⁵

¹⁰² Kobre, Kenneth: *Photojournalism: The Professionals’ Approach*, Curtin & London, 1980, s. 288.

¹⁰³ Kobre, Kenneth: *Photojournalism: The Professionals’ Approach*, Curtin & London, 1980, s. 285.

¹⁰⁴ Kobre, Kenneth: *Photojournalism: The Professionals’ Approach*, Curtin & London, 1980, s. 288.

¹⁰⁵ Johnson, Ken: ”Drawing You Into the Moral Void of Gorgeously Sensuous Squalor”, *The New York Times*, fredag 25 mars 2003, s. E29.

2.2.3 Forholdet til fotoboktradisjonen

På midten av 1960-tallet begynte interessen for seriøst fotografi, og med den interessen ble markedet for fotografiske print og fotobøker gradvis bygget opp. Fra 1970-tallet ble det produsert flere subjektive og kreative fotobøker enn aldri før, og det var da fotoboken virkelig fant sin plass.¹⁰⁶ På 1970- og 80-tallet var mange forleggere villige til å utgi fotobøker dersom fotografene selv hadde mulighet for å dekke noe av kostnadene. Forlaget Aperture¹⁰⁷ var det største innen utgivelser av amerikanske fotobøker på 1970- og 80-tallet. Ralph Gibsons (f. 1939)¹⁰⁸ Lustrum Press, var et annet innflytelsesrikt forlag. Gibson stiftet forlaget i New York i 1969, og det eksisterte lenger enn de fleste andre små forlag. Han dannet forlaget for å opprettholde fullstendig kontroll over reproduksjonen av sine egne arbeider. Lustrum Press tillot at fotografene selv hadde kontroll over sine egne fotobøker. Frem til Lustrum Press ble lagt ned på midten av 1980-tallet fikk Gibson gitt ut en rekke bemerkelsesverdige fotobøker, alle innen personlig dokumentarisk fotografi, eller innen stream-of-consciousness-sjangeren.

I tillegg til fotobøker av Robert Frank, Michael Martone, Daniel Seymour og av Gibson selv¹⁰⁹, ble Larry Clarks *Tulsa* gitt ut på Lustrum Press. Samme året som *Tulsa* ble utgitt ga Lustrum Press ut Daniel Seymours fotobok, *A Loud Song*, som har et selvbiografisk innhold. *A Loud Song* følger i familiefotoalbumtradisjonen, og alle bildene har tilhørende håndskrevet tekst. Innimellom alle familiebildene er det noen bilder av fremmede og av familie som han har valgt ut selv. *A Loud Song* er også en bok om fotografi. Seymours far var også fotograf, og hans fotografier er inkludert i boken. Boken er ikke en kronologisk gjengivelse av Seymours personlige historie. Etter denne utgivelsen forsvant Seymour under mystiske omstendigheter.¹¹⁰ Året etter Seymours *A Loud Song* ble Robert Franks selvbiografiske *The Lines of My Hand* utgitt på samme forlag. Fotografiene følger en kronologisk rekkefølge, og i motsetning til Seymours bok er det kun fotografier av Robert Frank. Siden Frank allerede hadde hatt en suksessfull karriere som fotograf, hadde hans selvbiografiske tilnærming et annet utgangspunkt enn Clark i *Tulsa*. *The Lines of my Hand* kan kategoriseres som en

¹⁰⁶ Parr, Martin og Badger, Gerry: "The Photobook: A History *volume II*", Phaidon Press, 2006, ss. 8-9.

¹⁰⁷ Forlaget Aperture var en avlegger av magasinet med samme navn, stiftet i 1952 av fotografene Ansel Adams, Dorothea Lange, Barbara Morgan og Minor White samt forfatterne Beaumont og Nancy Newhall.

¹⁰⁸ Ralph Gibson ble født i Los Angeles og vokste opp i Hollywood.

¹⁰⁹ Robert Franks *The Lines of My Hand* (1972), Ralph Gibsons triologi *The Somnambulist* (1971), *Déjà vu* (1973) og *Days at Sea* (1975), Michael Martones *Dark Light* (1973), Daniel Seymours *A Loud Song* (1971).

¹¹⁰ Roth, Andrew: *The Open Book*, Hasselblad Center, 2004, s. 24.

retrospektiv bok på grunn av den kronologiske organiseringen, og boken markerte at Frank tok avstand fra fotografi.¹¹¹

Ralph Gibson lærte fotografi i marinen, og han studerte ved San Fransisco Art Institute. På begynnelsen av 1960-tallet ønsket Gibson å jobbe med dokumentarisk fotografi. Han fikk sin første store sjanse som assistent for Dorothea Lange i 1962, og flyttet til New York i 1966 for å jobbe med Robert Frank. 27 år gammel jobbet han som Magnumfotograf i New York. Gibson praktiserte snapshotfotografi i begynnelsen av sin karriere. Dette ble han ikke tilfredstilt av, og han ville finne seg et nytt bildespråk. Resten av arbeidene hans var på en måte surrealistiske. Han var ikke interessert i å fotografere virkeligheten og andre menneskers verden. Fotografiene hans var nøye planlagt og konstruert. Han dannet enkle visuelle komposisjoner, som han laget utsøkte sort/hvitt kopier av. Deretter forberedte han oppsettet for fotoboken. Gibsons fotoboktriologi er et godt eksempel på hva han kunne oppnå gjennom fotoboken som medium.¹¹²

I en film om fotografen og bokkunstneren Ralph Gibson fra 2002 sier han: "In the late 60's, before the so called photography boom transpired, the only real method of communicating hard art ideas in photography was through books."¹¹³ Han visste hvor viktig det var å få arbeidene sine publisert fordi fotografi ikke var helt akseptert som en kunstform. Før dette var det veldig lite fotokunstabøker ute på markedet, bortsett fra Robert Franks *The Americans*, Henri Cartier-Bressons *The Decisive Moment* og Walker Evans' *American Photographs*.¹¹⁴ Ralph Gibson ville lage en bok, og tok en rekke fotografier rundt ideen om en drøm. Dette ble hans første bok, *The Somnambulist*.¹¹⁵ Denne første boken førte til Gibsons situasjon som en bokkunstner. Han satte sammen to utkast til *The Somnambulist* på The Chelsea Hotel. Det var noen forlag som var interessert i å publisere boken, men de ville forandre på fotografiernes rekkefølge. Gibson ville ha det på sin måte, så han stiftet Lustrum Press. Gibsons bøker hadde stor innflytelse, og folk var imponert fordi bøkene var selvpubliserte. Han hadde funnet en måte å få vist bildene sine på, og folk ble kjent med arbeidene hans.¹¹⁶ I 1971 dro Gibson og Larry Clark til California for å kopiere *Tulsa* og Seymours *A Loud Song* på samme sted som

¹¹¹ Roth, Andrew: *The Open Book*, Hasselblad Center, 2004, s. 25.

¹¹² Mora, Gilles: *The Last Photographic Heroes: American Photographers of the Sixties and Seventies*, Abrams, New York, 2007, s. 138.

¹¹³ *Ralph Gibson: Photographer/Book artist*, Checkerboard Foundation, 2002, 28 minutter.

¹¹⁴ *Ralph Gibson: Photographer/Book artist*, Checkerboard Foundation, 2002, 28 minutter.

¹¹⁵ Gibson, Ralph: *The Somnambulist*, Lustrum, 1970.

¹¹⁶ *Ralph Gibson: Photographer/Book artist*, Checkerboard Foundation, 2002, 28 minutter.

Gibson hadde kopiert opp *The Somnambulist* året før. Lustrum Press hadde da opptil flere titler ute, og sånn ble det lille forlaget kjent. Gibson og Lustrum Press hjalp flere fotografer med å få publisert arbeidene sine slik at det ble sett av flere.

En av grunnene til at Lustrum Press ble et suksessfullt forlag var Gibsons evne til å bygge opp fotobøker. Å sette sammen en fotokunstabok er en tidkrevende kreativ prosess, og alt var nøye gjennomtenkt og planlagt. For Gibson var det viktig å etablere et forhold mellom bildene på hver sin side i boken. Han visste at øynene naturligvis faller på bildet på høyre side først, så han syntes det var viktig at bildet til høyre var mindre av størrelse enn det på den venstre siden. Et eksempel fra hans andre fotobok, *Deja-Vu*¹¹⁷ fra 1973, er der bildet på høyre side viser en mann på en brygge i New York, som sitter i profil så vi nesten bare ser håret hans som flagrer i vinden. Bildet på den venstre siden er Larry Clarks hånd som sikter med en pistol i Santa Fe. Den venstre armen til mannen på brygga i New York på høyre siden lager en linje som fortsetter med hånden og pistolen til Larry Clark på venstre side. Det blanke rommet mellom bildene på høyre og venstre side skjuler like mye innhold som bildene selv. Det at disse to bildene passet så godt sammen fant ikke Gibson ut før han skulle arrangere og planlegge boken.¹¹⁸

Larry Clark ønsket å gjøre slik at betrakterne av *Tulsa* ville føle det han følte da han tok bildene. Når han satte sammen fotografiene til en bok prøvde han bevisst å manipulere betrakternes følelser i måten han organiserte bildene på til å bli en historie. I sin bok *On Photography* poengterer Susan Sontag at den mest innflytelsesrike måten å presentere, arrangere og bevare fotografier på er i bøker¹¹⁹. Selv om et fotografi publiseres i en bok mister det lite av det som karakteriserer fotografiet da det er flatt og glatt, i motsetning til maleriet. Når man viser fotografier i bøker kan man kontrollere rekkefølgen fotografiene skal betraktes, men man kan ikke kontrollere hvor lenge man skal betrakte dem.¹²⁰ På 1950-, 60- og 70-tallet var magasiner og bøker den eneste måten fotografer fikk publisert arbeidene sine. Fotografer og kunstnere oppdaget bokens unike potensial når det gjelder design og rommet den åpner for kontemplasjon.

¹¹⁷ Gibson, Ralph: *Deja-Vu*, Lustrum, 1973.

¹¹⁸ *Ralph Gibson: Photographer/Book artist*, Checkerboard Foundation, 2002, 28 minutter.

¹¹⁹ Sontag, Susan: *On Photography*, Picador, 1977, ss. 4-5.

¹²⁰ Sontag, Susan: *On Photography*, Picador, 1977, ss. 4-5.

Kapittel 3 - Tulsa

Fotoboken *Tulsa* inneholder bilder av Clark og hans venner i en destruktiv ungdomskultur, som driver med dop, sex og vold. Larry Clark forteller en historie om tre unge menns idealisme, ekstase, traumer og paranoia i en periode på åtte år, fra 1963-71.¹²¹ De omstridte temaene Clark tar for seg i fotografiene sine blir presentert på en svært oppriktig måte. Første side i boken begynner med en kortfattig selvbiografisk beretning:

”i was born in tulsa oklahoma in 1943. when i was sixteen i started shooting amphetamine. i shot with my friends everyday for three years and then left town but i’ve gone back through the years. Once the needle goes in it never comes out”¹²².

3.1 Oppbygging, inndeling og fotografienes innhold

Bildene i *Tulsa* er fotografert i tre forskjellige tidsperioder: årene 1963, 1968 og 1971. Dette gir boken en klar inndeling i tre deler, og årstallene blir brukt som overskrift før hver del. Ikke alle fotografiene har titler, men ulike tekster figurerer enkelte steder i boken. Et eksempel på en slik tekst er: ”death is more perfect than life”. I tillegg slås det etter hvert fast at enkelte av personene i bildene er døde. *Tulsa* er filmatisk gjennom måten Clark har satt sammen bildene i boken. Det er ikke en sammenhengende fortelling, men det virker allikevel som om det er det.

Tulsas første del, fra 1963, består av 24 fotografier. De første to bildene fra 1963 er portretter av David Roper og Billy Mann, som er to av hovedpersonene i boken. Disse to bildene er også de eneste i boken som har navnene på de fotograferte skrevet under bildene. Videre i første del av boken er en rekke portretter av vennene til Clark. Det er blant annet bilder av folk som setter skudd med amfetamin enkeltvis og i grupper. David Roper og Billy Mann kan gjenkjennes på flere av bildene, men også nye venner introduseres etter hvert i boken. Disse er uten navn. Et av de mange bildene av David Roper viser ham mens han setter skudd i badekaret. Roper kombinerte å sette et skudd i armen mens han tok seg et bad fordi han var sent ute til et stevnemøte.¹²³ Det nest siste bildet fra 1963 er av en mann som ligger i en seng

¹²¹ International Center of Photography, New York, utstillingskatalog fra retrospektiv utstilling av Larry Clark våren 2005.

¹²² Clark, Larry: *Tulsa*, Grove Press, New York, 2000.

¹²³ Hodgkinson, Will: “Snapshot: Tulsa, 1963”, *Guardian Unlimited Arts*.

og røyker. På magen hans ligger en liten baby, som stirrer inn i kameraet med store øyne. Det siste bildet fra 1963 er av en kvinne, som bruker den ene hånden til å støtte opp hodet, og den andre hånden hviler slapt på det ene benet hennes. Under bildet står det bare ”dead”. Dette er det første bildet med tittel under etter ”David Roper” og ”Billy Mann”.

Tulsas andre del, fra 1968, består hovedsakelig av gjengivelser av filmstriper filmet på film av 16mm-format. Filmstripene går over fire sider. Det var så mye som skjedde i Tulsa i 1968, mange personligheter og situasjonen var veldig komplisert. Derfor ville Clark at det skulle bli en film. Han kunne ikke se det for seg som en bok. Det gikk ikke som han ønsket fordi det bare var ham alene som skulle lage filmen. Han gikk derfor tilbake til å fotografere med Leica-kameraet sitt.¹²⁴ Det er kun ett fotografi i denne delen av boken. Bildet er av Billy Mann, som sitter på en seng i bar overkropp, og poserer med en pistol. Under bildet står det ”dead 1970”. Den forrige siden inneholder ikke noe bilde, men teksten: ”death is more perfect than life”. Dette skal være noe Billy Mann har sagt til Larry Clark, og ble derfor et epitafium ved siden av dette siste bildet av ham i *Tulsa*.¹²⁵

Tulsas siste del, fra 1971, består av 26 fotografier. Dette er den delen av boken med mest varierte motiver, og omtrent halvparten av bildene i boken er fra denne delen. Disse fotografiene er tatt i løpet av et par måneder. Det første er et fotografi av noe som er skrevet på en bit papp, underskrevet David Roper. Det står:

“Police (the one’s that tore this house up.) 2/11/70. If you Dick-Sucking Mother fuckers come back today Don’t get mad if you find your Mother + Wife’s inside sucking Nigger Dicks. David Roper 2/12/71.”¹²⁶

Bildet på neste side er et fotografi av et hus, og deretter et portrett av David Roper. Han ligger på en seng med en sigarett i munnen, løfter så vidt det er på en gardin og titter ut. Neste bilde er av en mann som sikter med en pistol, og i bakgrunnen ser vi deler av det amerikanske flagget. Videre følger et portrett av en mann med solbriller, som sitter tilbakelent i en stol i en stue. Neste bilde er av en mann som står og holder på en pistol, og på bildet på neste side ligger den samme mannen på en seng med buksene dratt ned til knærne. Han har skutt seg selv i låret. Tittelen på bildet er ”accidental gunshot wound”. Videre er det bilder av noen som hjelper hverandre med å sette skudd med amfetamin, noen ser ut til å krangle ganske intenst.

¹²⁴ Van Sant, Gus: “Larry Clark, Shockmaster”, *Interview Magazine*, july 1995, s. 44.

¹²⁵ Van Sant, Gus: “Larry Clark, Shockmaster”, *Interview Magazine*, july 1995, s. 44.

¹²⁶ Clark, Larry: *Tulsa*, Lustrum Press, New York, 2000.

En dame som på det ene bildet sitter i bar overkropp og får hjelp av en mann til å sette en sprøyte i overarmen, ligger på det neste bildet under dyna og har blåmerker både på armen og under øyet. Det neste bildet ser ved første øyekast ut til å bare være et portrett av en høygravid dame. Ser man nærmere etter kan man se at hun holder på å sette et skudd. Videre følger et utsnitt fra en begravelse, og et bilde av en person som bøyer seg over en liten, død baby i en hvit kiste. Den høygravide kvinnen satte et skudd for å få i gang fødselen. Babyen ble født med en hjertefeil og døde 11 dager gammel.¹²⁷

Historien fortsetter med en serie bilder kalt "Police informer" av en mann som banker opp en annen mann i et rom. Mannen som blir banket opp ligger på en seng. På det siste bildet i serien står han som ga juling og peker på den forslåtte mannen. Under bildet står det en tekst: "Everytime I see you punk you're gonna get the same". Larry Clark er selv med på et bilde mot slutten av boken. Han sitter midt i et rom i bar overkropp, og det er to andre menn rundt han. Clark har langt, bustete hår, halvåpen munn og øynene lukket. De fire siste bildene er av betraktelig yngre mennesker, og ingen av dem har vært med på tidligere bilder i boken. De holder på med det samme som vennene til Clark har drevet med gjennom alle bildene: sex og dop.

3.2 Analyse av stil og teknikk

Fotografiene har en ren dokumentarisk stil, som samtidig gir en fiktiv følelse. De ser for virkelige ut til å være oppstilte, samtidig som de har denne merkelige, fiktive kvaliteten over seg. Til tross for den fiktive følelsen i bildene hans er det rent dokumentarisk. Boken kombinerer denne dokumentariske stilen med et slags fortellende fotoessay, og slik annonserer Clark en ny subjektiv dokumentarisk stil. Bildene blir en utvidelse av Clarks eget liv.

Fotografiene har en svært intim og emosjonelt intens karakter, som forsterkes av fotografens bruk av vidvinkelobjektiv. Bildene gir en følelse av at det er noe forbudt ved å betrakte dem, samtidig som de er estetisk vakre og innbydende. De gir oss tilgang til en verden vi vanligvis ikke ser. Larry Clark er den første i fotonhistorien som bruker sitt eget liv så direkte i bildene

¹²⁷ Hodgkinson, Will: "Snapshot: Tulsa, 1963", *Guardian Unlimited Arts*.

sine. I et intervju med Paul Schrader uttalte Larry Clark: ”The one thing I wanted to do in Tulsa was cut through the bullshit and tell the truth”¹²⁸.

Hans måte å fortelle med bilder er svært banebrytende i forhold til den tradisjonelle dokumentariske stilen. Clarks fotografier viser overgangen fra 1950-tallets dokumentariske fotojournalistikk til 1970- og 80-tallets mer personlige og undersøkende måte å fotografere på.¹²⁹ Fotografiene er tatt fra innsiden av et miljø, og det kommer klart frem av intensiteten i bildene hans og den subjektive formen. Clark har en rolle som både et betraktende vitne og som deltager i fotografiene sine. Dette gir ham en nærhet til virkeligheten han skildrer i fotografiene i *Tulsa*.

Alle bildene er fotografert med sort/hvitt-film, og Clark har kun brukt naturlig og tilgjengelig lys. Måten Clark bruker lyset på lærte han på fotoskolen i Milwaukee av læreren og fotografen Walter Sheffer, som Clark også var assistent for etter fotoskolen. Clarks teknikk går ut på å bruke alle de tilgjengelige lyskildene. Det at han alltid fotograferer mot lyset gir fotografiene et dramatisk preg. Clarks måte å bruke lyset på har mye å si for hva slags uttrykk fotografiene hans får. Resultatene av Clarks lysbruk ser helt annerledes ut enn om han hadde fotografert med elektronblitz. Han brukte et lite Leica-kamera med 50mm-objektiv, et objektiv som fører til at man er nødt til å være veldig nær det man skal fotografere. Kameraet hans var også et veldig stillegående kamera, og Clarks venner ble fort vant til at det alltid var med.¹³⁰ Dersom Clark hadde brukt et mer støyende speilreflekskamera ville nok Clarks venner vært mer klar over at de ble fotografert, og resultatene blitt annerledes.

Walter Sheffer lærte også Clark alt han visste om mørkeromsarbeid og fotokjemikalier. De blandet alle kjemikalierne fra bunnen, og Sheffer forklarte hva slags funksjon alle ingrediensene hadde. Sheffer var svært god på mørkeromsarbeid og en mester i lysteknikk, så Clark var heldig som fikk lære av ham. Clark fortsatte å bruke en gammel formel for papirfremkaller som Sheffer lærte ham. Det svarte i kopiene ble mye rikere med denne formelen enn med vanlig dektol-fremkaller, og den var veldig god for flerkontrastpapiret Clark brukte.¹³¹ Han studerte W.Eugene Smiths måte å kopiere og all ferricyanid¹³² han

¹²⁸ Schrader, Paul: “Babes in the Hood”, *Artforum International*, may 1995, s. 77.

¹²⁹ Preus Museum, *Utstillingsguide Larry Clark – Teenage Lust 3.6-12.8-2007*.

¹³⁰ Cuir, Raphaël: “In the Eye of the Storm”, *Art Press* 333, august 2007.

¹³¹ Lewis, Eleanor (Ed): *Darkroom*, Lustrum Press, 1977, s. 43.

