

Den kritiske fotograf?:

Martin Parrs fotografiserie *Small World* (1987-1995), en kritikk av dokumentarfotografiet som en objektiv representasjon av verden?

Ida Sannes Hansen



Masteroppgave i kunsthistorie
Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk

UNIVERSITETET I OSLO

Høst 2009

Veileder: Øivind Storm Bjerke

Introduksjon

I denne masteroppgaven vil jeg undersøke to tematikker som interesserer meg både akademisk og personlig, nemlig turisme og fotografi. Jeg oppdaget Martin Parrs fotografier under en reise til London i 2002 hvor jeg så hans retrospektiv i Barbican Art Gallery.¹ Der la jeg spesielt merke til en fotografiserie ved navn *Small World*. Det første som slo meg var seriens humoristiske tone, samt ironisering over vår samtids forbrukersamfunn. Et annet øyenfallende aspekt er hvordan Parr dokumenterer fotograferende turister og turistnæringens representasjoner. Dette bryter med det tradisjonelle dokumentarfotografiets humanitære profil. Jeg tolker *Small World* som en kritikk og en synliggjøring av både turistnæringens og dokumentarfotografiets billedpraksiser.

I denne masteroppgaven benytter jeg en nymarxistisk og semiotisk tilnærming til å tolke dokumentarfotografiet. Jeg har en stor interesse for fotografiets sosial bruk, og undersøker blant annet amatørfotografiet og turistnæringens bruk av fotografiske representasjoner. Jeg syntes det har vært en spennende prosess å fordype meg i fotografiteori, spesielt om den relativt ukjente filosofen Vilém Flusser. Det har også vært interessant og oppklarende å studere turistsosiologi som har mange overlappende problemstillinger med Flusser, Burgin og Taggs kritikk av dokumentarsjangeren.

Den tilgjengelige litteraturen om Parr er primært biografisk der Val Williams bok *Martin Parr* (2002) er sentral. Jeg har ikke kommet over akademiske oppgaver om verken Parr eller fotografiserien *Small World*. I oversiktsbøker om samtidsfotografi tolkes ofte Parr som en fotograf som fornyer dokumentarsjangeren.

Jeg vil først takke min veileder Øivind Storm Bjerke for konstruktive tilbakemeldinger og tips om fotografiteoretikeren Vilém Flusser. Ellers vil jeg takke mine kollegier på Astrup Fearnley Museet for behjelpelige og gode samtaler. Jeg vil spesielt takke Gard Frantzen for interessante diskusjoner om fotografi og gode råd om masteroppgaven. Jeg vil også gi en stor takk til Synnøve Sannes og Ingrid Pettersen for korrekturlesning og unnværlig hjelp i sluttprosessen. Trond Andersen har også gitt meg god hjelp med billedbehandling og datatekniske problemer. Sist men ikke minst vil jeg takke familie og venner for støtte under prosessen.

¹ Utstillingen het *Martin Parr Photoworks 1971 - 2000*, og ble vist på Barbican Art Gallery samt flere europeiske gallerier og museer.

Innholdsfortegnelse

1. INNLEDNING	5
1.1 <i>SMALL WORLD: A GLOBAL PHOTOGRAPHIC PROJECT</i>	8
1.2 PRESENTASJON AV METODE OG TEORI	10
1.3 VILÉM FLUSSER (1960-1991)	12
1.3.1 <i>Det magiske bildet, den lineære teksten og det tekniske bildet</i>	13
1.3.2 <i>Fotografiet</i>	14
1.3.3 <i>Apparatets funksjon</i>	15
1.3.4 <i>Fotografiet som distributør av informasjon</i>	16
1.3.5 <i>Fotografiets funksjon</i>	17
1.3.6 <i>Fotografens rolle</i>	17
1.4 BRITISK FOTOGRAFITEORI.....	18
1.5 VICTOR BURGIN (1941-).....	19
1.5.1 <i>Søken etter en ny fotografiteori</i>	20
1.5.2 <i>Fotografiet som en tekst</i>	22
1.5.3 <i>Ideologi og representasjon</i>	23
1.5.4 <i>Fotografiets effekt</i>	24
1.6 JOHN TAGG (1949-).....	25
1.6.1 <i>Realismekritikk</i>	26
1.6.2 <i>Fotografiet som et apparat</i>	27
1.6.3 <i>Dokumentarfotografiet</i>	30
1.6.4 <i>Massens bruk av fotografiet</i>	33
2. SMALL WORLD, EN NY ESTETISK OG TEMATISK TILNÆRMING TIL DOKUMENTARFOTOGRAFIET?	35
2.1.1 <i>Small World som postmodernistisk?</i>	36
2.1.2 <i>Realismekritikk</i>	38
2.1.3 <i>Dokumentarfotografi</i>	40
2.1.4 <i>Fotografiets ideologiske natur</i>	45
2.1.5 <i>Fotografiet som tekst</i>	47
2.1.6 <i>Fotografiets effekt</i>	48
2.1.7 <i>Massens bruk av fotografiet</i>	50
2.1.8 <i>Alternative tilnæringer til Small World</i>	54
3. SMALL WORLDS TEMATIKK.....	59
3.1 TURISMENS PARADOKS	60
3.2 HVA ER TURISME?	61
3.2.1 <i>Fremveksten av dagens masseturisme</i>	62
3.2.2 <i>Turistattraksjoner</i>	63
3.2.3 <i>Jakten på det autentiske</i>	67
3.3 SMALL WORLDS ULIKE TURISTROLLER	69
3.4 FOTOGRAFEN SOM TURIST	73
3.4.1 <i>Reise- og dokumentarfotografiet</i>	74
3.4.2 <i>Turistens blikk</i>	75
3.4.3 <i>Martin Parr som opposisjonell fotograf</i>	78

4. OPPSUMMERENDE KONKLUSJONER	83
BIBLIOGRAFI.....	89
UTSTILLINGSKATALOGER	95
ARTIKLER.....	95
ELEKTRONISKE KILDER	95
FILM.....	96
MASTEROPPGAVER	96
OPPSLAGSVERK.....	96
ILLUSTRASJONSLISTE	96
VEDLEGG	99
BIOGRAFI OM MARTIN PARR	99
BILLEDKATALOG	103

1. Innledning

I denne masteroppgaven vil jeg undersøke den britiske fotografen Martin Parrs (1952-) dokumentarserie *Small World: A Global Photographic Project. 1987-1994*. *Small World* ble først utgitt i bokform i 1995, samtidig som utstillingen ved samme navn ble vist i Photographer's Gallery i London og Centre National de la Photographie i Paris.² *Small World* skiller seg fra tradisjonelle dokumentarfotografier ved sin sterke fargebruk og utforskning av en global forbrukerkultur. Parr dokumenterer turistnæringens visuelle kultur og vi kan observere fotografiapparater og turister i selve fotograferingsakten. *Small World* kan derfor betraktes som en metakommentar til fotografering. Ut ifra denne bakgrunnen formet jeg min arbeidstittel; ”Den kritiske fotograf?: Martin Parrs fotografiserie *Small World* (1987-1995), en kritikk av dokumentarfotografiet som en objektiv representasjon av verden?” Min masteroppgave består av to hovedproblemstillinger:

- Å drøfte hvordan Martin Parr forholder seg til dokumentarsjangeren i fotografiserien *Small World*
- Å analysere *Small Worlds* motiv som er den globale turistkulturen og turistenes fotografikultur.

Jeg vil drøfte hvorvidt Parr avdekker og tydeliggjør både dokumentar- og turistfotografiet ideologiske og konstruerte natur. Tidlig i forskningsprosessen kom jeg over en bok av den britiske kulturforskeren John Taylor. I boken *A Dream of England, Landscape Photography and the Tourist's Imagination* (1994) kaller han Parr en *opposisjonell fotograf*. Taylor mener at Parr tydeliggjør og kritiserer kulturarvturismens konservative natur ved å benytte seg av turistenes snapshotfotografering som forelegg til måten han selv tar bilder. Taylor mener dermed at Parr karikerer og synliggjør kulturarvturistens visuelle kultur for å avdekke de konservative interessene som ligger bak denne type turisme.³

² Første utgave het *Small World: A Global Photographic Project. 1987-1994*, mens andre utgave fra 2007 het *Small World*. Jeg vil benytte navnet *Small World* fremover fordi jeg ser serien som et helhetlig prosjekt, se avsnitt 1.2. Martin Parr, *Small World: A Global Photographic Project, 1987-1994*, Forord ved Simon Winchester, (Stockport: Dewi Lewi Publication, 1995) ; Martin Parr, *Small World*, Revidert utgave, Forord ved Georg Dyer, (Stockport: Dewi Publishing, 2007).

³ Taylor refererer til Martin Parrs fotografiserie *A Celebration of Photography* (1989) som viser fotografiklubber og amatørfotografer. *Celebration of Photography* viser mennesker som danner *Tableau vivant* inspirert av blant annet Fox Talbots fotografier som amatørfotografene kunne gjenskape med egne kameraer.

Man kan hevde at Parr benytter dokumentarsjangeren til å undersøke *hva slags mekanismer* som ligger bak turistfotografiet. Jeg vil drøfte hvordan *Small World* skiller seg fra det tradisjonelle dokumentarfotografiet både på et *estetisk* og et *tematisk* nivå. I motsetning til det tradisjonelle dokumentarfotografiets benyttelse av 35mm kamera og sorthvitt film, anvender Parr fargefilm og storformatskamera. Tematisk bryter han med det tradisjonelle dokumentarfotografiets humanitære profil ved å undersøke den globale turistkulturen.

Jeg ønsker også å undersøke fotografiets *sosiale* bruk ved å sette billedpraksisen til dokumentarsjangeren og turistnæringen opp mot hverandre. Dette gir en tverrfaglig tilnærming som bryter med modernismens estetiske og formalistiske tolkninger av fotografiet.⁴ Kritikken av fotografiets påståtte objektivitet og sannhet har vært sentralt i den teoretiske utviklingen i kunsthistorien på 1980-tallet, både på det amerikanske og britiske *New Art History* feltet.⁵ Amerikansk teori står for en *dekonstruktiv* undersøkelse av fotografiets representasjoner, og refererer til konseptuelt orienterte fotografer. Dette faller utenfor min undersøkelse av *Small World*, da jeg legger vekt på dokumentarsjangeren samt fotografiets sosial bruk.⁶

I kapittel 1 vil jeg trekke frem den nymarxistiske tilnærmingen hos Vilém Flusser, Victor Burgin og John Tagg. I boken *Für eine Philosophie der Fotografie* (1983) undersøker Flusser hvordan et *apparat* kan påvirke menneskers virkelighetsforståelse. Han beskriver at *fotografiapparatets* fokus på repetisjon og informasjon er et klart symptom på at samfunnet i dag har gått inn i en *post-historisk* og *post-industriell fase*. Ifølge Flusser er en realistisk lesning av fotografiet naivt, der mennesket glemmer at bildet i realiteten er en konseptuell konstruksjon. Flussers filosofi fikk gjenklang i det britiske, nymarxistiske fotografimiljøet som vokste frem på slutten av 1970-tallet. Jeg vil spesielt trekke frem Victor Burgin og John Taggs kritikk av den realistiske lesningen av fotografiet som et sannhetsvitne. Parr hadde kjennskap til disse teoretikerne på denne tiden da han deltok i en utstilling ved navn *Three*

Seriens tematikk peker derfor mot Parris senere utforskning av turistenes fotografering og turistnæringens iscenesetting av kultur i *Small World*. Taylor refererer også til enkelte motiver som senere ble inkludert i *Small World* serien som *Peak District* (1989) og *Stonehenge* (1989). Taylor refererer ikke til *Small World* fordi serien ble utgitt ett år etter Taylors utgivelse. John Taylor, *A Dream of England: Landscape Photography and the Tourist's Imagination*, (Manchester: Manchester University Press, 1994), 14, 242-244, 250.

⁴ Jeg beskriver fremveksten av den modernistiske fotografiteorien mer inngående i avsnitt 1.6.1.

⁵ Jonathan Harris, *The New Art History, A Critical Introduction*, (London: Routledge, 2001), 15.

⁶ Se Avsnitt 2.1.8 "Alternative tilnærminger til Small World". Her drøfter jeg sentrale elementer i fotografiteoriene til Abigail Solomon-Godeau, Craig Owens, Andy Grundenberg og Douglas Crimp. Mitt valg av britisk og europeisk teori er også påvirket av faktumet at Martin Parr er fra Storbritannia.