¹³² Ferricyanid er en jernforbindelse, som brukes til fremstilling av blåkopier.

brukte, og Clark var i mørkerommet i flere uker for å prøve å kopiere som ham. Først kopierte han dypt for videre å få frem høylyset og åpne skyggene med blekemiddel. Han brukte en svak blekemiddelblanding, og jobbet med deler av kopien med en børste eller bomullsvattpinne. Ingen av fotografiene i *Tulsa* er kopiert helt korrekt ut fra negativet. Når Clark har jobbet med kopiene i mørkerommet har han brukt mye brenning og kontrastutjevning for så å bruke blekemiddel. Når man brenner legger man til eksponering på et bestemt område av kopien, for å få området mørkere og mer detaljrikt. Når man jevner ut kontrastene, reduserer, eller holder man tilbake eksponeringen på et bestemt område av kopien, for å få området lysere. Det er som regel vanskeligere å få et godt resultat når man holder tilbake enn når man legger til eksponering på deler av kopien.

Clark prøver alltid å fotografere mot lyset, og siden han eksponerer ut fra skyggene blir som regel alt annet brent ut. Derfor kopierer han ut fra skyggen i mørkerommet for så å brenne inn resten av detaljene. Han belyser kopien så mye som mulig, og bruker kort fremkallingstid. På denne måten får han fine gråtoner, og han bruker blekemiddel i høylyset for å øke kontrasten. Kopiene får en bedre tredimensjonal kvalitet og de virker skarpere.¹³³ Clark mener selv at når han manipulerer en kopi i mørkerommet så kompensere han bare for filmens sviktende måte å ta opp det lyset han liker å bruke. ”I’m just printing it back to the way it looked when I took the picture. If the film can’t handle it, I can in the darkroom”¹³⁴

Fotografiene i *Tulsa* består både av sterke og uttrykksfulle enkle portretter der den avfotografertes ansiktsuttrykk er i fokus, og fotografier der den avfotografertes handling er mer i fokus, samt fotografier av flere personer som sammen utgjør en stor spenning i bildene. Clark har fanget svært mange forskjellige uttrykk og sinnsstemninger i portrettene av vennene sine.

Det første møtet med Billy Mann er det navngitte fotografiet av ham fra *Tulsas* første del, 1963.¹³⁵ Vi ser Billy Mann i profil fra rett over brystet og opp. Han sitter på førersiden i en bil, og Clark har fotografert fra passasjersiden. Det er fokusert på Manns ansikt. Han ser konsentrert og bekymret ut med halvåpen munn og han rynker øyebrynene. Clark har fotografert i daglys mot lyskilden. Resultatet er at alt utenfor bilvinduet i bakgrunnen er helt hvitt. Bilvinduet er tydeligvis åpent, og Mann hviler den venstre armen med albuen ut av

¹³³ Lewis, Eleanor (Ed): *Darkroom*, Lustrum Press, 1977, s. 44.

¹³⁴ Lewis, Eleanor (Ed): *Darkroom*, Lustrum Press, 1977, s. 44.

¹³⁵ Se ”Bilde 1” i billedkatalogen.

vinduet. Albuen hans er også helt utbrent av lyset. Clark har helt tydelig jobbet mye i mørkerommet med høylyspartiene og skyggedelene i fotografiet. Eksponeringen er holdt igjen i ansiktet som er i skyggesiden av bildet, og detaljene i det mørke er klare. Det er også en lyskilde på skrått inn bak Billy Mann, som bidrar til detaljer i det mørke håret i bakhodet hans. Resten av overkroppen og armene har Clark kopiert slik at det er stor variasjon i grånyansene. Det er bare underarmen av Manns høyre arm som vises i bildet, og den indikerer at han holder i et ratt. Ansiktet til Mann er skrått i profil slik at vi ser deler av hans venstre øye også. I hans høyre øye ser vi speilbildet av det som er foran dem på veien. Dette fotografiet av Billy Mann er typisk for Clarks måte å jobbe med tilgjengelig lys og hans omfattende etterarbeide i mørkerommet.

På en av de første sidene fra 1963 er et portrett av en mann som sitter på høyre side i baksetet av en bil, som Clark har fotografert fra samme side i forsetet.¹³⁶ Mannen dekker litt over halvparten av bildet, og resten av bildet er av vinduet. Det er mørkt ute, men Clark fotograferer mot lyset som kommer inn gjennom bilvinduet fra gatebelysningen. Lyset treffer mannens høyre side, og hele den venstre delen av ansiktet hans samt hele pannen er mørklagt og helt fri for detaljer. Vinduet er fullt av regndråper på utsiden som skinner på grunn av lyset Clark fotograferer mot. Den nederste delen av vinduet som ikke er like lyst speiler mannens overkropp. Det er sterke kontraster i bildet, og det har et dramatisk preg.

I det tredje fotografiet fra den første delen av *Tulsa* fra 1963 jeg vil ta for meg er David Roper, Billy Mann og to andre menn avbildet i en stue.¹³⁷ I bakgrunnen til høyre er en peis med mange innrammede familiebilder på hyllen over. Det eneste bildet som henger på veggen er av Jesus. Til venstre i bildet er en rotete bokhylle og over den er et vindu som er lyskilden i bildet. De mønstrede gardinene er trukket for, men lyset skjærer i gjennom allikevel. Til venstre i forgrunnen står en mann og bøyer seg innover i bildet med krum rygg. Fotografiet er tatt når han har vært i bevegelse for han er mer uskarp i forhold til de andre. Han peker innover i bildet på en mann som sitter og tenner seg en røyk. Fordi han sitter lenger inn i rommet skaper han en dybde i bildet. Helt i forgrunnen til høyre i bildet sitter David Roper og setter en sprøyte i armen. Lyset fra vinduet treffer David Roper i bakhodet. Han er fotografert fra livet og opp og lener seg bort med et smil i retning Billy Mann helt til høyre i bildet. Billy Mann ser velstelt ut i skjorte og frisert hår. Han ser ut som han sitter og gapskratter med smale

¹³⁶ Se "bilde 2" i billedkatalogen.

¹³⁷ Se "bilde 3" i billedkatalogen.

øyne og åpen munn. I forhold til de andre fotografiene i *Tulsa* har dette bildet lite kontraster, men heller flere grå toner. Innholdet derimot er veldig typisk for *Tulsa*. Dette bilde har en optimisme over seg som blir mer og mer borte utover i boken.

I tillegg til filmstripene er det eneste fotografiet fra 1968 det siste portrettet av Billy Mann med undertittelen ”dead 1970”.¹³⁸ Som jeg skrev tidligere følger det med et epitafium ved siden til venstre for portrettet av Mann, som sier ”death is more perfect than life.” Han sitter på en seng med bena i kryss, og hviler sin venstre arm på det venstre benet. I sin høyre hånd holder han et godt tak om en pistol som er vendt skrått oppover, og blikket hans er rettet forbi pistolen og ut til venstre av bildet. Lakenet og sengetøyet samt veggen bak Mann er hvitt. Teksturen på det skrukkete lakenet er tydelig på den delen som er foran Mann, mens det som er bak ham er lysere og konturene er mer uthvisket. Mann sitter i bar overkropp, og har på seg en mørk langbukse og mørke sokker. Lyskilden kommer skrått inn i bildet til venstre for Mann. På grunn av Clarks måte å eksponere negativet og belysingen i mørkerommet når han kopierer blir Manns høyre skulder nesten utvisket av lyset i kantene og går omtrent i ett med den lyse veggen bak. Samtidig som skyggene er delvis utvisket er det høy kontrast i bildet. Manns mørke hår og hans mørke bukse er rikt i detaljene. Fotografiet er estetisk vakkert og gir en optimistisk følelse ved første øyekast, men pistolen, undertittelen og epitafiet understreker den triste virkeligheten.

Det første portrettet fra *Tulsas* siste del fra 1971 er av David Roper som ligger delvis tilbaketilt på en sprinkelseng.¹³⁹ Roper har bøy i knærne, og Clark har kuttet bena hans midt på leggen. Han holder det ene benet oppe med den høyre hånden på leggen, og med sin venstre hånd løfter han så vidt på den lyse gardinen som dekker for vinduet. Rommet er mørkt, og det eneste lyset i bildet kommer inn gjennom vinduet og gardinen øverst i høyre hjørne av bildet. Glippen mellom vinduet og gardinen som Roper så vidt løfter på sender en kraftig lysstråle inn på nederste del av Ropers ansikt og øverste del av overkroppen hans. Han har på seg mørke bukser og en hvit, kortermet trøye. Smykket han har rundt halsen bærer en slags medaljong, og smykket blir helt utvisket på den delen av overkroppen hans der det sterke lyset faller. David Roper ser ut som han er betraktelig mer preget av livet han lever med fett langt hår, rufsete skjegg og sigaretten i munnviken, enn fra 1963 hvor han var kortklipt og så tilsynelatende velstelt ut. Vi ser ansiktet hans i profil når han titter ut av

¹³⁸ Se ”bilde 4” i billedkatalogen.

¹³⁹ Se ”bilde 5” i billedkatalogen.

vinduet, og blikket hans antyder at han venter på noe eller noen. Den delen av fotografiet som er mørkt er senga og veggen bak Roper til venstre i bildet. Til tross for at denne delen er veldig mørk er det allikevel rikt i detaljene, og man ser tydelig mønster og tekstur i lakenet og sengetøyet.

Vi ser igjen David Roper i et bilde der han diskuterer med en kvinne på et badrom.¹⁴⁰ Clark har fotografert Roper i profil bakfra, og han dekker nesten halve fotografiets flate. Fordi Clark har fotografert rett mot lyset som kommer inn gjennom gardinen i badromsvinduet innerst i rommet er Roper omtrent helt mørklagt. Roper står lent forover og har rettet pekefingeren sin anklagende mot kvinnen som står lenger inn i rommet. Kvinnen står lent inntil badromsveggen og har et oppskjørtet og fortvilet uttrykk i ansiktet. Det er sterke kontraster i bildet, og bortsett fra kvinnens ansikt og overkropp er resten av bildet delvis uskarpt. På gulvet mellom bena til det kranglende paret ligger en baby med store øyne og titter opp.

På slutten av *Tulsas* siste del fra 1971 har Clark fotografert sine venners yngre søsken.¹⁴¹ Tematikken er til tross for aldersforskjellen den samme som tidligere. På et av bildene er to gutter og en jente avbildet nakne på et typisk rotete tenåringsrom med plakater på veggene. De er alle helt nakne, og dette er det første bildet i *Tulsa* der Clark faktisk viser kjønnsorganene til dem han fotograferer. I midten sitter jenta på senga og setter en sprøyte i armen. Hun biter rundt noe i munnen, og ser konsentrert ned på det hun holder på med. Helt til venstre i bildet står den ene gutten bøyd over jenta og hjelper henne med å stramme rundt overarmen. Til høyre for jenta sitter den andre gutten og følger nøye med på det de andre to gjør. Kroppene deres dekker det meste av bildet. Gardinene er trukket for vinduet vi ser i bakgrunnen, og lyskilden er en taklampe. Da lyskilden kommer ovenfra blir det en del skyggepartier i bildet.

Clark er opplært som portrettfotograf, og til å få folk til å se bra ut på bilder. Samtidig som Clark klarte å fange de riktige øyeblikkene og lage gode komposisjoner, ser personene i bildene hans alltid bra ut. Sistnevnte har nok mye med hans bakgrunn som portrettfotograf å gjøre. ”I care more about the people I photograph than the event. If the people don’t look the way I want them to, I don’t use the picture.”¹⁴² Fotografienes innhold er langt fra hyggelig,

¹⁴⁰ Se ”bilde 6” i billedkatalogen.

¹⁴¹ Se ”bilde 7” i billedkatalogen.

¹⁴² Bogre, Michelle: ”Q & A: Larry Clark”, *American Photographer* 17, no. 4 (oktober 1986), s. 68.

men Clarks måte å fotografere på gjør at selv fotografiet av den gravide kvinnen som setter et skudd er vakkert å se på. I vanlig fotojournalistikk ville en slik dopkultur som Clark skildrer fremstilles på en helt annen måte. Det er denne vakre kvaliteten over Clarks motiver som får det til å virke fiktivt og oppstilt. Clark er mer interessert i menneskene, og ikke menneskenes handlinger. I et intervju med Paul McCarthy sier Clark: ”My friends could be murdering somebody, but I was making sure they looked good doing it”.¹⁴³ Ingen av de som er fotografert i Tulsa ser direkte inn i kameraet. Dette forsterker den filmatiske følelsen ved boken. Clark sier selv at han lot være å ta med en del gode fotografier i boken på grunn av at personene i bildene for eksempel så inn i kameraet, og dermed ikke passet inn.¹⁴⁴

Kapittel 4 – Reaksjoner etter utgivelsen av *Tulsa*

For Clark var det å leve av fotografiene sine aldri en motiverende faktor. Clark fotograferte ut fra et psykologisk behov han hadde for å se bildene han endte opp med å lage. Den eneste måten å få vist bildene på var å publisere dem i en bok. Clark mener at det var vanskelig for ham å publisere bildene, og at han enten måtte brenne alle bildene eller publisere dem.¹⁴⁵ Ifølge Martin Parr fikk *Tulsa* suksess i fotografiske miljø på grunn av dens ekthet. Clark hadde et ekte syn fra innsiden av miljøet han skildret fordi han levde sammen med disse ungdommene, brukte dop sammen med dem, hadde sex med dem og inkluderte seg selv i fotografiene. I virkeligheten var imidlertid ikke hans syn mer ekte enn andres, men det bar preg av hans fortrolighet med dette miljøet, hevdet Parr.¹⁴⁶

Etter utgivelsen av boken *Tulsa* i 1971 dro Clark tilbake til Tulsa, til tross for at de fleste advarte han med at hans dager i Tulsa var over. Boken ble omtalt på fjernsynet, og ble snakket om i hele byen. Clark dro derfor tilbake til Tulsa for å ta støyten og møte kritikken. Ifølge Clark var det ingenting i boken som kunne få folk arrestert. Han hadde med vilje latt være å inkludere bilder der det for eksempel var avsgade gevær, og andre ting som kunne gi folk problemer i ettertid. De fleste av vennene hans, som var avbildet i boken, tok det pent. Til tross for at Clark mente han hadde vært forsiktig var det allikevel noen som fikk problemer på grunn av bildene i etterkant av utgivelsen. Bildeserien fra 1968 viser Homer Lee Letner som

¹⁴³ McCarthy, Paul: “The Tulsa Kid”, *Flash Art*.

¹⁴⁴ Kelley, Mike: *Interviews, Conversations, and chit-chat (1986-2004)*, JRP & Les Presses du reel, 2005, s. 82.

¹⁴⁵ Koether, Jutta: “Larry Clark”, *Journal of Contemporary Art* 5, no.1 (spring 1992).

¹⁴⁶ Parr, Martin og Badger, Gerry: *The Photobook: A History volume I*, Phaidon Press, 2004, s. 260.

gir en politiinformant juling. Da Clark fotograferte denne hendelsen fikk han beskjed fra Letner om at han ikke burde fotografere det. Det var ifølge Clark den eneste gangen han ble konfrontert med at han fotograferte blant vennene sine i Tulsa.¹⁴⁷ Etter utgivelsen ble Letner stoppet på gaten av noen politimenn han aldri hadde møtt før, og fikk en omgang juling etter at de forsikret seg om at han var Homer Lee Letner. Til å begynne med ble Letner sint på Clark på grunn av disse bildene som avslørte han, men ifølge Clark hadde Letner sagt at han innså at *Tulsa* var en klassiker, og at det derfor var greit.¹⁴⁸

David Roper havnet også i problemer på grunn av *Tulsa* mens han var i fengsel. Roper hadde gitt Clark tillatelse til å bruke bildene til hva han ville, men ikke navnet hans. David Roper og Billy Mann var de eneste som var navngitt i *Tulsa*, og Billy Mann var død før boken ble gitt ut. Alle synes det var greit at Clark alltid fotograferte dem, og alle hadde sagt han kunne gjøre hva han ville med bildene. Men det var ingen som visste hvordan boken kom til å bli til slutt. Han ble oppfordret til å reise rundt å snakke om boken og dopmiljøet og så videre, men han ønsket ikke å kapitalisere over boken på den måten fordi det var om ham selv og hans venner.¹⁴⁹ Martin Parr mener at Clarks kontinuerlige fokus på de grumsete sidene ved livet til dem han portretterte gir bekymring om utnyttelse selv om det er fotografert fra innsiden. Det er en tynn linje mellom ærlighet og utnyttelse, og Parr hevder at den i Clarks tilfelle virker tynnere enn i andre.¹⁵⁰ I et intervju har Clark uttalt: "I felt that if it told the truth and was real and showed things exactly as they are, then it was O.K. to do it, but I was taking liberties with a lot of people's lives".¹⁵¹ Clark erkjenner selv at han har krysset noen personlige grenser han kanskje ikke burde ha krysset.

Mike Kelley mener at *Tulsa* er det første fotografiske arbeidet han har sett som skildrer et miljø preget av dop på en realistisk måte. Kelley ble sjokkert over den realistiske skildringen av denne dopkulturen fordi det på den tiden ikke var noe man så i kunstverden.¹⁵² Mike Kelley (f. 1954) vokste opp i Detroit i Michigan, og har siden 1978 bodd og jobbet som kunstner i Los Angeles. I kunsten sin tar han ofte opp tema som kriminalitet, perversjon, normalitet, kjønn og klasse. Han bruker flere forskjellige uttrykksmåter i kunsten, som for eksempel maleri, performance, veggstore tegninger, multimedieinstallasjoner og skulpturer av

¹⁴⁷ Lewis, Jim: "The Misadventures of Larry Clark", *Manhattan File*, September/oktober 1997, s. 68.

¹⁴⁸ Aletti, Vince: "Larry Clark – First Break – Brief Article", *Artforum*, mai 2002.

¹⁴⁹ Van Sant, Gus: "Larry Clark, Shockmaster", *Interview Magazine*, juli 1995, s. 44.

¹⁵⁰ Parr, Martin og Badger, Gerry: *The Photobook: A History volume I*, Phaidon Press, 2004, s. 260.

¹⁵¹ Van Sant, Gus: "Larry Clark, Shockmaster", *Interview Magazine*, juli 1995, s. 44.

¹⁵² Kelley, Mike: *Interviews, Conversations, and chit-chat (1986-2004)*, JRP & Les Presses du reel, 2005, s. 79.

for eksempel utstoppede dyr. Som kritiker skriver Kelley for kunst- og musikkmagasiner, og som kurator har han organisert flere utstillinger med sin egen kunst og andre kunstneres arbeider.

Kelley møtte Larry Clark gjennom venner i New York på slutten av 1980-tallet, og inviterte ham til å snakke for studentene sine på Art Center College of Design i Pasadena der Kelley jobbet. De omstridte temaene Clark tok for seg i *Tulsa* hadde ikke blitt fremstilt på denne måten tidligere i fotohistorien. Kelley spurte Clark i et intervju han gjorde for *Flash Art* om det er et heroisk aspekt ved bildene hans, som i beatlitteraturen der subkulturer blir skildret på en opphøyet måte.¹⁵³ Clark mener at han på denne tiden ikke kjente til beatforfatterne. Selv om jeg ikke kan påstå at Clark faktisk hadde lest noe av beatforfatterne på den tiden, så hadde han møtt Robert Frank gjennom Ralph Gibson i New York. Da er det også sannsynlig å tro at Clark hadde sett Franks *The Americans* der beatforfatter Jack Kerouac hadde skrevet forordet. Kunstneren, forfatteren og musikeren Jutta Koether (f. 1958) påpeker også at det er en tvetydighet der det destruktive i fotografiene i *Tulsa* også har et slags heroisk element over seg. Selv om bildene har en tragisk side, så fremstår de ikke som noe negativt.¹⁵⁴ De virker ikke som negativt ladede bilder på grunn av at Clark får dem til å "se bra ut". Ifølge Clark har det å gjøre med at han alltid skulle ønske han var en av de andre. Han ville ikke være seg selv.¹⁵⁵

Andy Grundberg var kunstkritiker i New York Times, og har skrevet flere bøker om fotografi, kunst og kultur. Han har en av mest respekterte og leste stemmene i visuell kunst og fotografi. Grundbergs fortolkninger og kritiske syn har bidratt til å forme en bredere forståelse av fotografiets komplekse roller i kunst og media. Han mener at Clarks arbeider følger den psykoterapeutiske tråden fra beatgenerasjonen.¹⁵⁶ Clark mener selv at hensikten bak arbeidene hans ikke har noe å gjøre med betrakteren i det hele tatt, men de er skapt på et rent personlig, følelsesmessig grunnlag.¹⁵⁷ For Clark var det riktigere å finne ut av sider ved seg selv gjennom bildene sine i stedet for å oppsøke psykolog for å snakke om problemene sine. Det er ikke noe skille mellom Clarks liv og hans kunst. Han sier at han ikke hadde hatt det psykologiske behovet for å lage bildene hvis noen hadde gjort det før ham, og han hadde sett

¹⁵³ Kelley, Mike: *Interviews, Conversations, and chit-chat (1986-2004)*, JRP & Les Presses du reel, 2005, s. 80

¹⁵⁴ Koether, Jutta: "Larry Clark", *Journal of Contemporary Art* 5, no.1 (spring 1992).

¹⁵⁵ Koether, Jutta: "Larry Clark", *Journal of Contemporary Art* 5, no.1 (spring 1992).

¹⁵⁶ Grundberg, Andy: "So What Else Do You Want to Know About Me?", *New York Times*, 21 september 1990, s. C23.

¹⁵⁷ Kelley, Mike: *Interviews, Conversations, and chit-chat (1986-2004)*, JRP & Les Presses du reel, 2005, s. 87.

dem før.¹⁵⁸ Sosial fremmedgjøring og dets uunngåelige resultat er en stor del av Clarks arbeider. Grundberg mener at Clark har overført sine erfaringer til moralske advarsler.¹⁵⁹

Tulsa er ifølge Gilles Mora den viktigste fotoboken siden Robert Franks *The Americans*, og de er radikale på helt forskjellige måter. *Tulsas* innhold (dop og sex) og dens identifikasjon med en fredelig by i Oklahoma med en gruppe kriminelle tenåringer, samt den direkte måten Clark fotograferte dem på som deltager i stedet for vitne, sikret *Tulsas* status som en slags hemmelig bok.¹⁶⁰ Ifølge Joseph Marshall antydte Clark det Robert Frank ikke sa; Å bruke dop, til tross for hvor farlig det var og samfunnskostnadene ved det, var en passende reaksjon på det amerikanske livets banale meningsløshet.¹⁶¹

José Esteban Muñoz skriver i sitt essay "rough boy trade – queer desire / straight identity in the photography of Larry Clark" at estetikken i Clarks fotografier har et sentralt forhold til den moderne homokulturen¹⁶². Denne estetikken er kjent som "trade" i homosubkulturer. Trade har blitt brukt for å beskrive prostituerte med en heterofil identitet, men som utfører homofile handlinger. Muñoz skriver allikevel at han ikke er interessert i å kategorisere Clarks fotografier som homofil kunst, men han vil belyse hvordan heterofile menn begjærer homokulturen. Til tross for at Muñoz skriver dette virker det gjennom hele essayet som at han prøver å påpeke at det er et homoerotisk aspekt ved Clarks måte å fotografere. Muñoz mener Clark prøver ut grensen mellom å ville ha og å ville være. Fotografiene Muñoz her sikter til er de av nakne tenåringer i siste del av *Tulsa* samt videre i *Teenage Lust* fra 1983. Clark selv påpeker at hans ønske helt klart er å være dem, i motsetning til å ha dem. Larry Clark ga ikke tillatelse til å gjengi fotografiene hans som illustrasjoner til Muñoz' essay. Jeg vil anta at det er fordi han ikke var enig i Muñoz' påstander.

Jim Lewis skriver i utstillingskatalogen til den retrospektive utstillingen over Clarks arbeider på International Center of Photography i 2005 at Clarks arbeider ikke er homoerotisk i en likefrem forstand. Han synes det er viktig å poengtere det, ikke av politiske grunner, men

¹⁵⁸ Koether, Jutta: "Larry Clark", *Journal of Contemporary Art* 5, no.1 (spring 1992).

¹⁵⁹ Grundberg, Andy: "So What Else Do You Want to Know About Me?", *New York Times*, 21 september 1990, s. C23.

¹⁶⁰ Mora, Gilles: *The Last Photographic Heroes: American Photographers of the Sixties and Seventies*, Abrams, New York, 2007, s. 78.

¹⁶¹ Marshall, Joseph: "The Moral Issue of a Pregnant Woman Shooting Up", *Photo Review*, vol. 16, no 1, winter 1993, s. 5.

¹⁶² Muñoz, José Esteban: "rough boy trade – queer desire / straight identity in the photography of larry clark", Deborah Bright (ed.) *the passionate camera – photography and bodies of desire*, New York, 1998, s. 168.

fordi det sier noe om hva Clark prøver å gjøre med et kamera.¹⁶³ Clark har selv sagt at han kom sent i puberteten, og at når den først kom så hadde den med seg en rekke problemer. I denne perioden var også Clarks far omtrent helt fraværende. ”So the work, in retrospect, starts to take on a retroactive tone of very personal shamanism, one that gets invoked repeatedly and almost ceremoniously; because the point is not to fix something that’s broken, it’s to enact a ritual, over and over and over again.”¹⁶⁴ Clark er nå over 60 år, og han fotograferer fortsatt ungdom. Han vil ikke ha dem, men han vil være dem, eller i hvert fall forstå hvordan det vil være å være dem.

Som en uunngåelig følge av at fotografiet fikk høyere status i kunstverden, og at samtidskunsten ble mer og mer populær, tok motefotografiet opp stilistiske trekk fra kunstverden. Ifølge Charlotte Cotton var motefotografene på 1990-tallet inspirert av bøker som Nan Goldins *The Ballad of Sexual Dependency* og Larry Clarks bøker *Tulsa* og *Teenage Lust*.¹⁶⁵ Fotografene ønsket å få bort den falske glamouren som var i motefotografier fra midten av 80-tallet. Moteindustrien tok opp ukommersielle metoder, som å bruke yngre og tynnere modeller, mindre sminke og uglamorøse opptakssteder. Erotiserte unge mannlige kropper er et kjennemerke for Clarks portrettstil, og denne stilen ble kopiert både i mote og reklamefotografi.

Til tross for at det nærmer seg 40 år siden den banebrytende fotoboken *Tulsa* ble gitt ut, er fremdeles Clarks filmer og fotografiske arbeider kontroversielle i USA. Den retrospektive utstillingen *Larry Clark* på ICP¹⁶⁶ i New York i 2005 var den første store retrospektive utstillingen av Clarks fotografier i USA. Etter debatten om hva slags kunst som kunne få støtte av det offentlige i USA sent på 1980-tallet og tidlig på 90-tallet, ble flere kunstinstitusjoner engstelige for å vise kontroversiell kunst av frykt for å miste offentlig støtte. Denne debatten var del av det som ofte blir kalt ”The Culture Wars”. ICP i New York valgte allikevel å stille ut Clarks arbeider til tross for at mange oppfatter hans kunst som pornografi. ICP mente at man ikke måtte forveksle Clarks kunst med fotografier som har til hensikt å skape seksuell opphisselse hos betrakteren.¹⁶⁷ Clarks intensjon med bildene sine er å

¹⁶³ International Center of Photography, New York, utstillingskatalog fra retrospektiv utstilling av Larry Clark våren 2005, s. 20.

¹⁶⁴ International Center of Photography, New York, utstillingskatalog fra retrospektiv utstilling av Larry Clark våren 2005, s. 20.

¹⁶⁵ Cotton, Charlotte: *The Photograph as Contemporary Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 2006, s. 144.

¹⁶⁶ International Center of Photography

¹⁶⁷ Preus Museum, *Utstillingsguide Larry Clark – Teenage Lust 3.6-12.8-2007*.

fortelle historien om virkeligheten i den ungdoms- og ruskulturen han tilhørte, som svært få visste om. Brian Wallis, kurator av Larry Clarks retrospektive utstilling på ICP, skrev i utstillingskatalogen:

”In all his works, Clark pursues a set of related themes: the destructiveness of dysfunctional family relationships, masculinity and the roots of violence, the links between mass imagery and social behaviours, and the construction of identity in adolescence. To address these issues Clark often uses sexually explicit imagery, as well as scenes of overt drug use and violence, actions that are addressed casually by his subjects but which are often shocking to audiences. These works are at once unimaginable and unforgettable. And in the ways they address such socially relevant topics as teen violence, pornography, masculinity, censorship, and the influence of the media, Clark’s works deliberately challenge viewers to engage in a dialogue about these controversial issues. Few artists have addressed these themes with such candor.”¹⁶⁸

Kapittel 5 – Fotografiene i *Tulsa* i lys av Susan Sontags tanker om fotografiet

Susan Sontags bok *On Photography* består av seks essays, som omhandler blant annet de estetiske og moralske problemstillingene som dukker opp når man er omgitt av fotografier på alle kanter.¹⁶⁹ Essayene ble først gitt ut i *The New York Review of Books*, og ble utgitt som bok i *On Photography* første gang i 1973. I 2003 ga Sontag ut boken *Regarding the pain of others* der hun tar opp noen av standpunktene sine fra essayene i *On Photography* til ny vurdering. Sontag var besluttsom kritisk til fotografiets kunststatus og dets potensial for å formidle mening. For meg er Sontag viktig i en diskusjon om *Tulsa* da hennes tanker omkring fotografiet dreier seg om en del av de spørsmålene jeg stiller meg i møtet med Clarks fotografier i *Tulsa*.

Som en følge av at fotografi ble mer og mer utbredt og altomfattende, har det forandret måten vi ser på fotografi. Dette gjelder både hva vi synes er verdt å se på, og hva vi føler vi har rett til å se på. Når det gjelder Clarks fotografier i boken *Tulsa* får man en følelse av at man gjør noe man ikke egentlig skal når man ser på dem. Det er en verden man vanligvis ikke har tilgang til å se, og man får derfor følelsen av at å se det disse menneskene gjør er forbudt. Som Sontag skriver kan man føle seg forpliktet til å se på fotografier som dokumenterer

¹⁶⁸ International Center of Photography, New York, utstillingskatalog fra retrospektiv utstilling av Larry Clark våren 2005, s. 10.

¹⁶⁹ Sontag, Susan: *Om Fotografi*, 1973, norsk utgave fra Pax forlag, 2004, s. 9.

fryktelige grusomheter og omfattende forbrytelser, og man burde føle seg forpliktet til å tenke over hva det innebærer å se dem, over ens egen evne til virkelig å ta inn over seg hva de viser¹⁷⁰. Reaksjonene man får når man ser slike bilder styres ikke alltid av fornuft og samvittighet. Clark mener at det alltid er en pris å betale for å se på hans arbeider når det gjelder for eksempel vold. Han mener at man ser så mye vold og drap i filmer og fotografier uten at det betyr noe. Clark vil vise virkeligheten slik at den betyr noe og betrakterne må ta det de ser inn over seg.¹⁷¹

Clark utleverer vennene sine og seg selv på en ekstrem måte. Sontag skriver at å fotografere folk er å begå overgrep mot dem, man ser dem som de aldri ser seg selv, man får kunnskap om dem som de aldri kan ha om seg selv; det gjør folk til objekter som man kan eie rent symbolsk.¹⁷² Susan Sontag beskriver kameraet som den besittende bevissthetens ideelle arm, og fotografier som fanget erfaring.¹⁷³ Kameraet var en naturlig del av Clark, og når han var til stede fotograferte han. Når man fotograferer virkeligheten tilegner man seg den, og gir videre betrakteren kunnskap om verden.

Om Clark hadde skrevet *Tulsa* som en roman eller selvbiografi ville det vært noe helt annet enn å gi ut fotografiene i bokform. Fotografiene er ikke en fortolkning av virkeligheten i slik forstand som om det var skrevet med ord, men de blir sett på som utdrag av virkeligheten. Allikevel er fotografiene en fortolkning av virkeligheten i den forstand at det er Clark som valgte hvilke fotografier han ville vise i boken *Tulsa*, og på den måten bestemmer han hva betrakterne skal oppfatte.

Sontag skriver at folk som er fratatt sin fortid synes å være de ivrigste fotografene.¹⁷⁴ Clark har ved en rekke anledninger uttalt at han angret på alt han ikke har fotografert, særlig fra de yngre tenårene. Han oppfordrer alle til å fotografere alt hele tiden. Sontag skriver videre at fotografi ikke bare er et resultat av et møte mellom en begivenhet og en fotograf, men at det å ta bilder er en begivenhet i seg selv. Å ta bilder er å blande seg inn i, trenge seg inn på, eller overse det som skjer.¹⁷⁵ Clark gjør alt dette på en gang. Samtidig som han blander og trenger

¹⁷⁰ Sontag, Susan: *Å betrakte andres lidelse*, norsk utgave fra Pax forlag, 2004, s. 84.

¹⁷¹ Cuir, Raphaël: "In the Eye of the Storm", *Art Press* 333, august 2007.

¹⁷² Sontag, Susan: *Om Fotografi*, 1973, norsk utgave fra Pax forlag, 2004, s. 25.

¹⁷³ Sontag, Susan: *Om Fotografi*, 1973, norsk utgave fra Pax forlag, 2004, s. 11.

¹⁷⁴ Sontag, Susan: *Om Fotografi*, 1973, norsk utgave fra Pax forlag, 2004, s. 19.

¹⁷⁵ Sontag, Susan: *Om Fotografi*, 1973, norsk utgave fra Pax forlag, 2004, s. 19.

seg inn på vennene sine med kameraet sitt, overser han det som skjer fordi han er en del av den verden han fotograferer selv.

Sontag snakker om at det å fotografere i sitt vesen er en ikke-intervenerende handling. En person som griper inn kan ikke dokumentere, og en som dokumenterer kan ikke gripe inn. Det var ikke en aktuell problemstilling for Clark å gripe inn og redde vennene sine ut av rusmiljøet, da han selv var en del av dette selv. Men særlig i *Tulsas* siste del, fra 1971, var Clark allikevel veldig klar over hva han manglet for å få fotoboken fullført. Han hadde klare ideer om hva slags bilder han trengte for å fullføre boken, og visste at det bare var snakk om kort tid før de hendelsene og situasjonene han ville fotografere kom til å skje. Det eneste han måtte gjøre var å være der sammen med vennene sine, og være klar med kameraet. Jeg vil si det er kritikkverdige at Clark lot en høygravid kvinne sette et skudd når de antakelig begge to var veldig klar over faren ved det.¹⁷⁶ I stedet for å få tatt dette vakre og opprørende fotografiet, burde han ikke heller ha lagt vekk kameraet og hjulpet henne og det ufødte barnet? Det neste bildet viser et utsnitt fra en begravelse, og videre følger et bilde av en død baby i en kiste. Clark kaller seg selv en moralist fordi han alltid prøver å få frem handlingenes konsekvenser.¹⁷⁷ Han mener selv at han ikke romantiserer dop. ”There is a moral center to all the work and the moral center is consequences. Consequences for everything that we do, and that’s just a fact.”¹⁷⁸

Sontag skriver at det å være fotograf kan oppleves som å være uskikkelig dersom fotografen leter seg frem til motiver som anses å være tvilsomme, tabubelagte eller marginale.¹⁷⁹ Clarks motiver fra *Tulsa* var absolutt tabubelagte og marginale. Folk i Tulsa, som i de fleste andre steder i USA på 50-tallet, likte å late som om at alt var perfekt bak de hvite stakittgjerdene rundt husene. Det at ungdommen brukte dop, hadde sex og så videre var ikke et tema for diskusjon. Alt var undertrykt, og det som foregikk i blant annet Clarks miljø ble fortrent. Da Clark fotograferte alt dette som foregikk i vennegjengen hans, og ga ut boken *Tulsa*, var dette mildt sagt et slag i ansiktet til det konforme amerikanske samfunnet. På den ene siden kan vi se Clarks fotografier som et opprør mot den overutviklede moralfølelsen i det konforme amerikanske samfunnet på 50-tallet. På den andre siden kan man se fotografiene som et opprør mot den vellykkede verden. Clark ønsket å vise frem sin verden og fortelle sin historie.

¹⁷⁶ Se ”bilde 8” i billedkatalogen.

¹⁷⁷ Amsden, David: ”The Cheerful Transgressive”, *New York*, 4. april 2005.

¹⁷⁸ Cuir, Raphaël: ”In the Eye of the Storm”, *Art Press* 333, august 2007.

¹⁷⁹ Sontag, Susan: *Om Fotografi*, 1973, norsk utgave fra Pax forlag, 2004, s. 23.

Sontag skriver at det er blitt vanskeligere å finne uskikkelige motiver i våre dager.¹⁸⁰ Innsatsen for å finne disse motivene blir stadig høyere, og det er fotografiene i *Tulsa* et godt eksempel på. Clark trengte allikevel ikke å lete frem motivene i *Tulsa*, for det var hans eget liv han fotograferte. Fotografiet har alltid vært fascinert av samfunnets høyder og dype avgrunner. Dokumentarfotografer foretrekker det siste, og sosial elendighet har inspirert de mer velbeslåtte til å ta bilder, for å dokumentere en skjult virkelighet, eller med andre ord en virkelighet som er skjult for dem, skriver Sontag.¹⁸¹ Her skiller Clarks nye subjektive dokumentariske stil seg fra den tradisjonelle dokumentariske stilen. Hans fotografier dokumenterer absolutt sosial elendighet, og han dokumenterer en skjult virkelighet, men den er ikke skjult for ham.

Fotografier kan ikke skape en moralsk holdning, men de kan styrke en som allerede finnes – og de kan bidra til at en ny holdning blir sterkere.¹⁸² Clarks ambisjoner med å gi ut *Tulsa* var å fortelle historien om seg selv og vennene sine, og fortelle hva som faktisk skjedde innenfor dørene i de perfekte amerikanske hjemmene. Hans intensjon var ikke å belære noen om hva som var rett og galt. Den moralske holdningen om miljøet Clark var en del av var allerede til stede blant folk. Denne verden var ikke tidligere blitt vist så direkte i kunstverden, og nettopp det at fotografiene ble utgitt som en kunstbok provoserte og sjokkerte. Hadde fotografiene vært fotojournalistiske, ville dopmiljøet ut fra fotojournalistikkens konvensjoner blitt fremstilt på en annen måte.

Fotografiens grusomme innhold strider imot den vakre og innbydende estetiske fremstillingen i Clarks fotografier. Folk forventer seg at bilder av forferdelige hendelser og situasjoner er blottet for all kunstferdighet. De virker mer autentiske når de ikke er riktig belyst og komponert.¹⁸³ Sontag poengterer at å fotografere er å gi en ting betydning, og hun skriver at alt kan forskjønnes.¹⁸⁴ Med Clarks bakgrunn som portrettfotograf var han opplært til å få folk til å se bra ut på bilder. Det nest siste bildet i *Tulsas* første del fra 1963 viser en mann som ligger på en seng og røyker med en baby på magen.¹⁸⁵ Mannen ser bort mens han holder sigaretten mot munnen. Vår fokus rettes mot barnet som ser rett inn i kameraet. Dette barnet

¹⁸⁰ Sontag, Susan: *Om Fotografi*, 1973, norsk utgave fra Pax forlag, 2004, s. 23.

¹⁸¹ Sontag, Susan: *Om Fotografi*, 1973, norsk utgave fra Pax forlag, 2004, s. 74.

¹⁸² Sontag, Susan: *Om Fotografi*, 1973, norsk utgave fra Pax forlag, 2004, s. 29.

¹⁸³ Sontag, Susan: *Å betrakte andres lidelse*, norsk utgave fra Pax forlag, 2004, s. 28.

¹⁸⁴ Sontag, Susan: *Om Fotografi*, 1973, norsk utgave fra Pax forlag, 2004, s. 41.

¹⁸⁵ Se ”bilde 9” i billedkatalogen.

som ser inn i kameraet er et brudd på Clarks tradisjon for å aldri la noen se direkte inn i kameraet i bildene han tar. Er det kanskje et uttrykk for at barnet ikke oppfattes som et menneske eller aktør, er det en de-humanisering av barnet, eller hva er grunnen til at bare barnet får se i kameraet? Min første tanke når jeg så dette bildet var at det var estetisk veldig vakkert. Men så begynner tankene å rettes mot hva slags dårlige forutsetninger dette barnets liv har. Disse tankene fortsetter når jeg ser bildet på neste side av en kvinne som ser sliten og nedbrutt ut. Hun hviler hodet på hånden, for å klare å holde hodet oppreist, virker det som. Bildet har tittelen ”dead”.

Sontag skriver at kameraet har en egen evne til å fange inn såkalt normale mennesker på en slik måte at de ser unormale ut.¹⁸⁶ Jeg vil si at det i Clarks tilfelle blir litt motsatt. Hans måte å fotografere på gjør at selv de mest forkastelige handlingene, blir fremstilt som noe vakkert. Sontag skriver om hvordan fotografier som vitner om noe katastrofalt og forkastelig blir kraftig kritisert dersom de virker estetiske, eller alt for mye som kunst. Det kunsten gjør er nettopp å forvandle.¹⁸⁷ Fotografiet kan både frembringe dokumenter og skape visuelle kunstverker. Sontag mener at denne tosidige styrken til fotografiet har skapt enkelte bemerkelsesverdige misforståelser om hva fotografer bør eller ikke bør gjøre. Hun mener at det er overdrevet å betrakte disse to styrkene som gjensidige motsetninger. Bilder av lidelse skal ikke være vakre, og bildetekster skal ikke moralisere. Sontag mener at ut fra et slikt syn trekker et vakkert fotografi oppmerksomheten bort fra det oppbyggelige motivet og vender det mot mediet selv, og undergraver slik bildets status som dokument.¹⁸⁸

Fotografier som dokumenterer noe grusomt og forkastelig, og som samtidig er estetisk vakre sender ut blandede signaler. Samtidig som man reagerer kraftig på fotografiets innhold, liker man godt det man ser visuelt. Igjen vil jeg trekke frem det estetisk vakre bilde av den høygravide kvinnen som leter etter en blodåre å sette et skudd i.¹⁸⁹ Det hun gjør er absolutt ikke vakkert, og det blir vi påminnet i bildet på neste side der barnet ligger i kisten. Men estetisk er dette bildet veldig vakkert og innbydende. Å forskjønne er en av kameraets klassiske virkemåter, og det har en tendens til å utbleke en moralsk reaksjon på det som vises¹⁹⁰, skriver Sontag. En mer moderne funksjon er å gjøre noe styggere og vise noe på sitt

¹⁸⁶ Sontag, Susan: *Om Fotografi*, 1973, norsk utgave fra Pax forlag, 2004, s. 49.