Perspectives on Photography i Hayward Gallery i London i 1979. Her kunne Parr se Burgins fotografiske arbeid, og lese katalogteksten til Tagg.

Jeg vil legge vekt på Victor Burgins bøker *Thinking Photography* (1982) og *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity* (1986) hvor semiotikk og nymarxisme blir brukt for å bryte med den realistiske tilnærmingen til fotografiet. Jeg vil også presentere Taggs bøker *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories* (1988) og *The Disciplinary Frame. Photographic Truth and the Capture of Meaning* (2009). Her kobler Tagg dokumentarfotografiets status som *sannhetsbevis* til dets rolle som et *administrasjonsverktøy*. Tagg undersøker også massefotografiets standardiserte representasjoner, som han hevder stammer fra fotografiindustrien, ved både å fremkalle bildene og produsere fotografiapparatene. I *Small World* kan vi se hvordan massefotografiets standardisering har skapt en spesifikk billedpraksis hvor turistene tar bilder som er inspirert av turistnæringens representasjoner.

I kapittel 2 vil jeg undersøke i hvilken grad Flusser, Burgin og Taggs teorier kan benyttes til å tolke Parrs *estetiske* og *tematiske* tilnærming til dokumentarfotografiet. Jeg har funnet seks hovedelementer som jeg mener kan ha påvirket Parrs utradisjonelle motivvalg, hans appropriasjon av turistenes snapshotfotografering, og måten han beskriver sine fotografier på: (1) realismekritikk, (2) dokumentarfotografiet, (3) fotografiets ideologiske natur, (4) fotografiets tekst, (5) fotografiets effekt og (6) massens bruk av fotografiet. Her vil jeg også undersøke hvordan fotografiet kan tolkes som en *tekst* som påvirker sin betrakter. Dette bringer meg til masteroppgavens siste kapittel hvor jeg vil betrakte turisme som en sosiologisk konstruksjon.

I kapittel 3 vil jeg undersøke *Small Worlds* tematikk under tre avsnitt; (1) turisme, (2) ulike turistroller og (3) turistens fotografering. Jeg vil se på hvordan Parr utforsker disse tematikkene i ulike motiver i *Small World*. Jeg vil også drøfte om han problematiserer turistnæringens billedpraksis, for eksempel ved å legge vekt på turister som fotograferer samme motiv kollektivt. I likhet med Burgin og Tagg benytter flere sentrale forskere innen det turistsosiologiske feltet semiotiske og nymarxistiske teorier. Dette gjelder blant annet Dean MacCannell og John Urrys teorier som har en sentral plass i min analyse. Tidlig i forskningsprosessen kom jeg over boken *Travelling Light. Photography, Travel and Visual Culture* (2000). Her drøfter Peter Osborne hvordan *Small World* tydeliggjør at turistnæringens representasjoner påvirker turistene og deres reisemål. Jeg benytter meg av

Osbornes tolkning av turismen som en sosial konstruksjon til videre undersøkelser av *Small Worlds* motiver.

I avsnittet 3.2 vil jeg drøfte Dean MacCannells bok *The Tourist* (1976/1999) som undersøker fenomener som *attraksjoner* og *autentisitet* ved å benytte seg av antropologi, sosiologi og marxisme. I avsnitt 3.3 refererer jeg til Jens Kr. Steen og Kjartan Eides antologi *Turisme. Turister og samfunn* (2002) som utforsker ulike turistroller. I avsnitt 3.4 trekker jeg frem John Urrys bok *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies* (1990) som undersøker hvordan *turistens blikk* påvirkes av representasjoner fra populærkulturen og guidebøker. Jeg benytter meg også av tidligere beskrevne bok *A Dream of England, Landscape Photography and the Tourist's Imagination* (1994) av John Taylor.

Parrs tydeliggjøring av turistenes snapshotfotografering kan sammenlignes med Burgin og Taggs ønske om å bryte med den realistiske lesningen av fotografiet. Burgin og Tagg refererer til Brechts begrep *verfremdung*, som går ut på å tydeliggjøre teaterets konstruksjon for å få publikum til å reflektere over sin rolle som betraktere.⁷ Flusser fremmer også den *eksperimentelle fotografen* som bryter med *fotografiapparatets* programvare og automatikk. Kan Parrs utforskning av fotografiapparater, guidebøker, snapshotfotografering og suvenirer gjøre oss oppmerksomme på ulike representasjonssystemer som former vår forståelse av virkeligheten?

1.1 *Small World: A Global Photographic Project*

Jeg vil presentere Martin Parrs fotografibok *Small World: A Global Photographic Project* som er det empiriske forelegget til min analyse. Martin Parrs fotografiserie *Small World: A Global Photographic Project, 1987-94* ble utgitt i bokform i 1995. Boken ble utgitt i forbindelse med utstillingen med samme navn som ble vist i Photographer's Gallery i London og Centre National de la Photographie i Paris. Min førstehånds kilde er selve fotografiboken *Small World*. Fotografiboken er et medium som Parr selv er veldig opptatt av.⁸ *Small World:*

⁷ Robert Leach, *Makers of Modern Theatre: an Introduction*, (London: Routledge, 2004), 116; John Tagg, *The Burden of Representations: Essays on Photographies and Stories*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988), 178; Victor Burgin, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, (London: Macmillian Press, 1986), 9, 115.

⁸ Parr er selv en storsamler av fotografibøker, og har mellom seks og syv tusen titler i en stadig ekspanderende samling. Denne interessen har ført til samarbeidet mellom Martin Parr og Garry Badger ved oversiktsboken *The Photobook : A History 1 & 2* fra 2004 og 2006. *The Photobook* fremstiller fotografiets historie ved å fokusere på fotografibøker. Denne tilnærmingen kan sees som et oppgjør med den amerikanskfokuseret fotografihistorie hvor man hadde større fokus på fotografen, enkeltrykk eller utstillinger, fremfor fotografibøkene. Guy Lane,

A Global Photographic Project, 1987-94, er utgitt i to utgaver fra 1995 og 2007. Den første utgaven består av 69 fargefotografier i format 24 x 19,5 centimeter hvor selve boken måler 29 x 27 centimeter. *Small World* utgaven fra 2007 består av totalt 73 fotografier, og bildene er trykket i en bok med formatet 30 x 24,5 centimeter. Fotografiene er i ulike format som varierer fra 22 x 17,5 centimeter til 29,5 x 24 centimeter.

Bøkene er strukturert på ulike måter med hensyn til rekkefølge og motiver. Totalt deler begge utgavene av *Small World* 53 av de samme motivene.⁹ Rekkefølgen av disse motivene er heller ikke identiske, selv om enkelte bilder fortsatt er plassert ovenfor hverandre. Den overordnede visuelle effekten er fortsatt den samme. Bildene skaper en fortelling om den globale turismen.¹⁰ Jeg velger å betrakte *Small World* som ett stort fotografisk prosjekt som henger sammen, og refererer derfor til motiver fra begge utgavene. På fotografibyrået Magnums nettside er det heller ikke gjort noe skille mellom motivene i *Small Worlds* ulike utgaver.¹¹

Forordet til 95-utgaven av *Small World* er skrevet av journalist Simon Winchester. Han skildrer den historiske utviklingen av turismen. Videre spør han om menneskets reisetrang er gunstig, eller om det ødelegger kulturer? Winchester drøfter hvordan mennesket reiser for å slippe unna det moderne livet, bare for å oppdage at feriestedet har tilsvarende kjederestauranter og tv-program som hjemme. Fenomener som handel eller ulike samfunn hadde ikke eksistert uten menneskers reise. Winchester hevder at mennesker må reise for å få en forståelse for andre kulturer og folkegrupper. Immobilitet har jo nettopp blitt brukt av ulike totalitære nasjoner som Kina, Nazi-Tyskland og Nord-Korea for å kontrollere innbyggerne. Winchester konkluderer med at vi heller burde ha en vulgær masseturisme i stedet for et liv i isolasjon.

“Photography From the Photographers Viewpoint, Guy Lane Interviews Martin Parr”, *The Art Book*, Vol. 13, nr. 4, (November 2006):15; Gerry Badger og Martin Parr, *The Photobook: A History. Volume 1*, (London: Phaidon Press Limited, 2004); Badger og Parr, *The Photobook: A History. Volume 2*, (London: Phaidon Press Limited, 2006).

⁹ Martin Parr, *Small World: A Global Photographic Project, 1987-94*, består av 16 motiver som ikke er inkludert i 2007 utgaven. I tillegg til de 53 fotografiene begge bøkene deler, har *Small World* fra 2007 20 flere motiver i tillegg.

¹⁰ Ifølge *The Photobooks* medforfatter Gerry Badger, er ikke fotografibokformatet kun en samling med fotografier i en perm. Fotografiboken skal leses som en novelle om et spesifikt tema, hvor helheten av bildene presenterer en sammenhengende fortelling. Martin Parr og Gerry Badger, *The Photobook: A History, Volume 1*, 7.

¹¹ Magnumphoto, *Martin Parr Small World*, magnumphoto.com, http://www.magnumphotos.com/Archive/c.aspx?VP=XSpecific_MAG.BookDetail_VPage&pid=29YL53G7RT3 18.10.2009.

Innledningen til *Small World* fra 2007 er skrevet av den britiske kulturkritikeren Geoff Dyer. Han skildrer hvordan masseturismen er en demokratisk mulighet for alle lag av befolkningen til å reise fritt rundt i verden for en relativ lav pris. Paradokset er at masseturismen passiviserer mennesket og fjerner deres utforskertrang. Ønsket om å oppleve en annen og autentisk kultur blir ofte ødelagt av irritasjon over alle de andre turistene. Dyer understreker hvordan turisme ofte handler om forbruk, og sier selv; “There is no way around it: to travel, either as backpacker or package tourist, is to be forced into being an incessant consumer.”¹²

Jeg tolker *Small World* som en dokumentasjon av turistenes reaksjoner på masseturismen. Vi kan betrakte ulike turisttyper som besøker velkjente turistattraksjoner fra hele verden.¹³ Parr legger stor vekt på å presentere turistene i selve fotograferingsakten. Flere av motivene i *Small World* fremstiller også turistnæringen representasjoner som postkort og suvenirer. Vi kan se en sammenheng mellom turistnæringens representasjoner og hva turistene tar bilde av. Slik sett kan man si at turistens reise og fotografering er formet av tidligere fremstillinger av reisemålet som de betraktet før selve reisen. Parr dokumenterer med andre ord en praksis innen fotografiet som former en forståelse av virkeligheten.

1.2 Presentasjon av metode og teori

I denne avhandlingen vil jeg benytte meg av en idéhistorisk tilnærming som ”...may focus on philosophical concepts, scholarly debates, political movements, or even popular ideas.”¹⁴ Jeg vil undersøke hvordan en fotografisk representasjon og praksis kan forme menneskets virkelighetsoppfattelse og handlinger. Både dokumentarfotografiet og turistnæringens representasjoner skaper et virkelighetssyn, og er ikke nøytrale og objektive fremstillinger av verden. Utforskning av representasjoner og dens ideologier har en sterk posisjon i den såkalte *New Art History* eller *Radical Art History* fløyen som vokste frem på 1970-tallet og fremover.¹⁵ Denne akademiske retningen ble påvirket av fremveksten av poststrukturalistisk, nymarxistisk og feministisk teori.¹⁶

¹² Martin Parr, *Small World*, 7.

¹³ Dette vil jeg gå nærmere inn på i kapittel 3 hvor jeg drøfter den sosiologiske definisjonen av turisme, ulike turistposisjoner og turistenes fotografering.

¹⁴ Anne D’Alleva, *Methods & Theories of Art History*, (London: Laurence King Publishing, 2005), 47.

¹⁵ Jonathan Harris, *The New Art History*, 6.