¹⁸⁷ Sontag, Susan: *Å betrakte andres lidelse*, norsk utgave fra Pax forlag, 2004, s. 69.

¹⁸⁸ Sontag, Susan: *Å betrakte andres lidelse*, norsk utgave fra Pax forlag, 2004, s. 69.

¹⁸⁹ Se ”bilde 8” i billedkatalogen.

¹⁹⁰ Sontag, Susan: *Å betrakte andres lidelse*, norsk utgave fra Pax forlag, 2004, s. 73.

verste. For at fotografier skal anklage og eventuelt føre til en endring i adferd, må de sjokkere.¹⁹¹ Den voldsomme kontrasten mellom det opprivende innholdet i Clarks fotografier og hans innbydende estetiske måte å fremstille innholdet på, skaper et moralsk dilemma ved Clarks fotografier. Som Sontag skriver sjokkerer fotografier i den grad de viser noe nytt¹⁹², og Clarks fotografier var absolutt nytt for kunstverden. Men til tross for at det nå nærmer seg 40 år siden *Tulsa* ble utgitt sjokkerer stadig fotografiene.

Sontag påpeker at det etiske innholdet i et fotografi er en skjør ting. Hun skriver at et fotografi fra 1900 som virket sterkt den gang på grunn av sitt innhold, vil i dag¹⁹³ trolig berøre oss mer fordi bildet er tatt i 1900.¹⁹⁴ Når vi i dag ser på Clarks fotografier fra 40 år siden berører innholdet fortsatt i stor grad. Fotografiene sjokkerer kanskje ikke like mye som i 1971, men innholdet er fortsatt kontroversielt og sjokkerende til tross for at vi i våre dager er omgitt av flere bilder av vold, sex og rus enn for 40 år siden. Når det gjelder nakenheten og sex i fotografiene var nok det mer sjokkerende da boken ble utgitt, enn nå 40 år senere. Vi er nok mer vant til å omgå slike bilder i våre dager, og sjokket og overraskelsen ved å se akkurat slike ting svekkes når man ser dem mange nok ganger. Sontag poengterer at følelsen av tabu indignerer og bedrøver oss, og styrer definisjonen av hva som er usømmelig.¹⁹⁵ Jo flere fotografier man ser, jo mer alminnelig blir det man ser, samtidig som det da blir fjernere for oss. Fotografier skaper sympati, men tørker også ut sympatien, mente Sontag i *On Photography*. I *Regarding the pain of others* er hun ikke lenger så sikker. Hvor ligger beviset for at fotografier virker svekkende på samvittigheten, og for at vår tilskuerkultur nøytraliserer den moralske kraften i fotografier av grusomheter?¹⁹⁶

Larry Clark har invitert oss til å se en verden vi vanligvis ikke har tilgang til å se. Hans utgangspunkt for å vise frem denne skjulte verden var at han ønsket at alle som ville skulle få se hva som foregikk i denne subkulturen i Tulsa. Hadde folk vært mer åpne og vist dette tidligere hadde ikke Clark hatt noe behov for å lage *Tulsa* mener han selv. Sontag skriver at fotografiet impliserer at vi kjenner verden dersom vi godtar den slik den gjengis av kameraet.¹⁹⁷ Men hun mener at dette er det motsatte av forståelse, som begynner med at man

¹⁹¹ Sontag, Susan: *Å betrakte andres lidelse*, norsk utgave fra Pax forlag, 2004, s. 73.

¹⁹² Sontag, Susan: *Om Fotografi*, 1973, norsk utgave fra Pax forlag, 2004, s. 32.

¹⁹³ Les 1973.

¹⁹⁴ Sontag, Susan: *Om Fotografi*, 1973, norsk utgave fra Pax forlag, 2004, s. 34.

¹⁹⁵ Sontag, Susan: *Om Fotografi*, 1973, norsk utgave fra Pax forlag, 2004, s. 33.

¹⁹⁶ Sontag, Susan: *Å betrakte andres lidelse*, norsk utgave fra Pax forlag, 2004, s. 92.

¹⁹⁷ Sontag, Susan: *Om Fotografi*, 1973, norsk utgave fra Pax forlag, 2004, s. 36.

ikke godtar verden slik den ser ut. Hun mener at man aldri kan forstå noe med utgangspunkt i et fotografi, men at fotografiene kan gi oss bilder av hvordan ting var. Den fotografiske forståelsen av verden er begrenset fordi den, selv om den kan røre ved samvittigheten, aldri kan være etisk eller politisk kunnskap. Kunnskapen vi får gjennom stillfotografier vil alltid være en slags sentimentalisme, enten den er kynisk eller humanistisk¹⁹⁸, skriver Sontag. Det må finnes en relevant politisk bevissthet for at vi skal la oss påvirke moralsk av fotografier, mener Sontag.¹⁹⁹ En moralsk reaksjon på fotografier er derfor avhengig av betrakterens politiske og moralske utgangspunkt. Uten dette utgangspunktet vil grusomme bilder antakeligvis bli sett som uvirkelige eller følelsesmessig demoraliserende.

Noe av det som slår meg når jeg ser fotografiene i *Tulsa* er hvordan Clark har fått vennene sine til å gå med på å bli fotografert og så utgitt i en bok. Det virker så naturlig at Clark er der med kameraet sitt, akkurat som om han skulle vært en flue på veggen. Men jeg undres om dette virkelig er noe de ønsker å være med på? Det er en ting å gå med på å bli fotografert mens man lever slik på kanten som de gjør, men jeg klarer ikke helt å forstå hvordan de kan ha samtykket i at fotografiene ble utgitt i en bok? Ønsker de virkelig at hele verden skal vite hvordan de lever? Den eneste grunnen jeg kan tenke meg er at de ikke har brydd seg, eller at de ikke har vært klar over hva det har innebåret. Hvis ikke de har hatt samme utgangspunkt som Clark at de ønsker å fortelle historien sin, og vise at den verden de er en del av eksisterer.

Kameraet er et slags pass som opphever moralske grenser og sosiale hemninger, og frigjør fotografen fra ethvert ansvar overfor de menneskene som fotograferes, skriver Sontag.²⁰⁰ For Sontag er fotografen er superturist og en forlengelse av antropologen, som skaffer seg nye erfaringer i en kamp mot kjedsomhet. Hele poenget med å fotografere folk er at man ikke blander seg inn i livene deres, man bare besøker dem. For Clark stemmer ikke dette da han allerede er en stor del av livene til dem han fotograferer. Denne beskrivelsen passer for en fotograf som har blikket sitt utenfra. Clarks blikk kommer innenfra. Sontag mener at kameraet i sitt vesen gjør alle til turister i andre menneskers virkelighet, og til slutt også i ens egen virkelighet.²⁰¹

¹⁹⁸ Sontag, Susan: *Om Fotografi*, 1973, norsk utgave fra Pax forlag, 2004, s. 37.

¹⁹⁹ Sontag, Susan: *Om Fotografi*, 1973, norsk utgave fra Pax forlag, 2004, s. 31.

²⁰⁰ Sontag, Susan: *Om Fotografi*, 1973, norsk utgave fra Pax forlag, 2004, s. 59.

²⁰¹ Sontag, Susan: *Om Fotografi*, 1973, norsk utgave fra Pax forlag, 2004, s. 77.

Sontag poengterer at en ledende tendens i den etablerte kunsten i kapitalistiske land er å undertrykke, eller i det minste å redusere, moralsk og sansemessig ømfintlighet.²⁰² Hun skriver at mye av den moderne kunsten streber etter å senke terskelen for hva som opprører oss. Ved å venne oss til det vi tidligere ikke holdt ut å se eller høre fordi det var for sjokkerende, for smertefullt eller pinlig, endrer kunsten også moralen – dette korpus av mentale vaner og offentlige sanksjoner som trekker en uklar linje mellom hva som er emosjonelt og spontant utålelig og hva som ikke er det. Vår evne til å svelge stadig mer groteske bilder og tekster har en høy pris. I det lange løp fungerer det ikke som en frigjøring av selvet, men en reduksjon av det: en psevdø-nærhet til det grusomme forsterker fremmedgjøringen og svekker vår evne til å reagere i det virkelige liv.²⁰³

Alle fotografier er et memento mori, skriver Sontag.²⁰⁴ Å ta et fotografi er å delta i et annet menneskes (eller en tings) dødelighet, sårbarhet, forandelighet. Dette blir vi stadig minnet på i fotografiene i *Tulsa*. Med den livsstilen menneskene har i dette miljøet er det ikke særlig sjokkerende at døden blir utfallet i flere tilfeller, og flere av personene blir etter hvert annonsert som døde. Et bilde som i særstilling eksemplifiserer *memento mori*-kvaliteten i Larry Clarks bilder er portrettet av Billy Mann som sitter på en seng og poserer med en pistol. Fotografiet har teksten ”dead 1970” under seg. Ved siden av står sitatet “Death is more perfect than life”, som er noe Billy Mann skal ha sagt til Larry Clark. Sontag mener at fotografer som Diane Arbus, Robert Frank samt flere samtidige og etterfølgende fotografer har en uttalt intensjon om å vise at Amerika er den vestlige verdens grav.²⁰⁵

Enkelte fotografer etablerer seg som forskere, andre som moralister. Forskerne lager en innholdsfortegnelse over verden; moralistene konsentrerer seg om unntakstilfeller.²⁰⁶ Ifølge Sontag er moralister samvittighetsløse plyndrere, som vil fange noe som er i ferd med å forsvinne – og ofte påskynder de forsvinningen gjennom å fotografere det.²⁰⁷ Clark har også et moralsk liv i tankene, men ikke på den måten at han prøver å forstå hva som er verdig i livene til de han fotograferer.

²⁰² Sontag, Susan: *Om Fotografi*, 1973, norsk utgave fra Pax forlag, 2004, s. 57.

²⁰³ Sontag, Susan: *Om Fotografi*, 1973, norsk utgave fra Pax forlag, 2004, s. 58.

²⁰⁴ Sontag, Susan: *Om Fotografi*, 1973, norsk utgave fra Pax forlag, 2004, s. 27.

²⁰⁵ Sontag, Susan: *Om Fotografi*, 1973, norsk utgave fra Pax forlag, 2004, s. 67.

²⁰⁶ Sontag, Susan: *Om Fotografi*, 1973, norsk utgave fra Pax forlag, 2004, s. 80.

²⁰⁷ Sontag, Susan: *Om Fotografi*, 1973, norsk utgave fra Pax forlag, 2004, s. 88.

Kapittel 6 – Larry Clarks arbeider etter Tulsa

Til tross for at denne avhandlingen hovedsakelig omhandler monografien *Tulsa*, synes jeg det er viktig å ha med hans senere fotografiske verker og tematikken i filmene hans da alt han har gjort siden har utspring i *Tulsa*. Clark har angret på at han begynte å fotografere så sent i livet. Han mener han har gått glipp av flere fantastiske øyeblikk, og han mener derfor at man må fotografere alt. Clark er interessert i å studere ungdomskulturer, og spesielt de som kommer fra lavere sosiale sjikt. Ungdomskulturer har vært et gjennomgående tema både i hans fotografier og filmer, og det har vært slik siden han begynte å fotografere vennene sine i Tulsa.

6.1 Fotobøker

Boken *Teenage Lust* ble utgitt i 1983, og inneholder til sammen 83 fotografier i svart/hvitt. Fotografiene er tatt i perioden fra tidlig 1960-tallet til tidlig 1980-tallet. *Teenage Lust* har undertittelen ”An Autobiography of Larry Clark”. Selv om ikke boken kan regnes for å være en selvbiografi i konvensjonell forstand har den en selvbiografisk kvalitet over seg. *Teenage Lust* virker mer tilfeldig enn *Tulsa*, og har en snapshotkvalitet over seg. Bildene har en løs biografisk kronologi.²⁰⁸ I *Teenage Lust* tar Clark opp mange av de samme temaene som i *Tulsa*, og omarbeider dem på en selvbiografisk måte. På en måte har Clark bare gjort *Tulsa* på nytt med en annen metode. Det er den samme verden vi ser i *Teenage Lust*, men her er Clark selve kjernen.

Clark går tilbake og fotograferer fortiden gjennom tenåringsene fra generasjonen etter ham, som han hadde kjent siden de var små. De hadde alltid sett opp til Clark og vennene hans, og lot ham derfor få være sammen med dem, og fotografere dem. På denne måten fikk Clark gå tilbake og gjenoppleve fortiden, og fotografere alt det han ikke fikk fotografert da han selv var tenåring. Mange av bildene handler om Larry Clark som prøver å være tenåring fordi han selv gikk glipp av denne tiden. Et av bildene i *Teenage Lust* viser en naken gutt med ereksjon, som retter en pistol mot en naken, oppbundet jente. Fotografiets tittel er *Brother and Sister*. Et annet fotografi viser en gutt som har sex med en dopet jente, mens en annen gutt er naken ved

²⁰⁸ International Center of Photography, New York, utstillingskatalog fra retrospektiv utstilling av Larry Clark våren 2005.

siden av til det blir hans tur. Til dette fotografiet tilhører bildeteksten: ”They met a girl on acid in Bryant Park at 6 A.M. and took her home”.²⁰⁹

Til tross for at bildene i *Teenage Lust* ofte er selvforklarende, supplerer Clark med et 27 siders langt essay i typisk stream-of-consciousness-stil der han forteller om erfaringer han har gjort seg fra sitt eget liv, som også speiler fotografiene i boken. Dette bidrar enda mer til den selvbiografiske formen. Han uttaler også i dette essayet at motivasjonen for å fotografere bildene i *Teenage Lust* var at han ønsket han hadde fotografert dem i sin egen ungdom.²¹⁰ *Teenage Lust* og *Tulsa* er veldig forskjellige bøker. *Teenage Lust* er mer oppdelt, og den filmatiske kvaliteten ved *Tulsa* er fraværende. *Teenage Lust* er løst delt inn i tre hoveddeler. Boken begynner med noen familiebilder, en del av de fotografiene Clark valgte å la være å ta med i *Tulsa* fra tidlig 60-tallet, og bilder fra da han flyttet til New York. Videre følger en del fotografier av forskjellige tenåringer og av Clark selv fra da han levde i en hippie tilværelse i New Mexico. Den siste delen består av portretter av unge mannlige prostituerte²¹¹ på 42nd street rundt Times Square i New York på begynnelsen av 1980-tallet. Larry Clark har selv uttalt at mens *Tulsa* er mer filmatisk er *Teenage Lust* en slags scrapbook.²¹² Mens *Tulsa* bare hintet til fotografens involvering i den verden av dop, sex og våpen, viser *Teenage Lust* det klart og tydelig.

Clarks tredje fotobok, *1992*, er en av hans mer ukjente og lite omtalte fotobøker. Den har et omfang på 336 sider. Boken er en serie portretter av fem tenåringsgutter. Guttene poserte for Clark i studio, og de lagde fantasiscener der Clark forsøkte å vise både hverdagens virkelighet og fantasiscener om tenåringsselv mord. De første fotografiene i *1992* har samme uttrykk som *Teenage Lusts* innhold og intime dokumentariske stil. Andre halvdel av boken er tydelig regissert av Clark i studio. Den består av bilder av en tenåring kledd i hvit t-skjorte, underbukser og tennissokker. Gutten leker med en pistol, og i flertallet av bildene er pistolen i guttens munn. Gutten er fotografert i en slik vinkel slik at betrakteren kan se guttens penis. Clark møtte denne tenåringsguten på en punk-klubb, og fikk tillatelse fra foreldrene hans til å fotografere ham. Clark fotograferte gutten i studio en hel dag, og brukte alle bildene. Clark mente at han forsøkte å komme seg bort fra det perfekte fotografiet, og at det derfor brukte

²⁰⁹ Clark, Larry: *Teenage Lust*, Selbstverlag, New York, 1987.

²¹⁰ Clark, Larry: *Teenage Lust*, Selbstverlag, New York, 1987.

²¹¹ Street hustlers.

²¹² Kelley, Mike: *Interviews, Conversations, and chit-chat (1986-2004)*, JRP & Les Presses du reel, 2005, s. 83.

alle bildene i den rekkefølgen de var fotografert.²¹³ Alle fotografiene er nesten helt identiske. 1992 skiller seg klart fra hans to tidligere utgivelsers fortellende rammeverk. Clark sier selv at han fortalte en historie i en annerledes form enn vanlig, og at han med disse bildene gjorde seg klar for å begynne å lage film.²¹⁴

Boken *The Perfect Childhood* ble utgitt i 1993 i forbindelse med utstillingen med samme navn på Luhring Augustine i New York. Gjennom 192 sider kombinerer Clark sine egne fotografier med fotografier han har funnet og avisutklipp. Boken inneholder en serie av 31 fotografier av en kvinne som utøver oralsex på en gutt. Noen av fotografiene er uskarpe. Fotografiene er fokusert på forandring i guttens ansiktsuttrykk gjennom denne sekvensen, og avsluttes med noen fotografier av en tilsynelatende fornøyd og utmattet gutt. Boken inneholder også en del avisutklipp som forteller om blant annet en gutt som voldtar og dreper moren sin, og gutter som har drept begge foreldrene sine. Clark har også viet flere sider til en sak som rystet Amerika, Pamela Smart og William Flynn-saken. En lærer innledet et forhold til en student på 15 år, og overtalte ham til å drepe mannen hennes. Clark har fra denne saken tatt med avisutklipp som viser Pamela Smart dansende i undertøy foran studenten sin. I tillegg er det flere bilder av studenten, som ser uskyldig og forskremt ut, i vitneboksen i rettsaken som fulgte. Clark ønsket å fotografere Flynn, og var til stede under rettsaken. Boken inneholder også en lang liste over all dop Clark har brukt i fortiden fra Smithers Center, St.Lukes/Roosevelt Hospital. Blant annet har han drukket alkohol hver dag fra han var femten år til 1990. I tillegg står blant annet amfetamin, marihuana, LSD og heroin på listen. Clark har i tillegg tatt med en del brev han har mottatt i boken, blant annet et fra Pace/MacGill Gallery datert 07.09.89²¹⁵ og fra folk han sonet med i McAllister. Siste del av boken består av en del forskjellige ”Teen Superstar”-plakater av blant andre River Phoenix og Matt Dillon, en liste over hvordan du skal snakke til tenåringsen din²¹⁶ og et brev fra Larry Clark til faren. I *The Perfect Childhood* undersøker Clark medias virkning og ungdomskultur.

Punk Picasso ble gitt ut i 2003 etter utstillingen Punk Picasso på Luhring Augustine. Boken inneholder fotografier av familien hans, fra hans dager i Tulsa til fotografier fra filmen *Kids* og fotografier av hans kjæreste som da var 19 år gammel. Punk Picasso inneholder også flere

²¹³ International Center of Photography, New York, utstillingskatalog fra retrospektiv utstilling av Larry Clark våren 2005, s. 6.

²¹⁴ Hirschberg, Lynn: “What’s the Matter of Kids Today”, *New York Magazine*, Issue 23, 5 juni 1995, ss. 33-41.

²¹⁵ “Few people are able to combine appropriated imagery with their own work and make a clear statement with it. I like the challenge of this new work and look forward to seeing more in the future”. Peter MacGill.

²¹⁶ “How to talk to your teen”.

avisutklipp, brevkorrespondanse, diverse omtaler og kritikker. Betegnelsen ”Punk Picasso” kommer fra David Denbys anmeldelse av filmen *Bully* for *New Yorker* i 2001: ”As the camera wanders – grazes – among naked thighs and tattooed torsos, this punk Picasso combines the multiple desires of lover, artist, and voyeur.”²¹⁷ I en seks sider lang e-post til en overordnet i HBO skriver Clark om hvordan han kjempet for kunstnerisk kontroll i filmen *Teenage Caveman* fra 2002. Et av de mange avisutklippene Clark har tatt med i boken er et sitat han har markert av den abstrakte maleren Cy Twombly. Twombly definerer kunst som ”the complete expression of one’s own personality through every faculty available”.²¹⁸ Denne beskrivelsen passer godt for Clarks selvbiografiske arbeider.

Los Angeles 2003-2006 Volume 1. ble gitt ut i 2007. Larry Clark fotograferte Jonathan Velasquez, en tenåring som bor i South Central Los Angeles, gjennom flere år. Han er verken modell eller skuespiller, men en vanlig 14 år gammel gutt. Clark møtte Jonathan og vennene hans tilfeldigvis i skateparken i Venice Beach, da han var i California for å reklamere for filmen *Ken Park*. Vi bevitner i denne fotoserien Jonathans fysiske forandringer i ungdomsårene. Fra Clark begynte å fotografere Jonathan og vennene hans, møtte han dem i en skatepark hver lørdag i over et år, og skatet sammen med dem.²¹⁹ Fotografiene reflekterer Clarks interesse for dagens ungdom i marginale urbane miljøer. I denne besettende fotografiske historien om Jonathans liv får vi se hans personlige liv i en kontekst av et sosialt miljø, som er vanlig i urbane ungdomssubkulturer. Med denne serien av fotografier undersøker Clark videre, med samme intensitet og skamløse ærlighet som i tidligere arbeider, forandringer som all ungdom går gjennom i tenårene. Serien inneholder fotografier av Jonathan alene og fotografier av Jonathan sammen med venner. Fotografiene i denne serien var utstilt på Luhring Augustine i New York høsten 2007. Bildene har et mye større format enn Clarks tidligere arbeider, som åpner for en mer tankevekkende utforskning av tema. Clark ønsket at betrakterne virkelig skulle se og bli kjent med Jonathan.²²⁰

6.2 Filmer

Kids kom ut i 1995, og var Clarks første film. Filmen var svært kontroversiell, og beskrev dagliglivet til tenåringer fra skatemiljøet i New York. Disse unge urbane tenåringene brukte

²¹⁷ Denby, David: ”The Current Cinema: Us and Them”, *The New Yorker*, 30 juli 2001, s. 84.

²¹⁸ Clark, Larry: *Punk Picasso*, AKA Editions, New York, 2003.

²¹⁹ Zuo, Mila: ”Larry Clark: A Portrait of the Artist as an Outsider”, *Soma Magazine*, Volume 20.5, Juli 2006.

²²⁰ Oliver, William: ”The eternal adolescent”, *The Art Newspaper*, 21.02.08.

dop, drakk alkohol og hadde usikker tilfeldig sex. Friheten til ungdom som skater har alltid appellert til Clark. De kan skate rundt i byen helt på egenhånd og fri fra foreldre. Spenningen mellom ungdommelig uavhengighet og foreldres forsømmelse av barna sine er også et tema i *Kids*. Filmen skildrer tenåringsers hensynsløshet som et resultat av at voksne stort sett lar barna sine være i fred, og virker som en moralfortelling om hvordan ungdom omgås seksuelt i en tid der aids er en stor trussel.²²¹ *Kids* er fiksjon, men har en dokumentarisk kvalitet over seg, i motsetning til fotografiene fra *Tulsa*, som er dokumentariske med en fiktiv kvalitet. Filmkunstneren Eric Edwards filmet *Kids*. Filmens kornete struktur, bruken av håndholdt kamera samt uprofesjonelle skuespillere fra den virkelige "street culture" ga filmen en bekymringsverdig ekthet. De fleste av skuespillerne var venner av Harmony Korine, som hadde skrevet manuset til filmen.²²² Korine møtte Clark i skateparken i Washington Square i New York, og Clark spurte han om han ville skrive manuset. Et halvt år etter satte de i gang produksjonen.²²³

Historien handler om 17 år gammel gutt, Telly, som er ekstremt opptatt av å ha sex med flest mulig jomfruer. Filmen begynner med en scene der Telly forsøker å forføre en jente som ser ut som hun akkurat har kommet i puberteten. Etter mye overtaling fra Telly har de til slutt sex. Når akten er over møter Telly kameraten sin, Casper, utenfor og forteller han alle detaljene fra sin nyeste erobring. Casper er like opptatt av sex som sin kamerat Telly. Resten av filmen viser Telly, Casper og vennene deres som snakker om sex, skater, drikker øl og røyker marihuana. Parallelt går historien om Jennie, en jente som har funnet ut at Telly gjorde henne HIV-positiv første gang hun hadde sex, og hennes paniske jakt etter Telly. Jennie finner til slutt Telly på en fest, der han har sex med nok en jomfru på et soverom. Jennie er dopet og sovner i leiligheten blant mange andre. Morgenen etter finner Casper Jennie mens hun sover og voldtar henne. Filmen forløper over en tidsramme på 24 timer. Clark fikk ideen om en jente som får aids etter sitt første samleie på bakgrunn av en femten år gammel gutt han møtte i Washington Square, som mente han hadde sikker sex fordi han bare hadde sex med jomfruer.²²⁴ *Kids* vant Independent Spirit Award i 1996, og ble nominert til *gullpalmen* under filmfestivalen i Cannes og beste film under Sundancefestivalen.

²²¹ Cunningham, Daniel Mudie: "Larry Clark: Trashing the White American Dream", *Film Journal*, no.8.

²²² Hirschberg, Lynn: "What's the Matter of Kids Today", *New York Magazine*, Issue 23, 5 juni 1995, s. 33-41.

²²³ Schrader, Paul: "Babes in the Hood", *Artforum International*, may 1995, s. 124.

²²⁴ Cuir, Raphaël: "In the Eye of the Storm", *Art Press* 333, august 2007.

Another Day in Paradise fra 1998 skiller seg fra Clarks andre filmer. Filmen har et preg av Hollywood over seg, og skuespillere som James Woods og Melanie Griffith har hovedrollene. Handlingen lagt til 1970-tallet og utspiller seg i Oklahoma. Filmen blir omtalt som en ”drug road-movie”, og forteller en historie om doplangere og småkriminelle. Mel og Sid er to profesjonelle kriminelle. De tar til seg et ungt kjærestepar, Bobby og Rosie, og lærer dem triksene i den kriminelle verden de er en del av. Det er scener i filmen, som for eksempel et mislykket ran som ender i et blodig, panisk og voldelig oppgjør på et soverom, og en scene der Sid setter et skudd med heroin i en åre i halsen, som får meg til å tenke på at dette er noe Clark har vært med på, sett og fotografert i den virkelige verden. Musikk er en viktig del i Clarks filmer. Filmmusikken til *Another Day in Paradise* kunne vært filmmusikken til Clarks egen ungdom.²²⁵

Bully fra 2001 er basert på faktiske hendelser som fant sted nær Fort Lauderdale i Broward County i Florida i 1993.²²⁶ Filmen handler om Lisa, en sjenert jente som blir sammen med en gutt som heter Marty. Marty har levd hele livet sitt underkuet av sin beste venn, Bobby. Lisa, Marty, Bobby og vennene deres bruker dagene på å se fjernsyn, ha sex, bruke dop, spille videospill og surfe. Bobby er sadistisk og voldelig, og han misbruker Lisa og vennene hennes. Lisa finner derfor ut at å drepe Bobby er løsningen på alles problemer. Lisa, Marty og tre andre venner myrder Bobby. Poenget i filmen er at Lisa, Marty og vennene deres er for uintelligente og lite fantasifulle til å gjøre noe annet enn å drepe Bobby. De skjønner ikke at deres samtykke er kilden til Bobbys makt, og at de kan ødelegge han bare ved å slutte å følge ham.²²⁷ Lisa ser på mordet av Bobby som en måte å få Marty helt for seg selv. Ungdommene planlegger drapet som om de planla en fest. Etter drapet på Bobby distanserer de fleste som var med på det seg og klarer ikke å akseptere virkeligheten i det hele. *Bullys* handling er lagt til utkanten vest for Fort Lauderdale. Clark er i tillegg til regissør av filmen også skuespiller selv. Han spiller stefaren til Derek Kaufman, som er en av ungdommene som til slutt dreper Bobby. Foreldrene til tenåringene filmen handler om eksisterer kun i periferien. De er for opptatt og distraheret til å legge merke til at barna deres sliter. *Bully* er full av nakenhet, sex- og voldscener.

²²⁵ Guillén, Michael: “Interview with Larry Clark”, *twitchfilm.net*, June 27, 2006.

²²⁶ Denby, David: “The Current Cinema: Us and Them”, *The New Yorker*, 30 juli 2001, s. 84.

²²⁷ Denby, David: “The Current Cinema: Us and Them”, *The New Yorker*, 30 juli 2001, s. 84.

Clark var ikke imponert over filmens manus, og ville egentlig si nei til å lage *Bully*, helt til produsenten²²⁸ ba han lese boken filmen var basert på, ”Bully: A True Story of High School Revenge” (1998), skrevet av journalisten Jim Schutze.²²⁹ Manusforfatterne hadde unnlatt å ta med alle de kriminelle handlingene og alt som kunne hinte til homoseksualitet. De var engstelige for å miste en stor del av publikum blant tenåringer på grunn av det underliggende homofile ved historien. Clark syntes at historien som ledet frem til mordet på Bobby Kent var like dystert og grusomt som selve mordet, som er klimakset i filmen. Han unnlot å ta med den originale boken siste tredjedel, som omhandlet detaljer rundt rettssakene ungdommene måtte gjennom etter drapet. Ifølge Clark handler alt om moral, og alle handlinger har konsekvenser.²³⁰ Clark viser oss den hvite middelklassens ungdomskulturs fremmedgjøring, kjedsomhet og fiendtlighet i lys av forsømmende foreldre.

Teenage Caveman fra 2001 er en science-fiction thriller. Filmen begynner i en huleboerstamme. Unge David er frustrert over huleboerstammens strenge lover og regler. David er av natur rastløs, selvstendig og selvsikker. For å beskytte sin kjæreste blir David tvunget til å drepe sin egen far, som er stammens leder. David og fem andre ungdommer blir derfor nødt for å rømme fra resten av huleboerstammen. Verden utenfor hulen, som ungdommene bare har drømt om, har utviklet seg uten dem. Den er farlig, komplisert og forførende. To mennesker fra denne andre verden tar David og vennene hans inn i varmen. De blir delaktige i et farlig og forførende spill, som ender opp som et redselsvekkende mareritt. Clark brukte flere unge og etablerte skuespillere i denne filmen, som for eksempel Andrew Keegan, Richard Hillman og Tara Subkoff. Filmen er som sjangeren tilsier full av spesialeffekter fra monstreskaperen Stan Winston. Clark har med *Teenage Caveman* fått utløp for en guttedrøm om å lage en splatter-film.

Ken Park fra 2002 skulle ifølge Clark egentlig bli hans første film, men det tok han lang tid å lage den. Den første scenen i filmen viser Ken Park, en ung skater, som filmer seg selv når han begår selvmord. Filmen forteller fire historier om fire ungdommer (Tate, Peaches, Shawn og Claude) i en liten amerikansk by. Disse ungdommene har til felles at de har et problemfylt forhold til sine foreldre, og et sterkt forhold til sex, dop og skating. De fire individuelle historiene veves sammen i filmen. Clark skildrer et realistisk hverdagsbilde. Eksperimentering med sex er en naturlig del av dette ungdomsmiljøet, og er samtidig en flukt fra virkeligheten

²²⁸ Don Murphy

²²⁹ Malanowski, Jamie: “Larry Clark, Moralist, in the Florida Suburbs”, *The New York Times*, 8 juli 2001.

²³⁰ Malanowski, Jamie: “Larry Clark, Moralist, in the Florida Suburbs”, *The New York Times*, 8 juli 2001.

for disse ungdommene. I en av scenene sitter Tate naken på gulvet og masturberer til en tenniskamp på fjernsynet. Besteforeldrene hans er i rommet ved siden av. Gutten strammer et belte rundt halsen, og kveler seg selv sakte mens han masturberer. Selve ejakulasjonen er filmet og nærbilde av Tates penis der ingen detaljer blir utelatt. Tate er en voldelig, psykisk ustabil gutt, som misliker å bo sammen med besteforeldrene. Han misliker besteforeldrene så mye at han til slutt dreper de mens de sover. Peaches sin mor er død, så hun bor alene sammen med sin strengt religiøse far. Han oppdager en dag Peaches og kjæresten mens de har sex, og han tyr derfor til vold og det han mener er velfortjent straff. Shawn har et hemmelig seksuelt forhold til sin kjærestes mor. Claude har en voldelig fyllek til far som misliker sønnen fordi han er for følsom. Moren røyker og drikker alkohol til tross for at hun er høygravid. En natt Claudes far kommer beruset hjem sniker han seg opp i sengen til Claude og forsøker å antaste sin sovende sønn. Filmen slutter med at Peaches, Shawn og Claude har sex med hverandre. Ken Park er ikke lovlig til salgs i USA, men i de fleste andre land. Clark sier det er på grunn av et musikkklaringspørsmål, men skjønner også at sexscenene i filmen kan være vanskelig for noen mennesker å se.²³¹ Hadde alt vært klarert ville det nok ha dukket opp sensurspørsmål, men det kom aldri så langt.²³² Det er så forbudt og det er så mange regler, og det er mange av scenene som de fleste regissører ikke ville filmet slik som Clark gjorde.²³³ Clark viser alt. Ken Park er en kontroversiell, nærgående og sterk film. Reaksjonene på filmen var mange og forskjellige. Filmen er tankevekkende og provoserende, og den har skapt stor debatt blant annet på grunn av de detaljerte og sterke sexscenene.

Wassup Rockers fra 2006 er basert på en gruppe latinamerikanske tenårings erfaringer fra virkeligheten i South Central i Los Angeles. South Central er et ganske stort og relativt isolert område, der det bare bor latinamerikanere og afrikanske amerikanere. I stedet for å tilpasse seg hip-hop-kulturen i det gjengherjede nabolaget der de bodde i South Central, hørte de på punkrock, skatet og gikk i trange klær. De ble stadig sjikanert for å være annerledes, og måtte kjempe for å være seg selv.²³⁴ Filmen begynner med at filmens hovedperson, Jonathan Velasquez, sitter i bar overkropp og forteller historier om vennene sine. Denne dokumentariske delen var egentlig ikke tiltenkt å ha med i filmen, og dette intervjuet var filmet et år før de begynte å lage filmen. Resten av filmen er basert på faktiske erfaringer de syv guttene har gjort seg. En morgen tar de bussen fra South Central til Beverly Hills High for

²³¹ Amsden, David: "The Cheerful Transgressive", *New York*, 4. april 2005.

²³² Rozemeyer, Karl: "Sex On Film: The Punk Rebel", *Premiere Magazine*, 10.04.08.

²³³ Cuir, Raphaël: "In the Eye of the Storm", *Art Press* 333, august 2007.

²³⁴ www.wassuprockers.net

å skate i den berømte ”Nine Stairs”, som de alltid har sett i populære skatevideoer. Der havner de i trøbbel med politiet, og med to gutter fordi deres rike kjæresten fra Beverly Hills fatter interesse for skateguttene. Politiet tar dem bare fordi de ikke hører hjemme der, og guttene rømmer av gårde på rullebrettene sine til Beverly Hills. De møter igjen de rike jentene fra Beverly Hills High og flere andre personer, og de havner i skikkelig problemer mens de blir jaget av både politiet og de lokale fastboende. Guttene kjemper for å komme seg vekk, tilbake til forholdsvis trygge South Central. Clark ønsket å formidle hvor farlig disse tenåringsenes liv virkelig er. Clark blander virkelighet og fiksjon i filmen. Han lar guttene være seg selv og snakke på sin egen måte, og mye av filmen er uten manus. Ingen av disse guttene hadde noen skuespillererfaring fra før. Noen uker før innspillingen startet fortalte Clark guttene hele filmens historie, og detaljene for hver situasjon fortalte han ikke før samme dag som innspillingen. Clark har god erfaring med å regissere uprofesjonelle skuespillere, og mener selv at det gir en magisk ektehet over filmen.²³⁵

Impaled er en del av *Destricted* fra 2006, som er en samling av syv kortfilmer laget av Marina Abramovic, Matthew Barney, Gaspar Noé, Richard Prince, Marco Brambilla, Sam Taylor-Wood og Larry Clark. Ideen bak *Destricted* var å handle mer uttrykkelig med seksualitet, og på den måten å gjøre grensen mellom kunst og pornografi svakere.²³⁶ De syv kunstnerne ble invitert til å utforske stedet der kunst og pornografi krysses. Kunstnerne svarte på utfordringen på veldig forskjellige måter. Clark ble veldig glad for å bli spurt om å bidra. Han følte at han ble spurt om å delta på en gruppeutstilling.²³⁷ *Impaled* er en undersøkelse av tenårings seksuelle fantasier, og hvilken effekt pornografi har på tenåringer. Disse tenåringsene har alle fra ung alder hatt tilgang til pornografi gjennom internett og videoer. Forutsetningen var at alle som er født etter 1980 har hatt full tilgang til pornografi. Clark ønsker å finne ut av hvordan dette spiller en rolle for hvordan de tenker om sex, hva de tenker at sex er, og hvordan pornografi former disse ideene.²³⁸

I *Impaled* intervjuer Clark en del unge menn i 19-20 års alderen, som han har funnet på pornosider på internett. Han spør dem spørsmål om deres første møte med porno, seksuell erfaring, og hva de ville gjøre hvis de fikk muligheten til å ha sex med en pornoskuespillerinne. Ut fra de han intervjuer velger Clark ut en ung mann, som heter Daniel.

²³⁵ www.wassuproppers.net

²³⁶ Cuir, Raphaël: “In the Eye of the Storm”, *Art Press* 333, august 2007.

²³⁷ Hawker, Philippa: “Educating Larry Clark”, *The Age*, Australia(online), 28.09.07.

²³⁸ Rozemeyer, Karl: ”Sex On Film: The Punk Rebel”, *Premiere Magazine*, 10.04.08.

Clark prøvofilmer Daniel med flere forskjellige pornoskuespillere. Daniel får så velge ut en av dem, og de spiller inn en kort pornofilm. *Impaled* varer i 38 minutter.²³⁹ Clark ser på *Impaled* som en utdannende film.²⁴⁰ Han hadde som utgangspunkt at pornografi hadde innflytelse på tenåringer, men han hadde ikke forventet at pornografi skulle ha så mye å si for de seksuelle forventningene og oppførselen til de unge mennene han intervjuet. Clark ble sjokkert over hvor mange av de han intervjuet som barberte kjønnehår fordi pornoskuespillerne gjør det, og over hvor tidlig barn blir utsatt for pornografi.

I Clarks fotografier og filmer etter *Tulsa* har han fortsatt å interessere seg for og studere ungdomskulturer, og spesielt ungdom som kommer fra vanskelige kår. Fra å være en del av det miljøet han skildret i *Tulsa*, gikk han i *Teenage Lust* tilbake, og fotograferte og gjenopplevde fortiden gjennom tenåringene fra generasjonen etter ham. Etter utgivelsen av *Teenage Lust* forandret Clarks rolle som fotograf seg ettersom hans personlige liv også hadde endret seg. Han levde ikke lenger på samme måte som de han fotograferte, og de han etter hvert laget film om.

Kapittel 7 – Tulsas betydning for andre kunstnere

Larry Clark og særlig hans monografi *Tulsa* har hatt stor betydning for andre kunstnere. Både fotografer og filmskapere har blitt influert av Clarks kontroversielle og banebrytende fotografier fra 1960- og 70-tallet. Clarks dokumentasjon av dop, sex og vold i sitt eget miljø i Tulsa utvidet grensene for hva som var akseptable emner for fotografer. *Tulsa* var en fotodagbok, og Clark var mer deltager enn vitne i fotografiene sine. Dette skapte store endringer i den dokumentariske tilnærmingen til fotografiet. Clark har også influert fotografer fra skatekulturen. Skatekulturen består av en gruppe mennesker, som til stadighet må bryte loven for å skate. Skating er ulovlig i de fleste byer i USA, fordi folk ikke vil få eiendommene sine ødelagt, og folk vil ikke at skaterne skal bli skadet på deres eiendom. Flere filmskapere har også kreditert Clark og *Tulsa* som inspirasjonskilde til sine filmer.

²³⁹ Maher, Kevin: "The Old In Out: Destricted", *Artreview*, issue 3, September 2006, s. 99.

²⁴⁰ Hawker, Philippa: "Educating Larry Clark", *The Age*, Australia (online), 28.09.07.