¹⁶ Forløperen til denne teorien kan sies å stamme fra studentoppgjøret i mai 1968, og fremveksten av den såkalte *New Left* bevegelsen som inkluderer Marxisme, anti-imperialisme og kvinnebevegelsen. Denne bevegelsen fikk en spesifikk posisjon i britisk og amerikansk akademia. Harris beskriver at de britiske og

Jeg ønsker å forholde meg til en metode som ser kunst i en diskurskontekst. I denne sammenheng er begrepet *diskurs* tatt fra Michel Foucaults bok *L'Archéologie du Savoir* fra 1969.¹⁷ Foucault bygger sin filosofi på to hovedområder; *genealogi* og *formasjoner*. Boken omhandler maktteorier og *arkeologi*, samt *forskjelligheter* som beskriver diskurser og kunnskap. Et sentralt element i Foucaults teori er begrepet *diskurs* som beskriver den gjeldende kunnskapen i et samfunn. Ifølge Foucaultforskeren Hinrich Fink-Eitel er diskurs; "...in some way regulated associations or formations of "expressions" (énoncé).¹⁸ Fink-Eitel beskriver videre at "The correlative, heterogeneous and discontinuous discursive relationship from the archaeological layer which, as Foucault want to uncover, contains the rules according to which knowledge is transformed into science."¹⁹ Diskurs er med andre ord tankekonstruksjoner som vi tar for gitt i deres "naturlige" fremstilling. Jeg vil tolke dokumentarfotografiets påståtte objektivitet og realisme som en slik diskurs.²⁰

I min første problemstilling drøfter jeg om Parris tilnærming til dokumentarsjangeren i *Small World* er påvirket av samtidige, teoretiske diskurser. Jeg legger vekt på en nymarxistisk tilnærming ved å trekke inn den tsjekkiske filosofen Vilém Flusser, samt de britiske teoretikerne Victor Burgin og John Tagg. Vilém Flussers *Für eine Philosophie der Fotografie* (1983) diskuterer flere aspekter som også er sentrale i Tagg og Burgins teorier. Jeg vil derfor foreta en gjennomgang av Flussers materialistiske filosofi om fotografiet. Både Burgin og Tagg er nymarxistiske teoretikere som forstår fotografiet som et ideologisk instrument. Ifølge Tagg og Burgin er fotografiet konstruert på en måte som er parallell til en *tekst*.²¹ De bryter med andre ord med en *fenomenologisk* tolkning av fotografiet som en realistisk fremstilling av virkeligheten.²²

amerikanske teoriene var tilnærmet like grunnet rimeligere flybilletter og immigrering av britiske akademikere til USA. Forskjellen ligger i det europeiske og britiske sine tette bånd med marxistiske politiske partier, noe ikke var tilfellet med amerikansk teori. Den teoretiske utviklingen kan sees i det britiske magasinet *Block* og det amerikanske magasinet *October*. Sentrale aktører innad dette feltet er Rosalind Krauss, T.J. Clark, John Tagg, Victor Burgin, Meyer Schapiro, Griselda Pollock, Norman Bryson, Laura Mulvey, Donald Kuspit, Svetlana Alpers og Mieke Bal. Harris, *The New Art History*, 4, 15, 16, 116.

¹⁷ Hinrich Fink-Eitel, *Foucault: an Introduction by Hinrich Fink-Eitel*, oversatt av Edward Dixon, (Philadelphia: Pennbridge Books, [1992]1988), 3.

¹⁸ Fink-Eitel, *Foucault*, 37.

¹⁹ Fink-Eitel, *Foucault*, 37.

²⁰ Jeg vil ikke benytte meg Foucault metode som et verktøy. I denne masteroppgaven benytter jeg begrepet *diskurs* for å forstå hvordan dokumentarfotografiet og turistfotografiet oppfattes som sanne formidlere av virkeligheten.

²¹ John Roberts, *The Art of Interruption: Realism, Photography and the Everyday*, (Manchester: Manchester University Press, 1998), 146.

²² Roland Barthes fremmer en fenomenologisk tolkning av fotografiet i sin siste bok *La Chambre claire: Note sur la photographie* (1980). Denne boken bryter med Barthes tidligere semiotiske tolkninger av fotografiet. Barthes innleder *La Chambre claire* med en kritikk av fotografiteori som tolker fotografiet med et sosiologisk

Min andre problemstilling vil være å analysere motivene til *Small World*; nemlig (1) turisme, (2) ulike turistroller og (3) turistens fotografering. Jeg vil benytte turistsosiologiske teorier til å utforske turisme som et sosialt fenomen. Flere av teoretikerne jeg trekker frem benytter en nymarxistisk og semiotisk tilnærming, og har derfor en forbindelse med min anvendelse av Flusser, Burgin og Taggs teorier i del 1. Jeg har lagt vekt på Peter Osbornes undersøkelse av hvordan turistnæringens billedpraksis skaper et virkelighetssyn i hans bok *Travelling Light. Photography, Travel and Visual Culture* (2000) Jeg vil utforske Dean MacCannells turistsosiologiske undersøkelse av *turistattraksjoner* og turismens fokus på *autentisitet*, samt John Urrys tese om *turistens blikk* som påvirkes av turistnæringens representasjoner. I avsnitt 3.3 vil jeg trekke inn Jacobsen og Eides tolkninger av ulike turistroller en kan posisjonere seg innen. I siste avsnitt trekker jeg frem John Taylors sosiologiske undersøkelser av den historiske utviklingen i betrakningen av det britiske landskapet. Taylor benytter som tidligere nevnt begrepet den *opposisjonelle fotografen* som beskriver Parr som en fotograf som avdekker kulturarvturismens nostalgiske og konservative fremstilling av kultur.

1.3 Vilém Flusser (1960-1991)

Jeg vil nå presentere den tsjekkiske filosofen Vilém Flussers bok *Für eine Philosophie der Fotografie* (1983).²³ Burgin og Tagg refererer ikke eksplisitt til denne boken, men den er en

eller historisk utgangspunkt. Denne teorien brøt med Barthes primære interesse som var fotografiet av et motiv som fascinerte han eller viste et menneske han var glad i. Ifølge Barthes er: "From a phenomenological viewpoint, in the photograph, the power of authentication exceeds the power of representation." Barthes tok et oppgjør med sine tidligere utforskninger av representasjoner ved å benytte sosiologi, semiologi og psykoanalyse. Han skriver at: "Painting can feign reality without having seen it. Discourse combines signs which have referents, of course, but these referents can be and are most often "chimeras." Contrary to these imitations, in photography I can never deny that *the thing has been there*." Barthes skildrer hvordan fotografiet kan deles opp i fire ulike elementer. Fotografiet taes av en *operatør* og vises til *betrakteren*. Motivet kalles *spektrumet*, og viser til fotografiet referanse til det spektakulære, Fotografiet er samtidig en påminnelse om døden der et fotografi alltid viser noe som har vært. Barthes undersøker videre hva som skaper interesse eller en fasinasjon ved et fotografi. Han trekker frem begrepene *studium* og *punctum* som beskriver to tilnærminger som kan oppstå ved betrakte et fotografi. *Studium* refererer til en allmenn kunnskap som man innehar ved å tilhøre en spesifikk tidsepoke eller kultur. *Punctum* refererer til et element som trenger gjennom billedflaten og fanger oppmerksomheten til betrakteren, som en pil. Siste del av *La Chambre Claire* er en jakt etter Barthes nylige avdøde mors essens i et fotografi. Roland Barthes, *Camera Lucida, Reflections on Photography*, oversatt av Richard Howard, (New York: Hill and Wang, [1980] 1981)7-10, 14, 18, 26-27, 43, 76-80, 88, 89.

²³ Jeg har brukt den norske oversettelsen fordi norske begreper ligger tett opptil det tyske språk. Vilém Flusser ble født i Praha i 1920, og studerte filosofi ved byens universitet. I 1940 flyttet Flusser først til London, så São Paulo grunnet sin jødiske bakgrunn. Flusser er ikke godt kjent i vestlig akademia, fordi han skrev store deler av sine teoretiske verk i Brasil. I 1963 ble han professor i kommunikasjonsfilosofi på høyskolen for kommunikasjon og åndsvitenskap (FAAP) i São Paulo. Flusser skrev hovedsakelig på tysk, portugisisk eller fransk, noe som kan ha vært en årsak til at han har fått mindre oppmerksomhet enn sine franske og amerikanske

del av 1980-tallets kritiske undersøkelse av massemedienes påvirkningskraft.²⁴ Flusser ønsker å utføre en filosofisk undersøkelse av fotografiet og benytter seg ikke av fotnoter eller litteraturliste. Flere av hans begreper og påstander kan derfor fremstå som upresise og udokumenterte i en akademisk kontekst. Jeg har allikevel valgt å benytte denne boken grunnet dens relevans til Tagg og Burgins teorier.

Et gjennomgående trekk ved både Tagg og Burgins teoretiske tilnærming, er en materialistisk marxisme hvor de undersøker ideologien som befinner seg i et *apparat*.²⁵ Både Tagg og Burgin bygger på Louis Althusser's artikkel ” Idéologie et appareils idéologiques d'État.”(1970).²⁶ I hovedtrekk beskriver Althusser hvordan staten utøver en sosial kontroll ved *ideologiske statsapparater* som tar del i institusjoner som skolen, fengselet, familien og kulturfeltet. Ideologi kan være en materiell konstruksjon som arkitektur eller et kamera. Fotografiapparatet skaper ikke en transparent fremstilling av verden, men en ideologisk konstruksjon som former menneskets tanker. Til sammenligning er Flussers hovedtese å undersøke hvordan et *apparat* kan påvirke menneskers mentale konstruksjon. Han skriver at *fotografiapparatets* fokus på repetisjon og informasjon er et klart symptom på at samfunnet i dag har gått inn i en *post-historisk* og *post-industriell fase*.

1.3.1 Det magiske bildet, den lineære teksten og det tekniske bildet

Flusser innleder *Für eine Philosophie der Fotografie* med en påstand om at den menneskelige kulturen har gjennomgått to radikale skift; fremveksten av *den lineære skriften*, og oppfinnelsen av *tekniske bilder* på 1800-tallet.²⁷

Den lineære skriften (skriftspråket) ble ifølge Flusser oppfunnet som et angrep på idoldyrkingen av det tradisjonelle bildet. Tradisjonelle bilder er abstraksjoner av virkeligheten som mennesket benyttet for å forstå verden. Bildet hadde en *magisk* funksjon ved at det gjentok informasjon som representerte virkeligheten, ifølge Flusser. Dette står

kolleger. Vilém Flusser, *For fotografiets filosofi*, Oversatt ved Leif Preus, (Horten: Preus Fotomuseum, [1983] 1987).

²⁴ Flusser, *For fotografiets filosofi*, 89.

²⁵ En materialistisk historieopfatning ”...går ut på å tillegge *materielle* forhold avgjørende betydning for samfunnsutviklingen.” Den mest kjente materielle historieopfatningene er Marxisme som undersøker samspillet mellom ”...produksjonskrefter, produksjonsforhold og ideologi”. Karl Marx (1818-83) bøker *Kapitalen* (1876) og *Det kommunistiske manifest* (1847-8) (skrevet med Friedrich Engels) videreutviklet Hegel's dialektikk til å undersøke klassekamper i det kapitalistiske samfunnet. Petter Henriksen, Hovedredaktør, *Aschehoug og Gyldendals store norske leksikon*, (Oslo: Kunnskapsforlaget, 2006), 223-3, 223.

²⁶ Artikkelen ble først publisert i magasinet *La Pensée*, nr. 151, (juni 1970). Burgin og Tagg benytter den engelske oversettelsen. Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses" i *Lenin and Philosophy and other Essays*, oversatt av Ben Brewster, (London: New Left Books, 1971), 121-176.

som en kontrast til *lineær skrift* som bygger på en historisk forståelse av at alle handlinger har en årsak. Skriften er et våpen mot billeddyrkning ved sin lineære form og historiske bevissthet. Bildet og teksten har ofte vært i et motsetningsforhold. Flusser viser til blant annet til kristendommens Ikonoklasme som herjet det bysantinske riket fra 726 til 843. Selv i sitt oppgjør med billeddyrkningen oppstod en tekstdyrkning, hvor for eksempel den vitenskapelige teksten leses som en sann beskrivelse av verden.

Der teksten var et angrep på idoldyrkningen av bilder, var det *tekniske bildets* (fotografiets) oppgave å oppløse tekstdyrkningen.²⁸ På 1800-tallet ble det tradisjonelle bildet fjernet fra hverdagen ved dens forflytning til museer og gallerier. Det skjedde en tredeling av kulturen hvor tradisjonelle bilder ble høykultur, og teksten delte seg mellom vitenskapelige tekster og massens ”billige” tekster. Fotografiet ble dannet for å skape en bro mellom disse atskilte kulturene, hevder Flusser. Dette steget kalles fremveksten av massekulturen. Fotografiet absorberte tradisjonelle bilders framturen og ble evig reproducerbare. Fotografiet ble samtidig hyppig benyttet i vitenskapelige tekster, og ble derfor ”sanne” i likhet med teksten. Sist men ikke minst; fotografiet tok del i den ”billige” tekstens (som avisen) sirkulasjon og ideologiske natur. Slik sett ble fotografiet en del av det kollektive minnet til et samfunn eller en tidsepoke.²⁹

1.3.2 Fotografiet

Ifølge Flusser er et fotografi “...et bilde som er programmert fremstilt og distribuert av apparater og hvis angivelige funksjon er å informere.”³⁰ Fotografiet er et produkt av et *apparat* som konstrueres med utgangspunkt i den vitenskapelige sfæren. Fotografiet er derfor en konseptuell konstruksjon. Dette fremstår kanskje klarere når man tenker på et sorthvitt fotografi. Virkeligheten er ikke i gråtoner, og man forstår at det er en kulturell konstruksjon.³¹ Fotografiets kjennetegn er at det, i likhet med tradisjonelle bilder, leses *magisk* som en representasjon av virkeligheten. Der det tradisjonelle bildet bygget på myter, bygger fotografier på programmer. Fotografiet produseres av et *fotografiapparat* som kjennetegnes av *automatikk* og *spill*. *Fotografiapparatet* styres av en *programvare* som kontrollerer dets

²⁷ Flusser, *For fotografiets filosofi*, 3.

²⁸ Flusser bruker begrepet *teknisk bilde* og *fotografi* om hverandre for å beskrive det samme. Jeg vil fremover kun benytte begrepet fotografi for å unngå forvirring.

²⁹ Flusser, *For fotografiets filosofi*, 18.

³⁰ Flusser, *For fotografiets filosofi*, 54.

³¹ Fargefotografi er selvsagt også konstruert etter kjemiske fargeblandinger fremfor å vise den reelle fargen i virkeligheten.

mekanisme og form. Fotografiets mål er å samle *informasjon* som så leses symbolsk. Fotografiet, apparatet og programmet har en fellesnevner; de fremviser og gjentar den samme informasjonen gjentatte ganger. Øyet beveger seg gjentatte ganger over fotografiets billedoverflate, apparatet repeterer de samme bevegelsene og programmet gjentar de samme tekniske elementene om og om igjen. Denne informasjonen gjentas og distribueres i massemediene. *Apparatets* repetisjon bryter med den historiske, lineære tankegangen hvor hver handling har en logisk årsak.³²

Ifølge Flusser har fotografiet fått en rolle som en formidler av virkelighet.³³ Dette skaper en idoldyrkning av fotografiene som stammer fra en glemsel av at mennesket produserte bilder for å orientere seg i verden. Resultatet er at fotografiene fremstår som hallusinasjoner, hevder Flusser. Sammenlignet med tradisjonelle bilder, er fotografiet i en unik historisk posisjon. Man leser fotografiets overflate som et fingeravtrykk hvor motivet (fingeren) er årsaken, og bildet (avtrykket) er konsekvensen.³⁴ Ifølge Flusser har dette en konsekvens hvor:

Verden reflekterer solstråler og andre stråler som ved hjelp av optiske, kjemiske og mekaniske innretninger blir holdt fast på ømfintlige overflater og som resultat frembringer tekniske bilder, det vil si at de synes å ligge på samme virkelighetsplan som sin betydning.³⁵

Fotografiet blir derfor ikke sett på som et symbol konstruert for å tolke virkeligheten, men som et vindu ut mot verden. En naiv tilnærming til fotografiet vil være påvirket av en tro på at fotografiet er selve virkeligheten.³⁶ Slik sett kan et avisfotografi fremstå som sannheten og essensen av hvordan for eksempel en krig *er* og *ser ut*. Fotografiet blir virkeligheten, og dette skaper en reversering av meningsskapelsen. Mennesket har derfor mistet sin historiske og kritiske avstand til bilder.

1.3.3 Apparatets funksjon

Et sentralt begrep i Flussers teori er *apparat*. I denne konteksten refererer et *apparat* til den tekniske konstruksjonen som styrer kameraets funksjoner. I motsetning til marxistisk teori hvor man leser *apparater* i relasjon til industri og arbeid, tolker Flusser *apparatet* som et produkt av det *post-industrielle* samfunnet. Ifølge Flusser må vi innføre et skifte i dagens

³²Flusser, *For fotografiets filosofi*, 54.

³³ Den påstanden kan diskuteres i dag da det er en større bevissthet som fotografiets manipulative egenskaper ved inntredingen av databaserte billedredigeringsprogrammer som Photoshop.

³⁴ Flusser, *For fotografiets filosofi*, 15.

³⁵ Flusser, *For fotografiets filosofi*, 15.

kulturanalyse ved å erstatte begrepet *arbeid* med *informasjon*. Fotografen skaper, prosesserer og lagrer symboler i likhet med malere, forfattere og komponister. Han eller hun samler informasjon om verden ved å benytte seg av fotografiapparatet. Fotografiapparatets automatiske natur gjør at fotografen kan leke med symbolene i verden. Ifølge Flusser er ikke denne handlingen fri fordi fotografen er definert av *apparatet*, som igjen er styrt av programvaren.

Programvaren er utviklet av fotografiindustrien som igjen er styrt av et sosiopolitisk system. Det er ifølge Flusser feil å lete etter kameraets definisjonsmakt i staten eller andre maktkonstruksjoner.³⁷ Ifølge Flusser er dette en ufruktbar tilnærming da kameraets program drives av en formålsløs og tilfeldig automatikk. Apparater ble oppfunnet for å simulere menneskelige tankeprosesser, og dens fullendelse kan vi se i PC-ens konstruksjon. Flusser beskriver hvordan den såkalte *kunstig intelligens* til *apparater* fremmer et tankemønster sammensatt av tilfeldige nummer. Dette bryter med en historisk og lineær tankegang.

1.3.4 Fotografiet som distributør av informasjon

Fotografiapparatet er programmert til å samle inn og distribuere informasjon. Denne informasjonen har en materiell karakter ved at fotografiet er på et papir. Denne fysiske karakteren gjør at fotografiet ligner på et tradisjonelt bilde som for eksempel maleriets lerret. Fotografiets materielle kvalitet er falsk siden fotografiet består av en prototyp (et negativ) som kan reproduseres i det uendelige. Fotografiets verdi ligger i informasjonen den formidler. Ifølge Flusser er det ” ... nettopp dette som karakteriserer den post- industrielle gjenstanden. Informasjonen, ikke tingen, er verdifull.”³⁸

Fotografiets informasjon distribueres via ulike kanaler som kan være vitenskapelige, politiske, kommersielle eller kunstneriske. Fotografiene vil bli oppfattet annerledes etter hvilke kanal de distribueres gjennom. Betrakteren ser totalt annerledes på et bilde i for eksempel en gallerikontekst enn i en avis. Distribusjonskanalene påvirker også fotografens tilnærming til motivet på et estetisk og tematisk nivå.³⁹ Derfor består fotograferingsakten av forhåndsdefinerte kategorier av kamerateknisk og fotografiindustriell karakter som

³⁶ Flusser, *For fotografiets filosofi*, 32.

³⁷ Flusser beskriver hvordan *Frankfurterskolen* feilet ved å lete etter ideologien til bildet i kapitalistiske maktstrukturer. Flusser, *For fotografiets filosofi*, 46.

³⁸ Flusser, *For fotografiets filosofi*, 38.

³⁹ Flusser, *For fotografiets filosofi*, 40.

fotografen ”fritt” kan velge. Derfor bør en kulturkritiker som undersøker fotografiet fokusere på selve fotograferingsakten, ikke kun bildene som produseres.⁴⁰

1.3.5 Fotografiets funksjon

Det moderne mennesket blir kontinuerlig utsatt for en bildeflom, fra frokostbordets avisfotografier til gatereklame. Flusser drøfter hvordan vi blir vant til den visuelle forurensningen som trenger inn i oss på et underbevisst nivå og programmerer våre handlinger. Denne fotografiske verden er kornete, og de ulike bildene skiftes ut som en enorm fargerik mosaikk.⁴¹ Denne kornete kvaliteten er også karakteristisk for bilder som ved første øyekast ser ut til å bevege seg, som fjernsynets billedrør. De ulike bildene settes sammen ved en tilfeldig automatikk som best kan beskrives som et kast med terninger. Fotografiets automatikk er skapt slik at apparatet kan agere uten menneskelig innblanding i fremtiden. Derfor mener Flusser at det i dag er en konflikt mellom mennesket og apparatene.⁴²

Ifølge Flusser befinner mennesket seg i et fotografisk univers hvor hver erfaring og kunnskap kan trekkes tilbake til et spesifikt fotografi. Denne punktoppdelte, programmerte leken har sin ekstreme variant ved robotteknologien. Det oppstår en robotisering av samfunnet, hvor man kan finne lignende stakkato strukturer i områder som vitenskaplige tekster, dikt, musikk, arkitektur og politiske program.⁴³ Mennesket har selv begynt å tenke på denne *post-historiske* måten, og et eksempel er fremveksten av informasjonssamfunnet. Dagens it-jobber består mer av en lek med symboler og informasjon enn produksjon av materielle objekter. Flusser syntes at dette er en absurd utvikling, og spør seg selv hvor den menneskelige frihet er i dette?⁴⁴

1.3.6 Fotografens rolle

I vår tid eier nesten alle et kamera som man tar snapshotfotografier med. Det som kjennetegner amatørfotografen er et ønske om et stadig mer automatisk og teknisk avansert kamera. Man blir blind for motivet man tar når man fotograferer med utgangspunkt i

⁴⁰ Dette poenget er spesielt aktuelt til å forklare mitt fokus på turistenes fotograferingspraksis under analysen av ”turisten som fotograf” i avsnitt 3.4. Turismens fotografering av de ulike attraksjonene er påvirket av en billedtradisjon og en industri som eksisterte før de tok bildet.

⁴¹ Flusser, *For fotografiets filosofi*, 47.

⁴² Flusser, *For fotografiets filosofi*, 53.

⁴³ Flusser, *For fotografiets filosofi*, 50.

⁴⁴ Flusser, *For fotografiets filosofi*, 56.

kameraets program. Ifølge Flusser påvirker dette mennesket til å se verden på en *fotografisk måte*. Denne tolkningen kan benyttes om turisten som oppfatter verden etter turistnæringens fotografier fra guidebøker. Flusser sier selv;

Den som blar gjennom et album til en amatør fotograf, finner ikke opplevelser som er fastholdt, erkjennelser eller et menneskes Verdi, men bare automatisk realiserede apparatmuligheter. En slik dokumentert Italiareise lagrer tider og steder hvor knipseren ble forledet til trykk på utløseren og viser alle de stedene apparatet var og hva det har gjort.⁴⁵

Denne type fotograf har ikke forstått informasjon, og produserer bilder som slaver av *fotografiapparatets hukommelse*. Disse fotografene forstår heller ikke kameraets program, de tror fotografiet er en refleksjon av virkeligheten. Flusser beskriver hvordan denne type fotograf er et symptom på fremtidens *apparat-menneske*; ”Deres gester er programmert av fotoapparatet, de spiller med symboler, de er beskjeftiget på den tertiære sektor, er interessert i informasjon og fremstiller verdiløse ting.”⁴⁶

En måte å bryte med kameraets dominans over menneskers tanker er å bryte med *apparatets* strenge konstruksjon. Man kan smugle menneskelige intensjoner inn i programmet og løse opp *apparatets* automatikk for å skape noe informativt. Flusser kaller dette den *eksperimentelle fotografens* oppgave. Målet til *den eksperimentelle fotografen* er å oppløse fotografiapparatets realistiske tolkning og vise dets manipulative egenskaper. Man kan trekke fram Parris undersøkelse av dokumentarsjangeren som en slik eksperimentell posisjon. Han bryter fotografiets illusjon av realisme ved å eksponere andre kameraer i sine motiver.