7.1 Fotografer

Nan Goldin (f. 1953) blir ofte sammenlignet med Larry Clark, og kan anses som hans kvinnelige tilsvarende.²⁴¹ Etter å ha gått på The School of the Museum of Fine Arts i Boston, Massachusetts på midten av 1970-tallet, flyttet Goldin i 1978 til Lower East Side på Manhattan i New York. Goldin utforsker sine nærmeste venners og elskeres konfliktfylte seksuelle forhold, og de sanksjonerte kjønnsrollenes begrensninger i fotografiene sine.²⁴² Kjønnsaspektet er mye sterkere i Goldins fotografier enn hos Clark. Hun er selv en del av den verden hun fotograferer, og har derfor fri tilgang til den slik som Clark hadde i sitt miljø. Selv om de Goldin fotograferer lever på kanten av samfunnet, og ofte blir fotografert i svært private situasjoner, verken utnytter hun de, eller invaderer privatlivet deres. Ifølge Guido Costa, som er en god venn av Goldin, har hun en dyp respekt for sine venners skjønnhet, og hun passer på å unngå å bruke upassende fotografier av dem.²⁴³ Ifølge Martin Parr²⁴⁴ har Clarks fotografier en følelsesmessighet kaldhet over seg i motsetning til Nan Goldins bilder.²⁴⁵ Goldin er verken opptatt av det grumsete ved livene hun portretterer eller hovedsakelig av sex. Hennes prosjekt er mer sammensatt, og mye mer ambisiøst enn Clarks, hevder Parr.²⁴⁶

Fotografiene hennes har kvaliteter fra dokumentarisk fotografi, men innholdet er mer intimt og privat, og Goldin er mer deltager enn tilskuer i bildene sine. Det er på dette området hun ofte knyttes til Clark, og særlig hans bok *Tulsa*. Det er ingen skjult dokumentarisk eller ideologisk mening i Goldins tidlige fotografier. Til å begynne med brukte Goldin sort/hvitt-film, men da hun var ferdig på kunstskolen hadde hun ikke lenger tilgang til mørkerom, og hun begynte derfor å fotografere med fargeslides. Bruken av sort/hvitt ble sett på som en nødvendighet for en seriøs fotograf i den dokumentariske tradisjonen. Fargefilm tilhørte den kommersielle verden, og manglet den tekniske kontrollen og estetikken til sort/hvitt-fotografiet.²⁴⁷ Bruken av fargefilm var en ny ekspressiv tilnærming. I 1979 begynte Goldin å vise bildene sine som lysbildeshow på klubber i New York.²⁴⁸ Lysbildene ble vist enten

²⁴¹ Parr, Martin og Badger, Gerry: *The Photobook: A History volume II*, Phaidon Press, 2006, s. 39.

²⁴² Parr, Martin og Badger, Gerry: *The Photobook: A History volume II*, Phaidon Press, 2006, s. 39.

²⁴³ Costa, Guido: *Nan Goldin*, Phaidon, 2005.

²⁴⁴ Martin Parr er fotograf og forfatter av bøkene *The Photobook: A history* volume 1 og 2.

²⁴⁵ Parr, Martin og Badger, Gerry: *The Photobook: A History volume I*, Phaidon Press, 2004, s. 260.

²⁴⁶ Parr, Martin og Badger, Gerry: *The Photobook: A History volume II*, Phaidon Press, 2006, s. 39.

²⁴⁷ Wells, Liz (ed): *Photography: A Critical Introduction*, Routledge, 2004, s 109.

²⁴⁸ Den første klubben hun viste showet på var Mudd Club i Lower Manhattan.

sammen med musikk Goldin valgte ut²⁴⁹, eller sammen med konserter på klubbene. Hun valgte musikk som hadde en personlig betydning for henne selv og vennene. Lysbildeshowet besto av rundt 700-800 fotografier. I 1985 fikk Goldin være med på Whitneybiennalen i New York, og året etter ble hennes første fotobok utgitt, *The Ballad of Sexual Dependency*.²⁵⁰

For å belyse forskjeller og likheter mellom Clark og Goldin har jeg valgt å ta utgangspunkt i et fotografi fra Clarks *Tulsa* og et av Goldins fotografier fra *The Ballad of Sexual Dependency*. Fotografiet jeg har tatt for meg fra *Tulsa* er fra den siste delen, 1971.²⁵¹ En forslått kvinne ligger i en seng sentrert midt i bildet, og ser opp på en annen kvinne til venstre i bildet, som sitter på sengekanten. Vi ser bare ryggen og bakhodet til kvinnen som sitter til venstre i bildet. Clark står bak denne kvinnen igjen og fotograferer. Den forslåtte kvinnen har blåmerke under sitt venstre øye og på venstre overarm. Hva som skjules på resten av kroppen vet vi ikke da hun har dratt sengetøyet godt opp over brystet. Hun har et alvorlig og trist uttrykk. Fotografiet jeg har valgt å ta for meg fra Goldins *The Ballad of Sexual Dependency* er det første bildet fra delen hun har kalt ”Sweet Blood Call”.²⁵² Alle av Goldins fotografier er i motsetning til hos Clark utstyrt med titler. Dette fotografiet har fått tittelen ”Nan after being battered”, og er fra 1984, altså 13 år etter Clarks fotografi. Det er et selvportrett av Nan, som stirrer intenst inn i kameraet. Hun er svært forslått og har blåmerker under begge øynene. Hennes venstre øye er hovent og fullt av bloduttredelser. Det som skulle vært hvitt i øyet er rødt, og matcher hennes knall røde glansende lepper. Goldins bruk av fargefilm forsterker hvor ille skadene hennes ser ut. I det innledende eassayet i *The Ballad of Sexual Dependency* skriver Goldin ”I want to show exactly what my world looks like, without glamorization, without glorification.”²⁵³ Fotografiet ville fått et helt annet estetisk uttrykk om Goldin hadde fotografert i sort/hvitt slik som Clark.

Menneskene i Goldins fotografier virker mer bevisst kameraet enn i Clarks fotografier. Det er flere som ser direkte inn i kameraet til Goldin slik som hun selv gjør i ”Nan after being battered”. Hun er også mer fremtredende selv i boken enn Clark, og er med i flere av bildene. Både for Clark og Goldin ligger det et psykologisk behov bak hvorfor de fotograferer. For Clark fungerte kameraet som en slags psykolog, og det var riktigere for ham å finne ut av

²⁴⁹ The Supremes, Velvet Underground osv.

²⁵⁰ Goldin, Nan: *The Ballad of Sexual Dependency*, Perture, Millerton, New York, 1986.

²⁵¹ Se ”bilde 10” i billedkatalogen.

²⁵² Se ”bilde 11” i billedkatalogen.

²⁵³ Goldin, Nan: *The Ballad of Sexual Dependency*, Perture, Millerton, New York, 1986, s. 6.

sider ved seg selv gjennom bildene sine. Han mener selv at han ikke ville hatt det psykologiske behovet for å lage bildene hvis noen hadde gjort det før ham, og han hadde sett dem før.²⁵⁴ Da Goldin var 18 år gammel begynte hun å fotografere for å huske detaljer, og hun trodde hun var besatt av å fotografere fra hverdagslivet. Men hun fant etter hvert ut at hennes motivasjon for å fotografere var dypere. Hun hadde ikke noe virkelig minne om sin søster som begikk selvmord da Goldin var 11 år, og hun ønsket ikke å miste det virkelige minnet om noen igjen.²⁵⁵ Goldin fotografere for å se menneskene i bildene. Hun mener hun noen ganger ikke vet hva hun føler for menneskene i livet sitt før hun har fotografert dem.²⁵⁶ ”Nan after being battered” fotograferte hun så hun aldri ville gå tilbake til mannen som hadde banket henne opp.²⁵⁷ Tematikken i de to fotografiene er kvinner som har blitt mishandlet av menn, men Clark og Goldin har forskjellige fremgangsmåter og bakgrunn for hvordan de fotografere det.

Både Clark og Goldin er del av det miljøet de skildrer, som hos begge er et rusmiljø på kanten av samfunnet.

Goldins bok *The Ballad of Sexual Dependency* sammenlignes også ofte med Clarks fotobok *Teenage Lust* med sin hedonistiske dagbokform.²⁵⁸ Goldin innleder boken med et essay der hun forklarer det psykologiske behovet hun har for å fotografere menneskene i livet sitt. Clark har også inkludert en selvbiografisk tekst i *Teenage Lust*, som ble utgitt tre år før *The Ballad of Sexual Dependency*. Boken består av 126 fargefotografier. Lysbildeshowet var mye mer omfattende enn fotoboken, og når bildene ble vist med musikken Goldin hadde valgt ut ble den emosjonelle kvaliteten mer intens. Motivasjonen hennes for å fotografere var av personlige grunner, og i likhet med Clark hadde hun til å begynne med ikke som målsetning å få en høyprofilert karriere som fotograf. Goldin begynte å fotografere vennene sine tidlig på 1970-tallet, men hennes arbeider ble ikke internasjonalt anerkjent før slutten av 80- og begynnelsen av 1990-tallet. *The Ballad of Sexual Dependency* har vært svært innflytelsesrik, både fordi den har satt standarden for Goldins senere publikasjoner og som den første i en hel fotoboksanger som vi kan kalle ”confessional mode”. Denne personlige og undersøkende måten å fotografere på ble den mest populære sjangeren på 1990-tallet.²⁵⁹

²⁵⁴ Koether, Jutta: “Larry Clark”, *Journal of Contemporary Art* 5, no.1 (spring 1992).

²⁵⁵ Goldin, Nan: *The Ballad of Sexual Dependency*,erture, Millerton, New York, 1986, s. 9.

²⁵⁶ Goldin, Nan: *The Ballad of Sexual Dependency*,erture, Millerton, New York, 1986, s. 6.

²⁵⁷ Goldin, Nan: *The Ballad of Sexual Dependency*,erture, Millerton, New York, 1986, s. 145.

²⁵⁸ Parr, Martin og Badger, Gerry: *The Photobook: A History volume II*, Phaidon Press, 2006, s. 39.

²⁵⁹ Parr, Martin og Badger, Gerry: *The Photobook: A History volume II*, Phaidon Press, 2006, s. 39.

Terry Richardson (f. 1965) begynte å fotografere alt han kunne se på gaten i typisk snapshot-estetikk på begynnelsen av 1990-tallet med Larry Clark og Nan Goldin som inspirasjonskilder. Gjennombruddet hans var i magasinet Vibe i 1991 der han gjorde en ”street-fashion”-historie om en gjeng tenåringer.²⁶⁰ Han er mest kjent som motefotograf, men det er den delen av ham som fotograf som Richardson ikke synes er viktigst. Richardsons fotografier er ofte til en viss grad selvbiografiske, og han har grafiske fremstillinger av seksuelt innhold i bildene sine. Larry Clark mener at Richardson er influert av pornografi, og at han fotografierer for å få bildene til å se ut som pornografi.²⁶¹ Han synes at Richardson fotografierer med for mye lys, slik at man akkurat som i pornografiske filmer ser for mange detaljer.²⁶² I 1998 ga Richardson ut *Hysterie Glamour* på det japanske forlaget Hysterie Glamour. Fotoboken *Terryworld* ble utgitt i 2004 og har en dominerende pornografisk estetikk. Kunst, mote og pornografi konvergerer i Richardsons fotografier.²⁶³ Til tross for den pornografiske estetikken mener Richardson selv at han personlig ikke liker pornografi ”because there is so much sadness and pain in that world. So little joy or even pleasure”.²⁶⁴ Charlotte Cotton mener at Richardson er den endelige manifestasjonen av myten om den promiskuøse fotografen.²⁶⁵ I likhet med Clark mener Richardson at det ligger et psykologisk behov bak hans fotografier. Han bruker arbeidene sine til å jobbe seg gjennom psykologiske problemer han har privat.²⁶⁶

Ed Templeton (f. 1972) er en profesjonell skateboarder og selvlært kunstner bosatt i Huntington Beach i California. Templeton forteller historien om seg selv og sine venner i fotografiene og maleriene sine. Han dokumenterer ungdoms- og skatekulturen slik den er, og noen av fotografiene kan virke sjokkerende på samme måte som Clarks fotografier sjokkerte. Templeton er som Clark del av denne kulturen selv, og er klar over sin rolle i den. Som profesjonell skater er det mange unge som ser opp til ham. Templeton vokste opp i Orange County sør for Los Angeles, og begynte å skate da han var 13 år.²⁶⁷ Han begynte å eksperimentere med fotografi i 1995, og bildene hans var en blanding av samfunnsdokumentarisk og personlig uttrykk.²⁶⁸ Templetons fotografier av tenåringer er

²⁶⁰ O’Hagan, Sean: “Good clean fun?”, *The Observer*, 17 October 2004.

²⁶¹ Rozemeyer, Karl: ”Sex On Film: The Punk Rebel”, *Premiere Magazine*, 10.04.08.

²⁶² Rozemeyer, Karl: ”Sex On Film: The Punk Rebel”, *Premiere Magazine*, 10.04.08.

²⁶³ O’Hagan, Sean: “Good clean fun?”, *The Observer*, 17 October 2004.

²⁶⁴ O’Hagan, Sean: “Good clean fun?”, *The Observer*, 17 October 2004.

²⁶⁵ O’Hagan, Sean: “Good clean fun?”, *The Observer*, 17 October 2004.

²⁶⁶ O’Hagan, Sean: “Good clean fun?”, *The Observer*, 17 October 2004.

²⁶⁷ Indrisek, Scott: ”Ed Templeton”, *Swindle Magazine*, 2008.

²⁶⁸ Indrisek, Scott: ”Ed Templeton”, *Swindle Magazine*, 2008.

selvbiografiske på samme måte som fotografiene i Larry Clarks *Teenage Lust* kan sies å være det. I stedet for å kalle det selvbiografi, mener Templeton at han lever tenårene på nytt gjennom tenåringene han fotograferer. Det var akkurat det samme Clark mente om bildene sine fra *Teenage Lust*. Selv har Templeton hverken drevet med dop, eller røyket sigaretter, og han har i flere tiår vært sammen med sin kone Deanna, men tar allikevel stor del i ungdomsmiljøet han dokumenterer slik som Clark gjorde noen tiår før ham. Selv om han vokste opp i samme type miljø, er Templeton overrasket over det høye tempoet og den intense livsstilen ungdommene han fotograferer fører.

Templeton har, som Larry Clark, en stor interesse for tenåringskultur. Han begynte å snakke med ungene i skateparkene der han bodde, og ble overrasket over det de fortalte han om dop, sex, foreldre og så videre. Templeton fant ut at mange av de unge skaterne kommer fra skilsmissemiljøer. Skating er en individuell aktivitet, og man trenger ikke være med på et lag for å skate. Templeton mener at mange unge bruker skating for å komme seg vekk fra familiene sine²⁶⁹.

På Templetons første utstilling på Alleged Gallery²⁷⁰ i New York, "Waiting for the Earth to Explode" i 1994, viste han blant annet en video han hadde laget for skatefirmaet sitt, Toy Machine Bloodsucking Skateboard Company. Filmen het *Heavy Metal*, og på filmens cover hadde Templeton valgt et bilde fra Larry Clarks fotobok *Teenage Lust*. Aaron Rose skriver i sitt essay "Least Likely to Succeed" at Templeton på denne tiden ikke var helt oppdatert i kunstverden, og at han hadde regnet med at Clark var død etter å ha sett bildene.²⁷¹ Templeton trodde ingen ville legge merke til at han brukte bildet. I et intervju om Alleged Gallery sier Templeton at han ble veldig opprørt da Aaron Rose fortalte at Larry Clark skulle komme på utstillingen.²⁷² Templeton fikk forklart Clark hvorfor han trodde han var død. Clark begynte ifølge Templeton å le, og godtok Templetons unnskyldning da det tydeligvis ikke var en uvanlig misoppfatning. Dette var året før Clarks film *Kids* kom ut, og mange av de unge, lokale skaterne kom på Templetons utstilling. De synes Templeton viste i overkant mye mannlige kjønnsorganer i bildene sine. Dette mente Templeton var ironisk i og med at de var

²⁶⁹ Templeton, Ed: *The Golden Age of Neglect*, Drago, Roma, 2002, s. 100.

²⁷⁰ Alleged Gallery ble dannet av Aaron Rose i New York i Ludlow Street, og eksisterte fra 1992-2002.

²⁷¹ Rose, Aaron & Strike, Christian: *Beautiful Losers: Contemporary Art and Street Culture*, Trilce, 2005, s. 38.

²⁷² Rose, Aaron: *Young, Sleek and Full of Hell – Ten Years of New Yorks Alleged Gallery*, Drago, 2005.

sammen med Larry Clark, og lot han fotografere dem. Han lurte på om de da noen gang kan ha sett Clarks fotobøker der det er overflod av mannlige kjønnsorganer.²⁷³

Larry Clark var en stor inspirasjon for Templeton til å virkelig begynne å dokumentere på en usensurert måte, og fortelle tingene som de var.²⁷⁴ *Teenage Smokers* var Templetons første fotobok, og ble gitt ut i 1999. Han begynte å ta polaroidbilder av tenåringsrøykere i 1995 i skateparken der han ofte skatet i Huntington Beach. Intensjonen med bildene var hverken å fordømme eller å lovprise røyking, men bare å vise at unge tenåringer røyket, og hvordan de så ut mens de gjorde det.²⁷⁵ I 2002 ga Templeton ut boken *The Golden Age of Neglect*. Han dokumenterte ungdoms- og skatekulturen som han selv var en del av. Til tross for at han fotograferer i en skatekultur er det ikke mange fotografier av folk som skater i boken. Templeton er som Clark mer interessert i selve menneskene han fotograferer enn deres handlinger. Templeton ga ut boken *Deformer* i 2008. Den er i sin helhet mer lik Clarks *Punk Picasso* med en blanding av fotografier, tekst, maleri, tegninger og brev. Hovedvekten av fotografiene i *The Golden Age of Neglect* og *Deformer* er sort/hvitt fotografier, men det er også noen fargefotografier innimellom, så Templeton er ikke konsekvent i valg av film.

For å belyse forskjeller og likheter mellom Clarks og Templetons fotografier har jeg valgt å sammenligne et fotografi fra Clarks *Tulsa* og et fra Templetons *Deformer*. Fotografiet jeg har valgt av Clark er fra *Tulsas* siste del, 1971.²⁷⁶ Det er et portrett av en mann, som vi ser fra knærne og opp. Han står på skrå i profil og har akkurat tatt ut en pistol fra et åpent skap som er foran han. Mannen har en sigarett hengende ut av sin halvåpne munn, og ser med et tomt blick ned på pistolen han har et godt grep om i sin venstre hånd. Fotografiet jeg har valgt av Templeton er et portrett av en ung gutt, som sitter på en gressplen med bena i kryss.²⁷⁷ Dette fotografiet er tatt i 2002 og har tittelen ”Jessie with toy gun, Huntington Beach” Han har kun på seg en kortbukse. Han holder godt rundt en lekepistol med helt strake armer. Han ser dypt konsentrert ut, og sikter ut til venstre av fotografiet. Templeton har fotografert gutten ovenfra og ned i profil. Begge fotografiene er i sort/hvitt. Clarks fotografi er tatt innendørs og lyskilden er en taklampe, som lyser opp den øverste delen av rommet, mens den nederste delen er mørkere. Fotografiet har en kornete og litt uskarp kvalitet over seg. Templetons

²⁷³ Rose, Aaron: *Young, Sleek and Full of Hell – Ten Years of New Yorks Alleged Gallery*, Drago, 2005.

²⁷⁴ Templeton, Ed: *The Golden Age of Neglect*, Drago, Roma, 2002, s. 101.

²⁷⁵ Templeton, Ed: *The Golden Age of Neglect*, Drago, Roma, 2002, s. 101.

²⁷⁶ Se ”bilde 12” i billedkatalogen.

²⁷⁷ Se ”bilde 13” i billedkatalogen.

fotografi er tatt utendørs, og lyskilden er kun tilgjengelig dagslys. Fotografiet er skarpt og klart i detaljene. Både Clarks og Templetons fotografier inneholder personer som leker med pistoler. Men hos Clark er det en voksen mann som bruker dop som leker med en ekte pistol, og hos Templeton er det en liten tilsynelatende uskyldig gutt som leker med en lekepistol. Spørsmålet som reiser seg er om ikke den lille gutten med lekepistolen vokser opp og blir en del av samme type miljø som mannen Clark har fotografert med en ekte pistol.

Både Clark og Templeton fotograferte og levde i et ”outsider”-miljø på kanten av samfunnet. Generasjonsforskjellen mellom Clark og Templeton kommer frem av ikonografien i bildene deres. Da Clark var tenåring var ikke skating et kulturelt fenomen slik det er i dag, og ungdom på 50-tallet lagde sine egne rullebrett. Skating ble mer og mer utbredt fra slutten av 70-tallet. Templeton fikk sitt første skateboard i 1985, og han var med på å forme skatekulturen slik vi kjenner den i dag. Templeton var en del av skatekulturen slik som Clark var del av ruskulturen i Tulsa. Clark har fortsatt å interessere seg for tenåringer og ungdomskulturer i sine arbeider etter *Tulsa*. På begynnelsen av 90-tallet fattet han interesse for ungdommen i skatemiljøet rundt Washington Square Park i New York. Han begynte å skate selv og fotograferte ungdommene han møtte.