1.4 Britisk fotografiteori

Burgin og Taggs kritikk av fotografiet som et objektivt og realistisk medium, bryter den konvensjonelle oppfatningen av dokumentarfotografiets som en avbildning av noe ”sant”. Burgin og Tagg er en del av et britisk teorimiljø der blant annet Peter Wollen, Ernesto Laclau, Chantal Mouffe, Simon Watney, Laura Mulvey, Jo Spencer og Flint Schier kan inkluderes.⁴⁷ En viktig inspirasjonskilde i dette miljøet var kunstneren og teoretikeren John Berger. Han undersøkte fotografiet som et språk i boken og tv-programmet *Ways of Seeing*

⁴⁵ Flusser, *For fotografiets filosofi*, 43.

⁴⁶ Flusser, *For fotografiets filosofi*, 56.

⁴⁷ John Roberts, *The Art of Interruption: Realism, Photography and the Everyday*, 144-172.

(1972).⁴⁸ Et sentralt element i britisk kulturteori var nettopp en radikal kritikk av fotografiet som et realistisk medium.⁴⁹ En viktig påvirkning var den franske marxismen, semiotikken og psykoanalysen som ble spredt til det britiske akademiske miljøet via blader som *New Left Review* og *Screen* utover 1970-tallet.⁵⁰

1.5 Victor Burgin (1941-)

Jeg vil nå presentere Viktor Burgins teoretiske utforskning av fotografiet. Jeg vil legge vekt på hans bøker *Thinking Photography* (1982) og *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity* (1986). Hans teoretiske holdninger var viden kjent siden han skrev jevnlig for fotografimagasinet *Camerawork*, et magasin Parr selv har fremhevet som en viktig inspirasjon.⁵¹

Burgin forholder seg hovedsakelig til marxistisk, psykoanalytisk og semiotisk teori, og leser fotografiet som et kodet medium i likhet med språk. I boken *Thinking Photography* (1982) kritiserer han det realistiske og objektive synet på fotografi. Boken er en antologi av ulike teoretikers essay. *Thinking Photography* belyser en materialistisk diskurs ved Walter Benjamin, og en semiotisk, retorisk tilnærming ved Umberto Eco.⁵² Boken inneholder også essay av samtidige teoretikere som Simon Watney, John Tagg og Allan Sekula.⁵³ Burgin presenterer disse essayene for å utdype noen teoretiske begrep man kan benytte som verktøy

⁴⁸ John Berger, *Ways of Seeing*, (London: Pelican original, 1972).

⁴⁹ John Roberts, *The Art of Interruption*, 146.

⁵⁰ Victor Burgin, *The End of Art Theory*, 161.

⁵¹ På 1970-tallet var Burgin en aktiv del av det kulturradikale galleriet *Half Moon Gallery* som også gav ut magasinet *Cameraworks*. Dette miljøet var dedikert til en radikal bruk av fotografiet, der en aktivistisk tilnærming skulle bryte med kapitalismens dominerende posisjon. Burgin benyttet sin marxistiske og strukturalistiske teoribakgrunn til å skape en fotokunst som utfordret dominerende representasjonsformer slik de fremstår i blant annet massemedia. Et eksempel på Burgin kunstverk fra denne tiden er plakaten *What does possession mean to you?* (1976) som leker med stereotyper mellom kjønn slik man finner de i reklamen. Verket brøt med konvensjonen om kunstverket som et isolert og unikt objekt, og reproduserte motivet til 500 kopier som ble hengt opp i Newcastles gater. Burgin videreutvikler Duchamps *readymade* til å bli et verktøy for å bryte ned stereotypiske representasjoner. Victor Burgin underviste ved Trent Polytechnic fra 1967 til 1973, og på School of Communication Polytechnic i London fra 1973 til 1988. I dag jobber Burgin som professor på University of California med faget *History of Consciousness*. Gerry Badger og John Harris Benton, *Through the Looking Glass, Photographic Art in Britain 1945- 1989*, (London: Barbican Gallery, 1989), 31.

⁵² Walter Benjamin, "The Author as Producer" i Victor Burgin, *Thinking Photography*, (London: The Macmillian press, 1982), 15-31. Opprinnelig gitt som forelesning 27. 04. 1934 på instituttet om Studier om Fascisme i Paris; Umberto Eco, "Critique of the Image" i Burgin, *Thinking Photography*, 32-39. opprinnelig trykket som del en I "Articulations of Cinematic Code", *Cinemantics*, nr. 1, (1970).

⁵³ Simon Watney, "Making Strange: the Shattered Mirror" i Burgin, *Thinking Photography*, 154-177. Opprinnelig trykt i *Screen*, vol. 21, nr. 1 (1980) ; John Tagg, "The Currency of the Photography" i Burgin, *Thinking Photography*, 110-142, Opprinnelig trykt i *Screen Education*, nr. 28 (1978); Allan Sekula "On the invention of photographic meaning", i Burgin, *Thinking Photography*, 84, 110. Opprinnelig trykket i *Artforum*, col XIII, nr. 5, (1975).

for å beskrive fotografiet.⁵⁴ I *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity* (1986) videreutvikler Burgin sin fototeori, samt diskuterer postmodernismen som begrep. Jeg vil trekke frem Burgins undersøkelse av fotografiets ideologiske natur. Ved å tolke et fotografi som en *tekst*, får man en forståelse for dens kulturelle og sosiale konstruksjon. Jeg vil ikke drøfte hans psykoanalytiske undersøkelser da det faller utenfor vinklingen til denne masteroppgaven.

1.5.1 Søken etter en ny fotografiteori

Burgin innleder *Thinking Photography* med en kritikk av samtidens fotografiteori som han mente var for dominert av en teknisk art, eller av realistiske, romantiske og modernistiske konvensjoner fra billedkunsten.⁵⁵ Burgin ønsker å bryte med denne ahistoriske og estetiske holdningen som gjennomsyrrer den modernistiske fotografihistorien, spesielt ved miljøet rundt Museum of Modern Art in New York.⁵⁶

Burgin kritiserte den humanistiske kunsttradisjonen som han mente stammet fra en sammensetning av de konservative begrepene humanisme og hva Jacques Derrida kaller

⁵⁴ I *Thinking Photography* kan Burgin fremstå som overdrevent ambisiøs ved sine referanser til utallige teoretikere. Jeg har trukket ut elementer fra boken som jeg mener kan benyttes til å tolke Parrs tilnærming til dokumentarfotografiet.

⁵⁵ Burgin beskriver inngående den modernistiske tilnærmingen til Clement Greenbergs artikkel ”Modernist Painting”(1961). Den modernistiske tilnærmingen viser til en selvrefererende utforskning av mediets materialitet og egenart. Dette ble ifølge Burgin utforsket videre i fotografidiskursen til John Szarkowski. Burgin, *Thinking Photography*, 208-211.

⁵⁶ Å tilnærme seg fotografiet som en kunstart har en tett link til det modernistiske fotografiets fremvekst i USA. En sentral pioner i denne utviklingen er Alfred Stieglitz. Han åpnet *Galleri 291* i 1908 for å promotere den moderne europeiske kunsten samt fotografiet som kunstart. Stieglitz etablerte mange av normene til kunstoffotografiet som nummererte opplag, signerte trykk og destruksjon av negativer for å forsikre fotografiets autensitet. Steiglitzs strategi var å distansere fotografiet fra maleriet ved å fremme dens unike medium som var *straight, pure* og *tone*. Den modernistiske tilnærmingen til fotografiet har blitt fremmet ved viktige institusjoner som Museum of Modern Art i New York. Edward Steichen jobbet som kurator for fotografiavdelingen fra 1947. Steichen ønsket å markere seg selv og sin fotografiske agenda ved utstillingen *The Family of Man* som ble åpnet i 1955. Utstillingen bestod av 503 fotografier fra 273 fotografer fra 68 land, og formidlet mennesket som en storfamilie med et universelt syn på verden. Steichen ønsket å benytte fotografiet som et bilde på humanismen, og brøt da med Alfred Stieglitz formalistiske og estetiske fokus. Det ble dannet en kunsthistorisk kanon som har etablert denne formalistiske samt humanistiske tradisjonen til slutten av 1980-tallet. Sentral i denne kanonen er Beaumont Newhalls bok *The History of Photography*, som originalt stammer fra en katalog fra en utstilling på MoMa ved navn *Photography 1839-1937*(1937). Newhall presenterer hovedsakelig en amerikansk og vesteuropeisk fotografihistorie med fokus på bildet, fotografene og teknikken. Denne tråden er fullendt hos John Szarkowski hvis lederskap på MoMa fra 1962 til 1991 har hatt en enorm påvirkning på fotografiets utvikling. Han skrev *Photography Until Now* i 1989 som en forlengelse av en utstilling på MoMa som feiret fotografiets 150-år. I likhet med Newhalls bok, er *Photography Until Now* en vestlig amerikanskvinklet fotografihistorie som har sterke bånd til MoMas fotografisamling. I likhet med Newhall, fokuserer Szarkowski på fotografene som unike kunstnere, samt fotografiet formale kvaliteter og teknikk. Graham Clarke, *The Photograph*, (New York: Oxford university press, 1997),168-172. ; Martin Parr og Gerry Badger, *The Photobook: A History, Volume 2*, (London: Phaidon Press Limited, 2006), 207-208. ; Liz Wells, *Photography, a Critical Introduction*, (London: Routledge, 1997), 46-49, 52.

logosentrisme.⁵⁷ Ifølge Derrida stammer *logosentrismen* fra et vestlig hierarki der det talte ordet går fremfor det skriftlige.⁵⁸ Det talte ordet fremmes da det medfører en umiddelbarhet, og mindre sjanser for misforståelser. Ifølge Burgin er *logosentrisme* en tendens til å lete etter betydningen til representasjoner fra for eksempel filmer, fotografier og malerier ut fra en endelig kilde. Denne kilden kan stamme fra forfatteren, virkeligheten, historien, *zeitgeist* og andre lignende strukturer. *Logosentrismen* forenes med *humanisme*, hvor vi leter etter representasjonens endelige mening bak et individs uttalelse.⁵⁹ Sammenslåingen av humanisme og kunstnersubjekt ligger bak mye av etterkrigstidens fotografi, eksemplifisert ved Henri Cartier-Bressons fotografier.⁶⁰ Burgin kaller denne tilnærmingen en *ekspressiv realisme*, og beskriver hvordan den har fått innpass i dokumentarfotografiet.⁶¹ Dette er ifølge Burgin en feilaktig tilnærming, der fotografiets motiv er påvirket av ideologien som både fotografen og betrakteren deler ved å tilhøre samme kultur og tidsepoke. Slik sett vil det bli meningsløst å snakke om en fotografs stil eller følelser, der han eller hun benytter seg av allerede eksisterende visuelle koder. Det blir mer fruktbart å lete etter den sosiopolitiske strukturen til fotografiet, enn å lete etter den *ekspressive realismens* kunstneriske intensjoner. Når man leser fotografiet med kunsthistoriske terminologier som mestere, mesterverk og bevegelser, utelukker man å tolke fotografiets sosiale bruk.⁶²

⁵⁷ Jeg vil benytte meg av James Williams skildring av Derrida for en kort innføring. Ifølge Williams stammer Derridas begrep dekonstruksjon fra en kritisk lesning av tekst som "...reflects on the different arguments in given texts in terms of their hidden presuppositions and extensions; these expand the texts into others and alter the relations meant to hold between their premises and conclusions, and between their theses and demonstrations" Derrida fremmer en lesningsstrategi ved å benytte begrepene; *presence, trace, origin, play* og *difference*. James Williams, *Understanding Poststructuralism*, (Chesgam : Acumen, 2005), 27,28 ; Burgin, *The End of Art Theory*, 31; Burgin, *Thinking Photography*, 54-55. Her refererer Burgin til, Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, (Paris: Edition de minuit, 1967), 21.

⁵⁸ Burgin, *Thinking Photography*, 54-55. Her refererer Burgin til Jacques Derrida, *De La Grammatologie*, 21.

⁵⁹ Ifølge Burgin benytter vi i dag begrepet humanisme for å vise til en *menneskelig essens* som finnes i alle individer. Derfor blir "teoretiske anti-humanister" fra Freud til Foucault anklaget for å undergrave sivilisasjonen, der en kritikk av den teoretiske humanisme sees som et angrep på menneskeheten. Burgin, *The End of Art Theory*, 32, 33, 74.

⁶⁰ I 1947 startet Cartier-Bresson det internasjonale fotografibyrået Magnum med Robert Capa, Henri, David `Chim` Seymour og George Rodger. Cartier-Bresson hadde en sterk posisjon blant etterkrigsfotografene, og markerte seg ved en stor retrospektiv på Museum of Modern Art i New York i 1947. Hans reelle gjennombrudd kom ved boken *Images à la sauvette* (1952) som ble hetende *The Decisive Moment* på engelsk. Dette ble også et nytt estetisk ideal i den fotografiske verden hvor man ønsket å fange det *avgjørende øyeblikket* med vekt på den kreative, subjektive fotografen. Parr og Badger, *The Photobook, a History, Volume 1*, 189.

⁶¹ Burgin, *Thinking Photography*, 157.

⁶² Burgin, *Thinking Photography*, 142.

1.5.2 Fotografiet som en *tekst*

Burgin fremmer en lesning av fotografiet som en tekst bestående av kulturelle koder som blir styrt av en ideologi. Dette bryter med den *realistiske tilnærming* til fotografiet. Burgin påstår at den realistiske tilnærmingen til fotografiet er "...the product of a complex process involving the motivated and select employment of determinate *means of representation*."⁶³ Burgin vil distansere seg fra den realistiske tolkningen av fotografiet ved å undersøke en semiotisk tilnærming som han finner hos blant annet Roland Barthes.⁶⁴ Han vil undersøke fotografiets koder for å avdekke og sette spørsmålstegn ved hva vi leser som naturlig.

Ifølge Burgin skal vi ikke tolke fotografiet som et rent visuelt medium, men som en *tekst* fra en fotografisk diskurs.⁶⁵ Denne holdningen er farget av en semiotisk tilnærming til språk og visuell kultur som vokste frem på 1960-tallet.⁶⁶ Ifølge Burgin er semiologi eller semiotikk "...the study of sign, which the object of identifying the systematic regularities from which meaning are constructed."⁶⁷ Fotografiets språk er ikke regelbundet som for eksempel det engelske skriftlige språk, men består av ulike koder som kan stamme fra andre billedkonvensjoner. Burgin tolker fotografiet som en *tekst* som vi kan dekode for å finne den underliggende ideologien til et samfunn eller en historisk tid. Et av verktøyene til denne handlingen er semiotikk, og Burgin trekker spesielt frem den strukturelle semiologien fra Roland Barthes' bøker *Mythologies* (1957) og *Elements of Semiology* (1964).⁶⁸

Burgin påpeker at Barthes definisjon av *tekst* ikke betyr et isolert objekt, men heller beskriver rommet mellom objektet og leseren/betrakteren.⁶⁹ Dette rommet er ifølge

⁶³ Burgin, *Thinking Photography*, 112.

⁶⁴ Burgin trekker inn Christian Metz analyse av filmen som en uttalelse enn ord. Burgin påstår at dette kan overføres til fotografiet som også er en uttalelse av mangfoldige påstander. Både filmen og fotografiet gir tilskueren udefinert informasjon som betrakteren må tolke ved å gjenkjenne kodene. Siden fotografiet forstås som en uttalelse, må det finnes en retorikk underliggende motivet. Burgin trekker inn blant annet Roland Barthes tolkning av reklame som retorikk i hans kjente artikkel "Rethoric of the image" (1964). Burgin, *Thinking Photography*, 67-83, 142 ; Christian Metz, *Film Language*, (Oxford: Oxford University Press, 1974), 16, 18, 21, 25, 26. Roland Barthes, *Image, Music, Text*. Oversatt av Stephen Heath, (New York: Hill and Wang, 1977).

⁶⁵ Burgin, *Thinking Photography*, 144.

⁶⁶ Burgin drøfter inngående ulike teoretikere og begreper innen den strukturalistiske og semiotiske tradisjon i artikkelen "Photographic Practice and Art Theory" ved å referere til blant annet Ferdinand de Saussure, Oswald Ducrot og Tzvetan Todorov, Roman Jakobson og Morris Halle, Louis Hjelmslev, Umberto Eco, Jonathan Culler og Jaques Derrida. Hans forklaring av semiotikk er overveldende i sin oppramsende fremstilling. Jeg har valgt å trekke frem Burgins benyttelse av kun Barthes da han er mest referert til i *Thinking Photography*. Jeg benytter måten Burgin forholder seg til fotografiet som en *tekst*, enn å benytte semiotikk som en metode. Burgin, *Thinking Photography*, 144, 39-83.

⁶⁷ Burgin, *Thinking Photography*, 143.

⁶⁸ Burgin, *Thinking Photography*, 143,

⁶⁹ Burgin, *The End of Art Theory*, 73.

Burgin "...made up of endless proliferating meanings which have no stable point of origin, nor of closure".⁷⁰ Slik blir fotografiet evig linket til andre tekster i en *intertekstualitet*. Når man iakttar et fotografi leter man etter *dèjà-lu* (allerede leste) tegn som tolkes av betrakteren.⁷¹ Disse *allerede leste* tegnene er også i kontinuerlig forandring slik at tekstens mening aldri vil bli definitiv.⁷² Burgin påpeker at disse kodene kan stamme fra ulike institusjoner og diskurser som vi tar for gitt ved deres ideologiske natur.⁷³ De *fotografiske tekstene* blir lest forskjellig i ulike distribueringskanaler som nyhetsfotografiet eller private familiealbum. Man må derfor tolke fotografiet med utgangspunkt i både sosiologi, historie og et politisk perspektiv for å forstå hva vi tolker som *allmenne sannheter*. Denne semiotiske og retoriske tokningen av visuelle bilder har ifølge Burgin påvirket kunsten til å fjerne grensen mellom visuell og ikke-visuell kommunikasjon.⁷⁴ Burgin produserer selv fotografier som spiller på sammensetningen av bilde og tekst for å understreke at man skal *lese* bildet.⁷⁵

1.5.3 Ideologi og representasjon

Burgin bygger videre på en marxistisk diskusjon om representasjon og ideologi med et hovedfokus på Louis Althussers artikkel "Idéologie et appareils idéologiques d'État." (1970). Ifølge Althusser består det *ideologiske statsapparatet* av ikke-sammenhengende institusjoner som: familien, skolen og kulturfeltet (litteratur, kunst, sport og fotografi). Dette er ikke et felt som styres av overbygningen og den ledende klassen, men et felt som kan utfordres da det er en del av hverdagskulturen.⁷⁶ Ifølge Burgin er ideologi "...a system (with its own logic and rigour) of representation (images, myths, ideas or concepts, depending on the case) endowed with a historical existence and role within a give society".⁷⁷ Dokumentarfotografiets nøytrale

⁷⁰ Burgin, *The End of Art Theory*, 73.og *Thinking Photography*, 144.

⁷¹ Barthes beskriver selv: "The intertextuality in which every text is held, it itself being the text-between of another text, is not to be confused with some origin of the text: to try to find the `sources`, the `influences` of a work is to fall in with the myth of filiations; the citations which go to make up a text are anonymous, untraceable, and yet *already read*: they are quotations without inverted commas." Burgin, *The End of Art Theory*, 73. Begrep av Roland Barthes fra *Image, Music, Text*, oversatt av Stephen Heath, (London: Fontana, 1977), 160.

⁷² Burgin, *The End of Art Theory*, 73-4.

⁷³ Burgin, *Thinking Photography*, 144.

⁷⁴ Burgin, *The End of Art Theory*, 21.

⁷⁵ Osborne hevder hvordan blant annet Victor Burgins fotografiserie *USA 77* og *Venice* (1997) kan leses som "...mostly a photography of representation, of intertextuality, filled with already existing images- advertisement, billboard, faces grabbed off the television screen or by studio reconstruction which mimic particular images or image-genre." Osborne, *Travelling Light*, 188-190.

⁷⁶ Jeg vil gå nærmere inn på Althussers artikkel i neste avsnitt om John Taggs teoretiske tilnærminger. Se "1.6.2 Fotografiet som et kategoriseringsapparat". Burgin, *Thinking Photography*, 5.

⁷⁷ Burgin, *Thinking Photography*, 4-5.

og realistiske lesningsmodus kan sies å være strukturert av et *ideologisk statsapparat*.⁷⁸ Her presenterer Burgin en utvidet definisjon av begrepet *apparat*, hvor man ikke kun ser på fotografiets mekaniske egenskaper, men også trekker inn fotografiets psykologi og institusjoner.⁷⁹

Både språk og objekter påvirkes av den gjeldende ideologien. Objektene man fotograferer er derfor allerede i bruk i meningsproduksjonen til den gjeldende ideologien. Burgin kaller dette fenomenet det *pre-fotografiske nivået*.⁸⁰ Fotografiet stammer fra et språk bestående av ulike konvensjoner som for eksempel brudedefotografiet. Denne motivtypen stammer fra ekteskapsinstitusjonen som er en kode som eksisterte før fotografiet ble tatt. Ideologien til det *prefotografiske nivået* kan ifølge Burgin avsløres ved en historisk-materialistisk undersøkelse.

1.5.4 Fotografiets effekt

Ifølge Burgin må vi tolke fotografiet som en fremstilling av visuelle ideologier som kan påvirke oss som subjekter i et samfunn. Det moderne menneskets iscenesettelse kan forstås med utgangspunkt i Guy Debords teori om *La Société du Spectacle*.⁸¹ Debord drøfter hvordan mennesket iscenesetter seg selv etter eksisterende representasjoner som er sosialt og kulturelt konstruert. Burgin kaller dette fenomenet *politics of representation*, og bryter med den humanistiske oppfatningen av mennesket som et uavhengig og selvskapt individ.⁸² Burgin bygger på en psykoanalytisk tilnærming hvor man ser på subjektet som skapt av en sosialiseringssprosess innen samfunnets institusjoner.⁸³ Burgin sier selv; "A search for, or

⁷⁸ Denne tilnærmingen står i motsetning til Marx definisjon av ideologi som naturalisert fakta som kamuflerer meninger og interessene til den ledende klassen. Marx beskriver i *Die deutsche Ideologie* (1845 til 1846, utkom posthumt, Berlin 1932) at et samfunns "allmenne kunnskap" er konstruert ideologi som stammer fra den ledende klassen som fremstiller sine egne verdier og meninger som "evige lover". Den kapitalistiske ideologien skaper *falske bevisstheter* for å naturalisere og dermed rettferdiggjøre de økonomiske forholdene mellom for eksempel arbeideren og eieren av fabrikken. Burgin, *Thinking Photography*, 4-5

⁷⁹ Burgins beskrivelse av hvordan *apparatet* kan konstruere tanken har mange likheter med Vilem Flussers fotografiteori.

⁸⁰ Denne tilnærmingen kan sammenlignes med det tidligere beskrevne begrepet *dèjà-lu* av Roland Barthes hvor tekster er *allerede lest* og skaper en *intertekstualitet*. Burgin, *Thinking Photography*, 47.

⁸¹ Guy Debord, *La Société du Spectacle*, (Paris : Champ Libre, 1967).

⁸² I artikkelen "Tea with Madeleine" trekker Burgin frem den feministiske representasjonskritikken som vokste frem på 1970-tallet ved blant annet Griselda Pollock, Jo Spence og Laura Mulvey. De beskriver hvordan verbale og visuelle representasjoner av kvinner kan virke konstruerende av en "feminin natur." Denne teoretiske tilnærmingen beskriver hvordan kvinner tilpasser seg representasjonen av femininet. Burgin, *The End of Art Theory*, 39-40, 96-112.

⁸³ Burgin hevder; "...psychoanalysis is a theory of the internalisation of the social in the formation of the individual." Han går videre med å påpeke at dette er grunnen til at psykoanalyse er en viktig del av metoden for å avdekke ideologien. Burgin bygger på Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, (Wien : Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1930). Burgin, *The End of Art Theory*, 40.

contestation of, the “truth” of the representation here becomes irrelevant...what is to be interrogated is its *effect*.⁸⁴ Hvilken effekt har fotografiet på menneskers virkelighetsoppfatning?