Ryan McGinley (f. 1977) er kunstfotograf fra New York. Fra 1995 studerte McGinley grafisk design på Parsons School of Design i New York. McGinley møtte Larry Clark på Manhattan i en skatepark, og han ble mer og mer opptatt av fotografi.²⁷⁸ Hans arbeider sammenlignes ofte med Larry Clark og Nan Goldins fotografier. McGinley ble kjent for sine fargefotografier av venner, skatere, musikere, graffitikunstnere og homofile på Lower East Side på Manhattan. Han fotograferte vennene sine da de skatet, festet, hadde sex og brukte dop. McGinley har røtter i skatekulturen. Han vokste opp i New Jersey, og begynte å skate i New York tidlig i tenårene. Bevegelse er et visuelt aspekt ved fotografiene hans.²⁷⁹ Angsten, som var mye til stede i fotografiene til blant annet Goldin og Clark, er hos McGinley byttet ut med en lekenhet. I en anmeldelse i *The New York Times* av en utstilling McGinley var en del av på Andrea Rosen Gallery i 2002 beskrev Holland Cotter McGinleys fotografier av de homofile som ”refreshingly direct and immediate, autobiographical without being narcissistic”.²⁸⁰ Hans fotografier er en blanding av det dokumentariske og fiksjon. Det dokumentariske spilte en

²⁷⁸ Cotter, Holland: “Art in review; The Kids Are Alright – photographs by Ryan McGinley”, *The New York Times*, February 14, 2003.

²⁷⁹ Gefter, Philip: “A Young Man With an Eye, and Friends Up a Tree”, *The New York Times*, 6. mai-2007.

²⁸⁰ Cotter, Holland: “Art in review; Bystander”, *The New York Times*, July 12, 2002.

gjeldende rolle til å begynne med, men etter hvert kunne han ikke lenger vente på at motivene skulle dukke opp, så han begynte å planlegge og å stille opp bildene mer og mer.²⁸¹

Fotografiene hans grenser mellom bilder av virkeligheten og oppstilte bilder. Utgangspunktet for McGinleys fotografier virker som det samme utgangspunktet Clark hadde for hvorfor han fotograferte: "I'm doing it for myself. I'm making the art for me first. I'm making it because these are the pictures I want to see. I'm making pictures that don't yet exist."²⁸² I 2003 ble McGinleys fotografier utstilt på Whitney Museum of American Art i New York, og han var da den yngste kunstneren som hadde hatt utstilling der. Utstillingen ble reklamert for på en måte som forslo at "intimate photography" hadde blitt en etablert sjanger.²⁸³

Dash Snow (f. 1981) fra New York er mest kjent for sine skulpturinstallasjoner, collager og fotografier som har en tematisk likhet til Larry Clark, Nan Goldin og Ryan McGinleys bilder. Snows fotografier er snapshots fra et alkoholisert og rotete kunstbohemmiljø.²⁸⁴ I et intervju med Michael Martin snakker Clark om Ryan McGinley og Dash Snows fotografier som noe helt annet enn fotografiene han selv gjorde i Tulsa: "We didn't know the ramifications of those photographs."²⁸⁵ "When I was taking photographs in Oklahoma I didn't know what I was doing and the people didn't know what I was doing. Now everybody is very aware of it."²⁸⁶ McGinley og Snow er klar over alt som skjer, og de kan fotografere folk som gjør hva som helst, mener Clark. Et av Snows fotografier viser en gutt som står og urinerer, hvorpå McGinley bøyer seg ned og tar imot urinen i sin munn. Det Clark mener skjedde da dette ble fotografert var at det var en gutt på toalettet for å urinere og Dash tok opp kameraet for å fotografere det. Da McGinley så at Dash skulle fotografere det, bøyde han seg ned for å ta imot urinen i munnen sin bare for bildets skyld. Alle vet hva de gjør og hva som skjer, og dette mener Clark er forskjellig fra hans bilder fra Tulsa.²⁸⁷

7.2 Filmskapere

Larry Clark og hans fotobok *Tulsa* hadde innflytelse på filmregissører som Gus Van Sant, Martin Scorsese og Francis Ford Coppola lenge før Clark regisserte film selv. Martin

²⁸¹ Gefter, Philip: "A Young Man With an Eye, and Friends Up a Tree", *The New York Times*, 6. mai-2007.

²⁸² Gefter, Philip: "A Young Man With an Eye, and Friends Up a Tree", *The New York Times*, 6. mai-2007.

²⁸³ Cotton, Charlotte: *The Photograph as Contemporary Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 2006, s. 152.

²⁸⁴ Cotter, Holland: "Art in review, Dash Snow", *The New York Times*, October 13, 2006.

²⁸⁵ Martin, Michael: "The Nerve Interview: Larry Clark", *Nerve.com*, September 6 2006.

²⁸⁶ McCarthy, Paul: "The Tulsa Kid", *Flash Art*.

²⁸⁷ Martin, Michael: "The Nerve Interview: Larry Clark", *Nerve.com*, September 6 2006.

Scorsese skal ha brukt fotografiene fra *Tulsa* da han forberedte filmen *Taxi Driver* fra 1976.²⁸⁸ Francis Ford Coppola fikk inspirasjon fra *Tulsa* i filmene *Outsiders* og *Rumble Fish* fra 1983.²⁸⁹ Filmene er basert på romaner om vanskeligstilt ungdom skrevet av S.E. Hinton, som også assisterte Coppola i manusskrivingen. *Rumble Fish* handler om Rusty James, som er leder i en gjeng i en industriby og hans bror, ”The Motorcycle Boy”. Selv om det ikke nevnes i filmen, er denne byen Tulsa i Oklahoma i Hintons roman. Filmene er bemerkelsesverdige med sin avantgarde-stil og er filmet med høykontrastfilm i sort/hvitt.

Filmene *Rumble Fish* var igjen en visuell innflytelse for Gus Van Sant i hans første film som regissør, *Mala Noche* fra 1985.²⁹⁰ *Mala Noche* var filmet med 16mm-film, og var for det meste i svart/hvitt. Gus Van Sant hadde sitt gjennombrudd som filmregissør med sin ukonvensjonelle film *Drugstore Cowboy* i 1989. Filmens manus var basert på James Fogles på den tiden upubliserte selvbiografiske roman. Fogle var en straffedømt dopmisbruker og dopplanger. Han ble løslatt fra fengsel i 1990, og ga da også ut romanen. Filmene *Drugstore Cowboy* forteller en historie om en liten gruppe narkomane, som stjeler diverse legemidler fra apotek for å få råd til dop. Historien begynner i Portland i Oregon i 1971, det samme året som Clarks fotografier fra dopmiljøet i Tulsa i Oklahoma ble utgitt. Van Sant gir ikke en utpreget negativ skildring av livet som dopmisbruker. I stedet gir han en romantisk og drømmende fremstilling av livet som junkie. Dette har også Clarks fotografier fra dopmiljøet i Tulsa blitt beskyldt for. Van Sant fikk en kopi av *Tulsa* og *Teenage Lust* da han holdt på med innspillingen av *Drugstore Cowboy*. Ifølge Van Sant hadde Clarks fotografier innflytelse på blant annet hvordan en av hovedrollenes stue så ut i filmen.²⁹¹ Clark hadde ikke begynt å lage film enda da *Drugstore Cowboy* kom i 1989 på grunn av at hans livsstil med alkohol og dop ikke lot seg kombinere med filmskaping. Da Clark så *Drugstore Cowboy* følte han at Van Sant hadde beveget seg inn på hans område, og at det var Clark selv som burde ha laget en slik film.²⁹² Men Clark selv ville dratt filmen litt lenger, og vist mer av hva som virkelig foregikk.²⁹³

Harmony Korine (f. 1974) vokste opp i Nashville med sine hippieforeldre, og flyttet så til New York der han bodde i bestemorens kjeller. Korine hadde skatet i mange år og kjente til

²⁸⁸ Van Sant, Gus: “Larry Clark, Shockmaster”, *Interview Magazine*, july 1995, s. 43.

²⁸⁹ Van Sant, Gus: “Larry Clark, Shockmaster”, *Interview Magazine*, july 1995, s. 43.

²⁹⁰ Van Sant, Gus: “Larry Clark, Shockmaster”, *Interview Magazine*, july 1995, s. 43.

²⁹¹ Van Sant, Gus: “Larry Clark, Shockmaster”, *Interview Magazine*, july 1995, s. 43.

²⁹² Cuir, Raphaël: “In the Eye of the Storm”, *Art Press* 333, august 2007.

²⁹³ Hirschberg, Lynn: “What’s the Matter of Kids Today”, *New York Magazine*, Issue 23, 5 juni 1995.

Clarks fotografier fra *Tulsa* da de møttes i Washington Square Park. Korine hadde skrevet et kort filmmanus om en tretten år gammel gutt, som på sin bursdag ble tatt med til en prostituert av sin egen far. Han viste manuset til Clark, som etter å ha lest det ønsket å samarbeide med Korine om en film. Korine skrev manuset til *Kids* i løpet av tre uker da han var 19 år.²⁹⁴ Han hadde alltid hatt filmprosjekter, men etter at han møtte Clark ble han mer fokusert. Han skrev også manuset til Clarks film *Ken Park*. Korine var aldri interessert i fortelle andres historier, men ville lage sine egne filmer.²⁹⁵ Han var manusforfatter og regissør i filmen *Gummo* fra 1997. Filmen var basert på livet i byen Xenia i Ohio, som ble ødelagt av en tornado i 1974 og kom seg aldri på bena igjen etterpå. De fleste skuespillerne som ble brukt hadde ingen erfaring fra tidligere. Julien Donkey-boy ble filmet på video i henhold til dogmefilmens prinsipper om hvordan film skal lages. Filmen har ingen spenningskurver eller klimakser, og Korine har brukt en personlig og tilsynelatende begivenhetsløs fortellermåte.²⁹⁶ Korine har blitt kritisert for estetiseringen av de såkalte "white trash"-miljøene han skildrer i filmene sine på samme måte som Larry Clark har blitt kritisert på grunn av hans estetisk vakre skildringer av destruktive miljøer siden utgivelsen av *Tulsa*.

Kapittel 8 – Sammenfatning og konklusjoner

Jeg har i denne oppgaven tatt for meg Larry Clarks fotografier i monografien *Tulsa* fra 1971. De spørsmål jeg har stilt meg i møtet med Larry Clarks fotografier er:
Hvor kan Larry Clark plasseres i fotohistorien? Hva er Clarks rolle som fotograf i miljøet han skildrer? Hva slags forhold har Clark til ungdoms- og ruskultur, vold, seksualitet og kjønn, og hvordan fremstiller han det i bildene sine? Hva er det som gjør at han vil eksponere sitt og sine venners liv ved å fotografere det og publisere det i en bok? Hva vil han oppnå ved å gi ut boken *Tulsa*?

Ettersom Larry Clark i stor grad bearbeider biografisk materiale i fotografiene sine, har jeg gitt en forholdsvis omfattende presentasjon av hans personlige bakgrunn og historie. Han var selv del av det dopmiljøet han dokumenterte på 60- og 70-tallet, og dette var et "outsider"-miljø på kanten av samfunnet. Jeg har plassert Clark inn i en kultur- og kunsthistorisk

²⁹⁴ Hirschberg, Lynn: "What's the Matter of Kids Today", *New York Magazine*, Issue 23, 5 juni 1995.

²⁹⁵ Hirschberg, Lynn: "What's the Matter of Kids Today", *New York Magazine*, Issue 23, 5 juni 1995.

²⁹⁶ Lismoen, Kjetil: "Bak lerretet Det nye filmhåpet", *Morgenbladet*, publisert 24.09 1999.

kontekst. Clark fanger endringen i det amerikanske samfunnet fra det konforme på 1950-tallet mot en mer liberal sex- og dopkultur med hippiebevegelsen fra 60-tallet i fotografiene sine. Han mener selv at han ble influert av folk som kommenterte det hyklerske Amerika, som for eksempel Lenny Bruce og Bob Dylan. For å vise hva Clarks måte å fotografere på kommer fra har jeg gjort rede for de sider ved det dokumentariske fotografiets historie jeg mener er av særlig relevans.

Det opprinnelige dokumentariske fotoprojektet hadde som mål å forandre eksisterende sosiale og politiske situasjoner. På 1950-tallet dukket det imidlertid opp en ny måte å fotografere på, som forandret det dokumentariske fotografiets natur. Denne nye måten å fotografere på blir ofte referert til som en ”stream-of-consciousness” i fotografi, og denne bevissthetsstrømmen var et gjennomgående trekk ved mye kunst i Amerika på 50-tallet. Robert Frank er en av fotografene som utøvde denne nye måten å fotografere på, og han har betydd mye for hvordan Clark utviklet sin fotografiske stil. Franks spontane og radikale stil utfordret de mer konvensjonelle tradisjonene i dokumentarisk fotografi, og stilte spørsmål ved det dokumentariske fotografiet som sjanger. Dokumentarisk fotografi ble frigjort fra det politiske prosjektet det tidligere var assosiert med, og forandret seg både i form og innhold til et mer subjektivt dokumentarisk fotografi. På slutten av 60-tallet ble ”stream-of-consciousness” stilen gradvis transformert til en mer personlig dokumentarisk- og snapshotlignende stil.

Robert Franks innflytelse kommer klartest til uttrykk i de fotografiske arbeidene til Lee Friedlander, Diane Arbus, Garry Winogrand og Danny Lyon. Deres dokumentariske tilnærming til fotografiet hadde en mer personlig karakter enn tidligere dokumentarisk fotografi. Disse fotografenes personlige tilnærming til realistiske fremstillinger var noe av forutsetningen for at Clark fikk den posisjonen han har som fotograf. Clarks fotografier i *Tulsa* kombinerer den dokumentariske stilen med et slags fortellende fotoessay, og slik annonserer Clark en ny subjektiv dokumentarisk stil.

W. Eugene Smith og hans fotoessay var en stor inspirasjon for Clark. Da Clark gikk på fotoskolen i Milwaukee fikk han se mye dokumentarisk fotografi og fotoessay i magasinet *Life* fra 50-tallet. Fotoessayet er en av de mest kraftfulle og personlige metodene en fotograf kan bruke for å fortelle en historie. Fotoessayformen modnet på 1930- og 40-tallet mye på grunn av W. Eugene Smiths fotografier. Clark ville også bli en historieforteller. Han ville

fortelle historien om han selv og vennene i Tulsa. Hovedimpulsene for Clarks fotografier var selvbiografiske, og i den grad livet hans har vært preget av sosialt problematiske energier har hans fotografier også båret preg av det.

Jeg har videre kommet inn på Clarks forhold til fotoboktradisjonen. På midten av 1960-tallet begynte interessen for seriøst fotografi, og med den interessen ble markedet for fotografiske print og fotobøker gradvis bygget opp. Clarks *Tulsa* ble utgitt på Ralph Gibsons forlag Lustrum Press, som i tillegg til forlaget Aperture var innflytelsesrike utgivere av amerikanske fotobøker på 1970- og 80-tallet. Gibson dannet sitt eget forlag for å opprettholde fullstendig kontroll over reproduksjonen av sine egne arbeider. En av grunnene til at Lustrum Press ble et suksessfullt forlag var Gibsons evne til å bygge opp fotobøker. Det var viktig å etablere et forhold mellom bildene på hver sin side i boken. Clark ønsket at betrakterne av *Tulsa* skulle føle det han følte da han tok bildene, og når han satt sammen fotografiene til en bok prøvde han bevisst å manipulere betrakternes følelser i måten han organiserte bildene på til å bli en historie.

I kapittelet om *Tulsa* har jeg først og fremst tatt for meg helheten i boken. *Tulsa* tar for seg temaer som dop, sex og vold, og inneholder bilder av Clark og hans venner i et destruktivt ungdomsmiljø. Clark forteller en historie om tre unge menns idealisme, ekstase, traumer og paranoia i en periode på åtte år, fra 1963-71. Videre har jeg gjort rede for *Tulsas* oppbygging, inndeling og innhold. Bildene i *Tulsa* er fotografert i tre forskjellige tidsperioder: Årene 1963, 1968 og 1971. Dette gir boken en klar inndeling i tre deler. *Tulsa* er filmatisk gjennom måten Clark har satt sammen bildene i boken. Det er ikke en sammenhengende fortelling, men det virker allikevel som om det er det. Fotografiene har en ren dokumentarisk stil, som samtidig gir en fiktiv følelse. Bildene blir en utvidelse av Clarks eget liv. De gir oss tilgang til en verden vi vanligvis ikke ser. Larry Clark er den første i fotohistorien som bruker sitt eget liv så direkte i bildene sine. Hans måte å fortelle med bilder er svært banebrytende i forhold til den tradisjonelle dokumentariske stilen. Clarks fotografier viser overgangen fra 1950-tallets dokumentariske fotojournalistikk til 1970- og 80-tallets mer personlige og undersøkende måte å fotografere på. Fotografiene er tatt fra innsiden av et miljø, og det kommer klart frem av intensiteten i bildene hans og den subjektive formen. Clark har en rolle som både et betraktende vitne og som deltaker i fotografiene sine. Dette gir ham en nærhet til virkeligheten han skildrer i fotografiene i *Tulsa*.

Jeg har gjort rede for fototekniske aspekter ved Larry Clarks bilder, og hvordan han benytter seg av teknikk for å få det uttrykket han ønsker i bildene sine. Alle bildene er fotografert med sort/hvitt-film, og Clark har kun brukt naturlig og tilgjengelig lys. Han fotograferer alltid mot lyset og det gir fotografiene et dramatisk preg. Clarks måte å bruke lyset på har mye å si for hva slags uttrykk fotografiene hans får. Hans bruk av vidvinkel førte til at han var nødt til å være veldig nær de han fotograferte. Clark brukte et veldig stillegående kamera, så hans venner ble fort vant til at det alltid var med. Dersom Clark hadde brukt et mer støyende speilreflekskamera ville nok Clarks venner i større grad oppfattet at de ble fotografert, og resultatene blitt annerledes.

Mørkeromsarbeid var en stor del av den fotografiske prosessen for Clark, og han hadde studert W. Eugenes måte å kopiere på nøye. Ingen av fotografiene i *Tulsa* er kopiert helt korrekt ut fra negativet, og alle kopiene krevde mye etterarbeid i mørkerommet. Jeg har sett nærmere på enkelte av fotografiene i boken, og foretatt analyser av noen av dem. Clark er opplært som portrettfotograf, og til å få folk til å se bra ut på bilder. Samtidig som Clark klarte å fange de riktige øyeblikkene og lage gode komposisjoner, ser personene i bildene hans alltid bra ut. I vanlig fotojournalistikk ville en slik dopkultur som Clark skildrer fremstilles annerledes. Den vakre kvaliteten i Clarks bilder får det til å virke fiktivt og oppstilt. Clark er mer interessert i menneskene, og ikke menneskenes handlinger.

Jeg har stilt meg spørsmålet om hva det er som gjør at Clark vil eksponere sitt og sine venners liv ved å fotografere det og publisere det i en bok, og hva han vil oppnå ved å gi ut boken *Tulsa*. Andy Grundberg mener at Clarks arbeider følger den psykoterapeutiske tråden fra beatgenerasjonen. Clark mener selv at hensikten bak arbeidene hans ikke har noe å gjøre med betrakteren i det hele tatt, men at de er skapt på et rent personlig, følelsesmessig grunnlag. For Clark var det riktigere å finne ut av sider ved seg selv gjennom bildene sine enn å oppsøke en psykolog og snakke om problemene sine. Clark fotograferte ut fra et psykologisk behov han hadde for å se bildene han endte opp med å lage, og han ville ikke hatt dette behovet hvis noen hadde laget bildene før ham. Den eneste måten å få vist bildene på var å publisere dem i en bok. Clark mener at dette var vanskelig for ham å gjøre, og at han enten måtte brenne alle bildene eller publisere dem.

Jeg har undersøkt hva slags reaksjoner som fulgte etter utgivelsen av *Tulsa*. Ifølge Martin Parr fikk *Tulsa* suksess i fotografiske miljø på grunn av dens ekthet. I virkeligheten var imidlertid

ikke Clarks syn mer ekte enn andres, hevder Parr, men det bar i større grad preg av hans fortrolighet med dette miljøet. Etter utgivelsen av *Tulsa* dro Clark tilbake til hjembyen for å møte kritikken. Til tross for at Clark mente han hadde vært forsiktig med hva slags bilder han inkluderte i boken, fikk flere problemer på grunn av bildene i etterkant av utgivelsen. Alle hadde samtykket i at Clark alltid tok bilder av dem, og alle hadde sagt han kunne gjøre hva han ville med bildene. Det var imidlertid ingen som visste hvordan boken kom til å bli til slutt.

Clark erkjente selv at han hadde krysset noen personlige grenser han kanskje ikke burde ha krysset. Mike Kelley mener at *Tulsa* er det første fotografiske arbeidet han har sett, som skildrer et miljø preget av dop på en realistisk måte, og han ble sjokkert over den realistiske skildringen, fordi det på den tiden ikke var noe man så i kunstverden. Både Kelley og Jutta Koether undres over om det er et heroisk aspekt ved fotografiene i *Tulsa*. Koether påpeker tvetydigheten der det destruktive i fotografiene i *Tulsa* også har et slags heroisk element over seg. Selv om bildene har en tragisk side, så fremstår de ikke som noe negativt, siden Clark får dem til å "se bra ut". José Esteban Muñoz mener estetikken i Clarks fotografier har et sentralt forhold til den moderne homokulturen. Han mener Clark prøver ut grensen mellom å ville ha og å ville være de nakne tenåringene i siste del av *Tulsa* og i *Teenage Lust* fra 1983. Clark selv påpeker at hans ønske helt klart er å være dem, i motsetning til å ha dem. Jim Lewis støtter opp om Clark, ved å mene at hans arbeider ikke er homoerotisk i en likefrem forstand, og han synes det er viktig å poengtere det fordi det sier noe om hva Clark prøver å gjøre med kameraet sitt. Clark er nå over 60 år, og han fotograferer fortsatt ungdom. Etter min mening vil han ikke ha dem, men han vil være dem, eller i hvert fall forstå hvordan det vil være å være dem. Til tross for at det nærmer seg 40 år siden den banebrytende fotoboken *Tulsa* ble gitt ut er den fremdeles kontroversiell i USA.