Fotografiapparatets bakgrunn fra *camera obscura* forener fotografiet med maleriets geometriske sentralperspektiv. Sentralperspektivet plasserer betrakteren i en ideell posisjon hvor fokuset ligger på gjenkjennelse av motivet. Det blir da uaktuelt å spørre hvorfor og hvordan motivet er avbildet. Burgin hevder at; “The structure of representation-point-of view and frame- is intimately implicated in the reproduction of ideology (‘the frame of mind’ or our ‘point of view’).”⁸⁵ Konvensjonelt tenker vi at mennesket selv kontrollerer sitt blikk og sin tolkning av et fotografisk motiv, men fotografiets fastlåste rammer gjør at *eye/I* blir styrt. Kameraet konstruerer et verdensbilde, akkurat som en ideologi. Man kan kritisere Burgin for å ha et deterministisk menneskesyn, men han påstår selv at vi selv kan tilegne oss kunnskaper fritt innenfor de eksisterende rammene til representasjonen.

1.6 John Tagg (1949-)

John Tagg var en del av det kritiske fotografimiljøet som vokste frem på 1980-tallet i England, og er sterkt influert av Michel Foucaults diskursteorier.⁸⁶ Tagg undersøker fotografier fra blant annet byggingen av arbeiderklasseboligene Quarry Hill i Leeds på slutten av 1800-tallet. Tagg vil synliggjøre hvordan fotografiet ble benyttet strategisk til sosial kontroll.⁸⁷ Taggs undersøkelse av hvordan kunnskap og institusjoner formet levesettet til blant annet arbeiderklassen er interessant, men bærer preg av en slurvete og noe overfladisk begrepsbruk. Et eksempel er hvordan han benytter Foucaults begreper *maktregime*, *sanseregime* og *sannhetsregime* med ufullstendige fotnoter.

Jeg vil fokusere på Taggs bøker *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories* (1988) og *The Disciplinary Frame. Photographic Truth and the Capture of Meaning* (2009). Jeg legger hovedvekt på *The Burden of Representation*, da den

⁸⁴ Burgin, *Thinking Photography*, 8-9. Burgin refererer til Paul Hirst lesning av Althusser i ”Althusser and the Theory of Ideology,” *Economy and Society*, vol. 5, nr. 4, (November 1976).

⁸⁵ Burgin trekker inn Laura Mulveys artikkel ”Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen*, (høst 1975), 6-18. for å beskrive hvordan blikket konstruerer representasjonen på ulike nivåer. Burgin, *The End of Art Theory*, 146

⁸⁶ John Tagg har undervist på blant annet University of London, St. Martin’s School of Art, Polytechnic Central London og University of Leeds. Idag er Tagg professor i kunsthistorie og komparativ litteratur i Binghamton University i New York. Burgin,

er utgitt i samme tidsrom som Parrs brudd med den tradisjonelle dokumentarsjangeren da han gikk over til fargefotografi og begynte å dokumentere forbrukssamfunnet. Hovedtematikken bak *The burden of representation* er å koble utviklingen av fotografiet som et sannhetsbevis med dens funksjon som et sosialt administrasjonsverktøy. Tagg benytter seg i hovedtrekk av Michel Foucaults institusjonsundersøkelser og Louis Althusers materialistiske marxisme. I *The Disciplinary Frame* videreutvikler Tagg sin undersøkelse av dokumentarfotografiet, samt ser på arkivet og kunsthistorien som ideologiske konstruksjoner.

1.6.1 Realismekritikk

Tagg innleder *The Burden of Representation* med å kritisere den fenomenologiske tilnærmingen til fotografiet som han blant annet finner i Roland Barthes *La Chambre claire: Note sur la photographie* (1980).⁸⁸ I denne boken utfører Barthes en realistisk tolkning av fotografiet som et bevis for at noe har skjedd eller eksistert. Ifølge Tagg er realismen det borgelige samfunnets dominante form for representasjon.⁸⁹ Myten om fotografiets ”sanne” karakter er farget av dens realistiske lesning som ifølge Tagg ”turn on the construction of an imaginary continuity and coherence between a subject of address and a signified real.”⁹⁰ Leseres rolle blir da kun som en konsument og betrakter av ferdigtolkede og ”sanne” motiver. Tagg påpeker at dette er en *naiv* tolkning av fotografiet fordi man blant annet har kunnskap om fotomontasjens egenskaper til å manipulere sannheten.⁹¹ Fotografiet er ikke et transparent medium, men en kulturell, historisk og teknisk oppfinnelse som skaper nye opplevelser og virkelighet.⁹² Fotografiapparatet er også en teknologi som ifølge Tagg; ...has no inherent value, outside its mobilisation in specific practices, institutions and relations of

⁸⁷ John Tagg, *The Burden of Representations; Essays on Photographies and Stories*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988), 121-152.

⁸⁸ Se avsnitt 1.2 ”metode og teori” for en drøfting om Roland Barthes *La Chambre claire: Note sur la photographie* (1980).

⁸⁹ Den realistiske litteraturen vokste frem samtidig som borgerklassen etablerte sin makt på 1700 og 1800-tallet. Språket fikk en mer vitenskapelig posisjon i det fremvoksende kapitalistiske samfunnet ved etableringen av språkfilosofi og institutter for journalistikk og litteratur. Tagg, *The Disciplinary Frame. Photographic Truth and the Capture of Meaning*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009), 174.

⁹⁰ Tagg, *The Burden of Representations*, 55.

⁹¹ Tagg, *The Burden of Representations*, 2.

⁹² Kritikken av den realistiske tilnærmingen til fotografiet kan diskuteres. I masteroppgaven *Fotografi, fenomenologi og nærværserfaring* undersøker Heidi Bale Amundsen hvordan 1970- og 80-tallet fremmet en semiotisk og kontekstuell tolkning av fotografiet. Amundsen mener denne tilnærmingen ikke tar høyde for betrakterens møte med fotografiet og fotografiets effekt.

power.”⁹³ Derfor blir det ifølge Tagg feil å se fotografen som innehaveren av fotografiets endelige mening. Denne påstanden kan sammenlignes med Burgins kritikk av den *logosentriske lesningsmodusen* som har dominert humaniora de siste århundrene.

I likhet med Burgin, tolker Tagg fotografiet som en *tekst* bestående av ulike tegn og koder der han sier ;” The image is therefore to be seen as a composite of signs, more to be compared with a complex sentence than a single word. Its meaning are multiple, concrete and, most important, *constructed*.”⁹⁴ Kameraet snues mot en verden som består av objekter som har en mening definert av dens bruk og verdier. Tagg trekker frem hvordan interiør eller klesdrakter er fulle av ideologiske referanser som defineres av deres *valuta* i samfunnet.⁹⁵ Objekter kan forandre sin mening ved for eksempel å bli plassert i kunstens ”nøytrale” sfære som et *object d' art*. Et eksempel er hvordan en romersk mynt dekorert med Hadrians fjes betraktes som et portrett av en keiser, og derfor en relikvie fra en tapt tid.⁹⁶ Sammenligner man denne antikke mynten med en norsk krone, forstår man at vår mynt fortsatt er farget av en økonomisk sirkulasjon. I likhet med andre språkssystemer, blir fotografiets språk naturalisert i det samfunnet det er aktivt.

1.6.2 Fotografiet som et apparat

Å se fotografiet som et *bevis for noe* er sentralt i en realistisk lesning av fotografiet. Ifølge Tagg er denne realistiske tolkningen av fotografiet farget av ”...a history which implies definite techniques and procedures, concrete institutions, and specific social relations- that is, relations of power.”⁹⁷ Tagg ønsker å utføre en historisk undersøkelse av forståelsen av fotografiet som et objektivt sannhetsbevis. I likhet med Burgin, benytter Tagg en materialistisk marxisme slik den presenteres av Louis Althusser i artikkelen ” *Idéologie et appareils idéologiques d'État*.”(1970). Tagg forener Althussers ideer om *det ideologiske statsapparatet* med Michel Foucaults teorier om *diskurser* og *makt* for å undersøke

⁹³ Tagg, *Ground of Dispute*, 128.

⁹⁴ Tagg, *The Burden of Representations*, 187.

⁹⁵ Denne valutaen kan lett naturaliseres som sant eller tatt for gitt, som for eksempel kjønnsrollene i det vestlige samfunnet. Tagg, *The Burden of Representations*, 163. Her refererer Tagg til Hans Hess, ”Art as Social Function”, *Marxism Today*. Vol. 20, Nr.8, (August 1976): 247.

⁹⁶ Tagg, *The Burden of Representations*, 163.

⁹⁷ Tagg, *The Burden of Representations*, 5.

dokumentartradisjonen.⁹⁸ Tagg forstår dokumentartradisjonen som et produkt av 1800-tallets nye statsstyre og disiplineringsteknikker.⁹⁹

Althusser beskriver hvordan staten holder makten ved to strategier; *fysisk makt* og *ideologi*. Den *fysiske makten* kan forstås som all statsautoritet som militæret, politiet, fengselsvoktere og lignende. Den *fysiske makten* beskytter det *ideologiske statsapparat* som igjen styrer handlingene til den *fysiske makten*. Dette er *apparater* som henger sammen som en klynge enn en organisk enhet, slik at et brudd i et av *apparatene* nødvendigvis ikke bryter ned hele ideologien.¹⁰⁰ Ifølge Tagg består det *ideologiske statsapparatet* av "...the educational, religious, family, political, trade-union, communications and cultural apparatuses- which, acting behind a `shield`, largely secure the reproduction of the relations of production."¹⁰¹ Althusser fjerner seg fra teorier som ser etter ideologi som en mental konstruksjon da; "...an ideology always exists in an apparatus, and its practice, or practices. This existence is material."¹⁰² Man må derfor ikke lete etter samfunnets ideologi i idèer, tanker og representasjoner, men undersøke operasjonene til de *ideologiske statsapparatene*.¹⁰³ Et eksempel på funksjonen til de *ideologiske statsapparatene* er statlig overvåking ved blant annet dokumentarfotografiets praksiser og bruk.

Tagg benytter seg videre av Michel Foucaults teorier om diskurs og hans undersøkelser av relasjonen mellom makt og kunnskap.¹⁰⁴ Foucault beskriver at diskurser er "...embodied in technical processes, in institutions, in patterns of general behaviour, in forms for transmission and diffusion, and in general pedagogical forms which, at once, impose and maintain them."¹⁰⁵ Fotografiet kan tolkes som en tankekonstruksjon fra en *diskurs* som vi tar for gitt i dens "naturlige" fremstilling. Det blir viktigere å undersøke

⁹⁸ Michel Foucault studerte under Louis Althusser på den prestigefylte universitetet École Normale Supérieure i Paris på 1950-tallet.

⁹⁹ Tagg, *The Disciplinary Frame*, 11.

¹⁰⁰ Det *ideologiske statsapparatet* kan i løpet av historiens løp skifte innhold i tråd med den rådende ideologien. Tagg, *The Burden of Representations*, 166, 198.

¹⁰¹ Tagg, *The Burden of Representations*, 69.

¹⁰² Louis Althusser. "Ideology and Ideological State Apparatuses"(1969), I *Lenin and Philosophy*, (London: New Left Books, 1971), 156.

¹⁰³ Tagg, *The Burden of Representations*, 168. Denne ideen ligger tett inntil Flusers deterministiske beskrivelse av fotografiapparatets kontroll av mennesket slik jeg har beskrevet i 1.2.

¹⁰⁴ Se 1.2 metode og teori for en mer presis definisjon. Jeg har valgt å kun trekke frem visse elementer fra Foucaults teorier der jeg oppfatter Taggs beskrivelser som oppramsende som i visse sammenhenger har upresise fotnoter. Jeg har derfor valgt å legge mindre vekt på Taggs benyttelse av Foucault da det blir for omfattende til denne oppgaven. De begrepene jeg velger å belyse trekkes frem grunnet deres relevans til oppgavens undersøkelse av hvordan et apparat (kameraet) eller en praksis (fotografiets bruk) kan forme menneskers virkelighetsoppfattelse og handlinger. Tagg, *The Disciplinary Frame*, 20-21, 88.