Jeg har videre drøftet det moralske aspektet ved Clarks fotografier i *Tulsa* ved å ta i bruk Susan Sontags teori om fotografiet. Sontag poengterer at man må tenke over hva det innebærer å se fotografier som dokumenterer fryktelige grusomheter og omfattende forbrytelser, og ens evne til å virkelig ta inn over seg hva de viser. Clark mener at betrakteren alltid må betale en pris for å se på hans arbeider. Han viser virkeligheten slik den er og betrakterne må ta det de ser inn over seg.

Videre mener Sontag at å fotografere noen er å begå et overgrep mot dem. Clark utleverte vennene sine på en ekstrem måte i *Tulsa*. Sontag skriver at å ta bilder er å blande seg inn i, trenge seg inn på, eller overse det som skjer. Clark trenger seg inn på vennene sine, men han overser det som skjer fordi han er del av den verden han fotograferer selv. Sontag mener at å fotografere er en ikke-intervenerende handling. Clark var en del av rusmiljøet han fotograferte, og kunne dermed ikke gripe inn og redde vennene sine ut av rusmiljøet. Jeg mener likevel det er kritikkverdigg at Clark reiste tilbake til Tulsa i 1971 for å vente på hendelsene og situasjonene han ville fotografere for å få fullført *Tulsa*. Clark kaller seg selv moralist fordi han alltid prøver å få frem handlingenes konsekvenser. Fotografiene hans kan betraktes som et opprør mot den overutviklede moralfølelsen i det konforme amerikanske samfunnet på 50-tallet, eller som et opprør mot den vellykkede verden.

Fotografier kan ikke skape en moralsk holdning, men de kan styrke en som allerede finnes – og de kan bidra til at en ny holdning blir sterkere, mener Sontag. Fotografienes grusomme innhold strider imot den vakre og innbydende estetiske fremstillingen i Clarks fotografier. Folk forventer seg at bilder av forferdelige hendelser og situasjoner er blottet for all kunstferdighet. Sontag skriver om hvordan fotografier som vitner om noe katastrofalt og forkastelig blir kraftig kritisert dersom de virker estetiske, eller alt for mye som kunst. Å forskjønne er en av kameraets klassiske virkemåter, og det har en tendens til å utbleke en moralsk reaksjon på det som vises, poengterer Sontag. En moralsk reaksjon på fotografier er avhengig av betrakterens politiske og moralske utgangspunkt.

Til tross for at denne avhandlingen hovedsakelig omhandler monografien *Tulsa* har jeg valgt å også inkludere hans senere fotografiske verker og tematikken i filmene hans, siden alt han har gjort senere på mange måter har sitt opphav i *Tulsa*. Ungdomskulturer har vært et gjennomgående tema både i hans fotografier og filmer, og det har vært slik siden han begynte å fotografere vennene sine i Tulsa. Larry Clarks filmer har en karakteristisk og særegen stil, og kontroversielt innhold. Dette har gjort ham til en av de ledende uavhengige filmregissørene.

I oppgaven har jeg vist hvordan Larry Clarks fotografier i boken *Tulsa* har betydning for andre fotografer og filmskapere. Han har betydd mye for Nan Goldin, som også fotograferer sitt eget liv og for Terry Richardson. *Tulsa* har også vært stor inspirasjon for skateboardkulturen og for fotografer som Ed Templeton, Ryan McGinley og Dash Snow. I tillegg har

Tulsa også vært inspirerende for filmskapere som Martin Scorsese, Gus Van Sant, Francis Ford Coppola og Harmony Korine. Larry Clark blir sett på som en av de viktigste og mest innflytelsesrike amerikanske fotografer fra hans generasjon. Hans arbeider er å finne i flere museers permanente samlinger over hele verden, som blant annet Museum of Modern Art, Whitney Museum of American Art og Guggenheim i New York, samt i Museum of Contemporary Art i Los Angeles.

Det er flere områder jeg gjerne skulle jobbet videre med rundt Larry Clarks fotografier og filmer. Det hadde vært interessant å se på det moralske aspektet rundt hans fotografier i *Teenage Lust*, og å undersøke hvordan hans rolle som fotograf har endret seg fra *Tulsa*, via *Teenage Lust*, og til hans arbeider fra 90-tallet og frem til i dag. I *Tulsa* var han både et betraktende vitne og samtidig deltaker i fotografiene sine. Ettersom livet hans har forandret seg har også hans rolle som fotograf endret seg. Hva slags forhold har Clark hatt til ungdoms- og ruskultur, vold, seksualitet og kjønn etter *Tulsa*, og hvordan har dette eventuelt endret hans fremstilling i fotografiene sine etter dette?

LITTERATUR OG KILDER

Bøker, kataloger og artikler:

- Aletti, Vince: "Larry Clark – First Break – Brief Article", *Artforum*, mai 2002, hentet fra nettsiden: http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_9_40/ai_86647164, sist lest: 06.04.2007.
- Aletti, Vince: "Trouble Twins", *The Village Voice*, 12.04.2005, hentet fra nettsiden: <http://www.villagevoice.com/art/0515,aletti,62942,13.html>, sist lest 06.04.2007.
- Amsden, David: "The Cheerful Transgressive", *New York*, 4. april 2005, hentet fra nettsiden: <http://www.nymag.com/nymetro/arts/art/11608>, sist lest 18.03.07.
- Appleford, Steve: "His Kids Are Alright", *Los Angeles City Beat*, May 25-31 2006.
- Arbus, Diane: *Diane Arbus: An Aperture Monograph*, Aperture Foundation, 1972, Twenty-fifth anniversary edition, 1997.
- Biskind, Peter: *Down and Dirty Pictures: Miramax, Sundance, and the rise of independent film*, Simon & Schuster paperbacks, 2005.
- Borden, Iain: *Skateboarding, Space and the City*, Berg, Oxford New York, 2001.
- Brooke, Michael: *The Concrete Wave*, 7 Ed, Warwick Publishing Inc, 2005.
- Bruce, Lenny: *How To Talk Dirty and Influence People*, First Fireside Edition, 1992.
- Cheverton, Dick: "A Devastating Portrait of an American Tragedy", *Detroit Free Press*, 7 November, 1971.
- Clark, Larry: *Larry Clark 1992*, G. Capitain, 1992.
- Clark, Larry: "Bibliografie/Bibliography", Books on Demand Gmbh, Berlin, 2005.
- Clark, Larry: *Groninger Museum*, Groninger Museum, Groningen, 1999.
- Clark, Larry: *Los Angeles 2003-2006 Volume 1*, New York & London: Luhring Augustine and Simon Lee Gallery, 2007.
- Clark, Larry: *Punk Picasso*, AKA Editions, New York, 2003.
- Clark, Larry: *Teenage Lust*, Selbstverlag, New York, 1987.
- Clark, Larry: *The Perfect Childhood*, Scalo Verlag, 1995.
- Clark, Larry: *Tulsa*, Grove Press, New York, 2000.
- Clark, Larry: "Tulsa", *Camera 35*, januar/februar 1971, s. 54.
- Clark, Larry & Harmony Korine: *Kids*, New York, Grove Press, 1995.
- Clarke, Graham: *The Photograph*, Oxford University Press, 1997.
- Costa, Guido: *Nan Goldin*, Phaidon, 2005.

- Cotter, Holland: "Art in review; Bystander", *The New York Times*, July 12, 2002.
- Cotter, Holland: "Art in review, Dash Snow", *The New York Times*, October 13, 2006.
- Cotter, Holland: "Art in review; The Kids Are Alright – photographs by Ryan McGinley", *The New York Times*, February 14, 2003.
- Cotton, Charlotte: *The Photograph as Contemporary Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 2006.
- Cunningham, Daniel Mudie: "Larry Clark: Trashing the White American Dream", *Film Journal*, no.8 (februar 2004), hentet fra nettsiden:
<http://thefilmjournal.com/issue8/larryclark.html>, sist lest 30.03.07.
- Davis, Keith F.: *An American Century of Photography From Dry-Plate to Digital*, The Hallmark Photographic Collection, 1995.
- Davis, Keith F.: *An American Century of Photography From Dry-Plate to Digital*, The Hallmark Photographic Collection, 1999.
- Deitch, Jeffrey & Grayson, Kathy: *Live Through This*, Deitch Projects, 2005.
- Denby, David: "The Current Cinema: Us and Them", *The New Yorker*, 30 juli 2001, s.84-85.
- Frank, Robert: *Story Lines*, Steidl Publishers, Germany, 2004.
- Frank, Robert: *The Americans*, Scalo, fourth edition, 2000.
- Gabrielsen, Bjørn: "Kids", *Morgenbladet*, publisert 20.09 1996.
- Gibson, Ralph: *Days At Sea*, Lustrum Press, 1974.
- Gibson, Ralph: *Deja-Vu*, Lustrum, 1973.
- Gibson, Ralph: *Refractions – thoughts on aesthetics and photography*, Steidl/Mep, 2006.
- Gibson, Ralph: *Syntax*, Lustrum Press, 1983.
- Gibson, Ralph: *The Somnambulist*, Lustrum, 1970.
- Goldin, Nan: *The Ballad of Sexual Dependency*, Perture, Millerton, New York, 1986.
- Goldin, Nan: *The Devil's Playground*, Phaidon, 2008.
- Geftter, Philip: "A Young Man With an Eye, and Friends Up a Tree", *The New York Times*, 6. mai-2007.
- Greenough, Sarah & Waggoner, Diane: *The Art of the American Snapshot 1888-1978*, National Gallery of Art, Princeton University Press, 2007.
- Grundberg, Andy: *Crisis of the Real*, Aperture, 1990.
- Grundberg, Andy: "So What Else Do You Want to Know About Me?", *New York Times*, 21 september 1990, s. C23.
- Hann, Adele: "Living Out The Object/Subject", *Artlink*, Vol 19, No 3, 1999, s. 53.
- Hawker, Philippa: "Educating Larry Clark" *The Age*, Australia (online), 28.09.07.

- Heil, Axel & Wolfgang Schoppmann: *Yes, Yes, Yes, Yes: Difference and Repetition in Pictures of the Olbricht Collection*, Edition Braus, Bilingual edition, 2006.
- Henderson, Lisa: "Access and Consent in Public Photography", Liz Wells *The Photography Reader*, Routledge, 2004, s.275-287.
- Hirschberg, Lynn: "What's the Matter of Kids Today", *New York Magazine*, Issue 23, 5 juni 1995, s. 33-41.
- Hoberman, J: "Skate or Die", *Village Voice*, June 20th, 2006.
- Hodgkinson, Will: "Snapshot: Tulsa, 1963", *Guardian Unlimited Arts*, hentet fra nettsiden: <http://arts.guardian.co.uk/image/0,,1668263,00.html>, sist lest 11.04.09.
- Hunter, James Davison: *Culture Wars – The Struggle to Define America*, Basic Books, 1991.
- Indrisek, Scott: "Ed Templeton", *Swindle Magazine*, 2008, hentet fra nettsiden: <http://swindlemagazine.com/issueicons/ed-templeton/>, sist lest: 30.09.08.
- International Center of Photography, New York, utstillingskatalog fra retrospektiv utstilling av Larry Clark våren 2005.
- Johnson, Ken: "Drawing You Into the Moral Void of Gorgeously Sensuous Squalor", *The New York Times*, fredag 25 mars 2003, s. E29.
- Kelly, Christopher: "The MySpace Director", *Slate.com*, 30/6-06, hentet fra nettsiden: <http://www.slate.com/id/2144790/>, sist lest: 15.10.08.
- Kobre, Kenneth: *Photojournalism: The Professionals' Approach*, Curtin & London, 1980.
- Lewis, Eleanor (Ed): *Darkroom*, Lustrum Press, 1977.
- Lewis, Jim: "The Misadventures of Larry Clark", *Manhattan File*, September/oktober 1997, s. 66-69.
- Lewis, Jim: "What Is This?", *Parkett*, no. 32, 1992, s. 20-24.
- Lismoen, Kjetil: "Bak lerretet Det nye filmhåpet", *Morgenbladet*, publisert 24.09 1999.
- Lismoen, Kjetil: "Bak lerretet The trouble with Larry", *Morgenbladet*, publisert 20.08 1999.
- Lyon, Danny: *The Bikeriders*, Chronicle Books, 2003.
- Maher, Kevin: "The Old In Out: Destricted", *Artreview*, issue 3, September 2006, s. 98-99.
- Malanowski, Jamie: "Larry Clark, Moralistic, in the Florida Suburbs", *The New York Times*, 8 juli 2001.
- Marien, Mary Warner: *Photography: A Cultural History*, 2nd Edition, Laurence King Publishing, London, 2006.
- Marshall, Joseph: "The Moral Issue of a Pregnant Woman Shooting Up", *Photo Review*, vol. 16, no 1, winter 1993.

- McDonald, Daniel: "Larry Clark: Luhning Augustine, New York", *Frieze*, Issue 28, mai 1996, s. 71.
- Mora, Gilles: *The Last Photographic Heroes: American Photographers of the Sixties and Seventies*, Abrams, New York, 2007.
- Moran, Tom: "The Photo Essay: Fusco & McBride", *Masters of Contemporary Photography*, 1974.
- Mottram, James: "Daddy Cool", *Sight and Sound*, mars 2002, s. 24-26.
- Muñoz, José Esteban: "rough boy trade – queer desire / straight identity in the photography of larry clark" i Deborah Bright (ed.) *the passionate camera – photography and bodies of desire*, New York, 1998, s. 167-177.
- O'Hagan, Sean: "Good clean fun?", *The Observer*, 17 October 2004.
- Orvell, Miles: *American Photography*, Oxford University Press, 2003.
- Padon, Thomas: "Larry Clark: Luhning Augustin Gallery, New York", *Sculpture Magazine*, Januar/februar, 1993, s. 69-70.
- Parr, Martin og Badger, Gerry: "The Photobook: A History *volume I*", Phaidon Press, 2004.
- Parr, Martin og Badger, Gerry: "The Photobook: A History *volume II*", Phaidon Press, 2006.
- Preus Museum, *Om Fotografi*, nr 1. 2006.
- Preus Museum, *Utstillingsguide Larry Clark – Teenage Lust 3.6-12.8-2007*.
- Prince, Richard: *4x4*, powerHouse Books, 1999.
- Rose, Aaron: *Young, Sleek and Full of Hell – Ten Years of New Yorks Alleged Gallery*, Drago, 2005.
- Rose, Aaron & Strike, Christian: *Beautiful Losers: Contemporary Art and Street Culture*, Trilce, 2005.
- Rosler, Martha: "In, Around, and Afterthoughts (on documentary photography)", Liz Wells *The Photography Reader*, Routledge, 2004, s. 261-274.
- Roth, Andrew: *The Open Book*, Hasselblad Center, 2004.
- Ryder, Caroline: "Larry Clark", *Swindle Magazine*, hentet fra nettsiden: <http://swindlemagazine.com/issueicons/larry-clark/>, sist lest 22.04.08.
- Sand, Sverre: "Rampunger i fri dressur", *Morgenbladet*, publisert 22.03 2002.
- Seymour, Daniel: *A Loud Song*, Lustrum Press, 1971.
- Smith, Roberta: "Art in Review", *New York Times*, 06.06.2003, hentet fra nettsiden: <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9E04E1DF1639F935A35755C0A9659C8B63>, sist lest 06.04.2007.
- Smith, W. Eugene: *Aperture Masters of Photography*, Könemann, 1999.

- Sontag, Susan: *Against Interpretation*, Vintage, 2001.
- Sontag, Susan: *Om Fotografi*, 1973, norsk utgave fra Pax forlag, 2004.
- Sontag, Susan: *On Photography*, Picador, 1977.
- Sontag, Susan: "Photography within the humanities", Liz Wells (ed.) *The Photography Reader*, Routledge, 2004.
- Sontag, Susan: *Å betrakte andres lidelse*, norsk utgave fra Pax forlag, 2004.
- Taubin, Amy: "Backdoor Man", *Artforum*, mai 2006, s. 67.
- Templeton, Ed: *Deformer*, Alleged Press, Damiani, 2008.
- Templeton, Ed: *The Golden Age of Neglect*, Drago, Roma, 2002.
- Templeton, Ed: *The Contagion of Suggestibility*, PAM Books, Australia, 2005.
- Weiermair, Peter: *Americans 1940-2006*, Kunsthalle Wien, Damiani, 2006.
- Wells, Liz (ed): *Photography: A Critical Introduction*, Routledge, 2004.
- Whitehouse, David: "Kid Rocker", *The Guardian*, 3 mars 2007.
- Yablonsky, Linda: "Larry Clark: punk Picasso", *Time Out New York*, 22-29/5 2003, s.76.
- Zuo, Mila: "Larry Clark: A Portrait of the Artist as an Outsider", *Soma Magazine*, Volume 20.5, July 2006, s.42-43.

Intervjuer:

- Bogre, Michelle: "Q & A: Larry Clark", *American Photographer* 17, no. 4 (oktober 1986), ss. 68-75.
- Cuir, Raphaël: "In the Eye of the Storm", *Art Press* 333, august 2007.
- Guillén, Michael: "Interview with Larry Clark", *twitchfilm.net*, June 27, 2006.
- Kelley, Mike: *Interviews, Conversations, and chit-chat (1986-2004)*, JRP/Ringier, 2005.
- Koether, Jutta: "Larry Clark", *Journal of Contemporary Art* 5, no.1 (spring 1992), s.30-50, hentet fra nettsiden: <http://www.jca-online.com/clark.html>, sist lest 18.03.07.
- Martin, Michael: "The Nerve Interview: Larry Clark", *Nerve.com*, September 6 2006, hentet fra nettsiden: <http://www.nervepop.com/filmlounge/interview/larryclark2/printcopy.html>, sist lest 13.04.09.
- McCarthy, Paul: "The Tulsa Kid", *Flash Art*, hentet fra nettsiden: http://www.flashartonline.com/interno.php?pagina=intervista_det&id_art=75&det=ok&title=LARRY-CLARK, sist lest: 30.09.09.

-Oliver, William: "The eternal adolescent", *The Art Newspaper*, 21/2-08, hentet fra nettsiden: <http://blog.myspace.com/index.cfm?fuseaction=blog.view&friendID=77516721&blogID=367713753>, sist lest: 30.09.08.

-Rozemeyer, Karl: "Sex On Film: The Punk Rebel", *Premiere Magazine*, 10.04.08, hentet fra nettsiden: <http://blog.myspace.com/index.cfm?fuseaction=blog.view&friendID=77516721&blogID=377765173>, sist lest: 30.09.08.

-Schrader, Paul: "Babes in the Hood", *Artforum International*, may 1995, ss. 74-79, 124, 130.

-Van Sant, Gus: "Larry Clark, Shockmaster", *Interview Magazine*, july 1995, s.42-45.

Filmer:

-*Another Day in Paradise*, USA, Trimark Pictures, 1998, 101 minutter.

-*Beautiful Losers*, Regi: Aaron Rose og Joshua Leonard, USA, 2008, 91 minutter.

-*Bully*, USA, Studio Canal, 2001, 115 minutter.

-*Destricted*, USA, Revolver Entertainment, 2006, 115 minutter.

-*Drugstore Cowboy*, USA, Artisan, 1989, 104 minutter.

-*Ken Park*, USA, Kasander Film Company, Marathon International, Busy Bee Productions, 96 minutter.

-*Kids*, USA, Shining Excalibur Pictures, 1995, 91 minutter.

-*Larry Clark: Great American Rebel*, dokumentar av Eric Dahan.

-*Lenny*, USA, Metro-Goldwyn-Mayer Studios, 1974, 111 minutter.

-*Lenny Bruce: Swear To Tell the Truth*, dokumentar av Robert B. Weide fra 1998.

-*Ralph Gibson: Photographer/Book artist*, Checkerboard Foundation, 2002, 28 minutter.

-*Taxi Driver*, USA, Columbia Pictures, 1976, 110 minutter.

-*Teenage Caveman*, USA, Creature, 2001, 90 minutter.

-*The Lenny Bruce Performance Film*, USA, Columbus Productions, 1968, 60 minutter.

-*The Outsiders*: USA, Warner Bros, 1983, 88 minutter.

-*Wassup Rockers*, USA, Dual Films Production, 2006, 100 minutter.

Nettsider:

www.destricted.com

www.larryclarkofficialwebsite.com

www.myspace.com/larryclark

www.pavementmagazine.com/larryclark.html

www.larryclark.us

www.lennybruceofficial.com/

www.wassuproppers.net

www.carlfischerphotography.com

www.luhringaugustine.com