¹⁰⁵ Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practices. Selected Essays and Interviews*, oversatt og redigert ved Donald F. Bouchard, (New York: Cornell University Press. 1980), 200.

forholdene som ligger bak et fotografi, enn å kun se hva fotografiet avbilder. Vi må undersøke momenter som; fotografiets kontekst, hvorfor vi tolker motivet som ”sant”, og hvem motivet er laget for. Taggs begrep *representasjonsregime* bygger på Foucaults definisjon av et *sannhetsregime* slik han beskriver det i artikkelen ”The Political Function of the Intellectual” (1977).¹⁰⁶ Hvert samfunn har et unikt *sannhetsregime* som defineres av diskurser som fremmes og oppfattes som ”sanne”. Ifølge Foucault har det vestlige samfunnet de siste århundrene favorisert en vitenskaplig tilnærming. Den vitenskaplige ”sannheten” har en vid sirkulasjon i samfunnet der den dominerer viktige institusjoner som utdanning og kommunikasjon. Tagg spekulerer om fotografiet har en spesiell posisjon i tidens *representasjonsregime* på grunn av vår hyllest og tro på maskinell fremgang.

Taggs drøfter om fotografiets utvikling kan være påvirket av nye teknologiske institusjoner som organiserte sosiale relasjoner ved observasjon og arkivering.¹⁰⁷ Fotografiapparatet ble oppfunnet på 1840-tallet da staten allierte seg med den fremvoksende borgerklassen ved å spre makten til militært og byråkratisk styre. Staten forsikret sin makt ved å kontrollere mer og mer av arbeiderklassens hverdagsliv ved sanitærinstitusjoner og byplanlegging.¹⁰⁸ De ulike institusjonene fikk kunnskap om subjektene de kontrollerte via en omfattende dokumentasjon som ble styrt av spesialiserte institusjoner.¹⁰⁹ Sosiale transformasjoner ble diskutert i rettssaler, parlamentskomiteer, profesjonelle magasiner, kommune, byråd og akademiske sirkler. Denne spesialiseringen av den sosiale kroppen gjorde at arbeiderklassen, koloniserte grupper, kriminelle, fattige, hjemløse og psykisk syke blir passive objekter som man anså ikke kunne organisere seg selv.

På 1800-tallet ble fotografiapparatet benyttet til en vitenskapelig undersøkelse av kroppen ved fagområdene kriminologi, psykiatri, anatomi, biologi og sanitærstudium. Fotografiapparatet ble da benyttet som en maktdemonstrasjon der man kategoriserte alle avvik og anormalitet ved å dokumentere blant annet kriminelle, psykiske pasienter og koloniserte folk. Dette gjelder også representasjonen av *de andres* rom hvor man presenterer gettoer og uorganiserte boligformer med en klinisk frontalitet.¹¹⁰ Ifølge Tagg er

¹⁰⁶ Tagg, *The Disciplinary Frame*, 172. Michel Foucault, “The political Function of the Intellectual”, *Radical Philosophy*, (sommer 1977): 13. Norsk oversettelse av *Regime of truth* slik den blant annet brukes av Gunnar C. Aakvaag i *Moderne sosiologisk teori*, (Oslo: Abstrakt forlag, 2008), 322.

¹⁰⁷ Tagg, *The Burden of Representations*, 5.

¹⁰⁸ Tagg påpeker selv; ”In a tightening knot, the local state pulled together the instrumentalities of repression and surveillance, the scientific claims of social engineering, and the humanistic rhetoric of social reform”. Tagg, *The Burden of Representations*, 62.

¹⁰⁹ Tagg, *The Burden of Representations*, 62.

¹¹⁰ Tagg, *The Burden of Representations*, 77.

fotografiarkivet er en del av en statlig kategorisering av kroppen. *Den politiske kroppsteknologi* er maktforholdet som oppstår mellom kroppen og de ulike institusjonene.¹¹¹ Foucault beskriver hvordan institusjonens makt og kunnskap påvirker kroppens gester og oppførselen til det sosiale mennesket.¹¹² Denne type makt er ikke bare autoritær, men tar del i hverdagens allmennkunnskap. Derfor er ikke makt kun undertrykkende og lovgivende, men også skapende av virkelighet, objekter, språk og ”sannheter.”¹¹³

Fotografiet er med andre ord et apparat som strukturerer mennesker i samfunnet. Ifølge Tagg er denne makten fordelt mellom dem som har privilegiet til å produsere og eie fotografier mot de som defineres av den fotografiske ”virkeligheten”. Tagg fremhever med andre ord en divisjon mellom de som skaper mening, og de som må innordne seg etter disse representasjonene. Den endelige utviklingen av fotografiets rolle som et bevis sees i *dokumentartradisjonen*. Dokumentarfotografiet presenterer sitt motiv som en nøytralt og gitt sannhet.¹¹⁴

1.6.3 Dokumentarfotografiet

Dokumentarfotografiet ble en naturlig forlengning av fotografiets status som et *sannhetsbevis*. Dokumentarfotografiet bygger på en humanitær tradisjon hvor fotografiet ble benyttet til dokumentasjon av nød og lidelse. Et eksempel er 1800-tallets mye omtalte sosiale dokumentartradisjon hvor særlig tre fotografibøker trekkes frem: Thomas Annans *The Old Closes and Streets of Glasgow* (1878-9), John Thomsons *Street Life in London* (1877-8) og Jacob A Riis *How the Other Half Lives* (1890).¹¹⁵ Både Annan, Thomson og Riis hadde en reformisk ambisjon om å bedre leveforholdene til arbeiderklassen, samt en viktoriansk trang til å kategorisere.¹¹⁶ Dokumentarfotografiet har også hatt en sentral posisjon i utviklingen av

¹¹¹ Tagg, *The Burden of Representations*, 71. Se Michel Foucault, *Discipline and Punish. Birth of the Prison*, (London: Penguin, 1977), 26, 313, 14.

¹¹² I et intervju om *Discipline and Punish* hevder Foucault; “...I am thinking rather of its capillary form of existence, the point where power reaches into the very grain of individuals, touches their actions and attitudes, their discourse, learning processes and everyday lives. The eighteenth century invented, so to speak, a synaptic regime of power, a regime of its exercise *within* the social body, rather than *from above* it.” Michel Foucault, “Prison Talk: an Interview with Michel Foucault” i *Power/Knowledge. Selected Interviews and other Writings 1972-1977*, (New York: Harvester Wheatear, 1980), 39.

¹¹³ Foucault diskuterer hvordan kunnskap og makt er avhengig av hverandre. “The excuse of power perpetually create knowledge and, conversely, knowledge constantly induces effects of power.” Michel Foucault, “Power and Strategies” (1977) i *Power/Knowledge*, 51, 52.

¹¹⁴ Tagg, *The Burden of Representations*, 8.

¹¹⁵ Begrepet dokumentar blir i dag feilaktig benyttet for å beskrive fotografiske fremstillinger fra 1800-tallet og utover. Parr og Badger, *The Photobook: A History, Volume 1*, 39.

¹¹⁶ 1800-tallets kategoriseringsimpuls har forflyttet seg til mye nyere fotografi fra spesielt Tyskland og USA. August Sanders samling av tyske fjes samt Bernd og Hilla Beckers vanntårn har forflyttet seg til amerikanske

det britiske fotografiet. Denne utviklingen startet allerede ved de skotske fotografipionerene David Octavius Hills og Robert Adamsons dokumentasjon av fattige fiskere i havnebyen Newhaven på 1840-tallet.¹¹⁷ Dokumentarfotografiet blir konvensjonelt oppfattet som et nøytral og objektiv fremstilling hvor fotografen *tar opp* virkeligheten. Dette er ifølge Tagg en naiv oppfatning når man begynner å betrakte dokumentarfotografiets bakgrunn og historie.

Begrepet *dokumentar* ble først brukt på engelsk av den skotske filmskaperen John Grierson i 1926.¹¹⁸ Grierson forstod dokumentarfotografiet som en *kulturell strategi* som "...would instill "unity and discipline", "without forgetting the humanity virtues"¹¹⁹ "that would give the irrational public "a pattern of thought and feeling,"¹²⁰ inculcating "civic appreciation, civic faith and civic duty"¹²¹ Tagg spekulerer om Griersons tilnærming til dokumentarfotografiet kunne være farget av hans oppvekst under en særegen hegeliansk kalvinisme hvor man ønsket at staten skulle forme et religiøst, moralsk ideal.¹²²

Grierson dro til USA i 1924 for å forske på immigrasjonens effekt på de sosiale problemene i USA, og tok del i Chicagos sosiologiske institutt som var ledende på forskning om folkeopinion.¹²³ Her begynte Grierson å undersøke de nye massemedienes emosjonelle

fotografer som Ed Ruscha og Christian Boltanski fra 1970-tallets *New Topographical school*. Parr og Badger, *The Photobook: A History, Volume 1*, 41.

¹¹⁷ Et viktig aspekt ved fremveksten av det britiske dokumentarfotografiet var den såkalte *masseobservasjonen* som var et studium av antropologen Tom Harrisson. Fotografen Humphrey Spender var en sentral fotograf under Harrissons sosiale program. Videreutviklingen av den sosiale dokumentarsjangeren kan man se i magasiner som *Picture Post* og *Life*. Den britiske dokumentartradisjonen har frem til i dag hatt en sterk posisjon i det britiske kulturliv med Bill Brandt som et klart eksempel. Andrea Lange, *On the Bright Side of Life. Zeitgenössische Britische Fotografie*, (Berlin: Neue Gesellschaft für bildende kunst, 1998), 132.

¹¹⁸ Grierson benyttet begrepet for å beskrive en anmeldelse av Robert Flahertys film av polynesiske levesett skrevet for *New York Sun* i februar 1926. Tagg påpeker at John Grierson selv kjente til det franske begrepet *documentaire* som ble benyttet for å beskrive seriøse former for reise eller ekspedisjonsfilmer. Grierson har selv skrevet artikler om dokumentar som er samlet i boken Forsyth Hardy, *Grierson on Documentary*, (London: William Collins Sons, 1946); Tagg, *The Disciplinary Frame*, 62; Beumont Newhall, "Documentary Approach to Photography" *Parnassus* 10, nr. 3, (mars 1938).

¹¹⁹ "I think we are entering upon a society in which public unity and discipline can be achieved without forgetting the humanitarian virtues." Tagg, "Introduction" i *The Disciplinary Frame*; John Grierson, *Grierson on Documentary*, redigert av Forsyth Hardy, (London: Faber and Faber, [1947] 1979), 127.

¹²⁰ Grierson fremmer et fokus på utdanning for å motvirke totalitære stater som Hitler-Tyskland. Staten må ta mer ansvar for folkets utdanning ved å benytte metoder fra propaganda. Grierson sier: "...the most important thing of all, is to give the citizen a *pattern of thought and feeling* which will enable him to approach this flood of material in some useful fashion." Tagg, "Introduction" i *The Disciplinary Frame*; Grierson, *Grierson on Documentary*, 139-140.

¹²¹ Grierson fremmer et samarbeid mellom staten og dokumentarfilmskaperne. Igjen skriver Grierson om dokumentarskaperens utdanningsansvar: "In my view, the basic problem of education lies so much in the acquisition of literal or of knowledge or of skill, as in the patterns of civic appreciation, civic faith and civic duty which go with them." Tagg "Introduction" i *The Disciplinary Frame*; Grierson, *Grierson on Documentary*, 175.

¹²² Tagg, *The Disciplinary Frame*, 65.

¹²³ Tagg, *The Disciplinary Frame*, 64.

og dramatiske teknikker som engasjerte og skapte identifikasjon hos massene. Han så hvordan aviser, filmer, radio og reklame hadde overtatt kirkens og skolens rolle til å påvirke samfunnsborgerne.¹²⁴ Dokumentarsjangeren skulle skolere samfunnsborgerne til å bli gode borgere, og virkemidlene var å benytte propaganda for å fremme den sosialdemokratiske staten.¹²⁵ Dokumentarfotografiet fikk også en større rolle som massekommunikasjonsmiddel ved fremveksten av ulike billedmagasiner som *Life*.¹²⁶ Slik ble *dokumentar* definert som en karakteristisk sjanger og kategori.¹²⁷ Griersons dokumentarprosjekt hadde ikke noen stor suksess i England, men dens form fikk ringvirkninger for USAs *New Deal* statsstyre.¹²⁸

Fra 1935 opprettet Franklin Roosevelt the Historical Section of the Farm Security Administration (FSA) for å dokumentere effekten depresjonsårene hadde på landbruket og bøndene. FSA var en del av Roosevelts reformistiske *New Deal* program.¹²⁹ Ikoniske fotografer som Dorothea Lange og Walker Evans fotograferte USA under depresjonsårene.¹³⁰ FSA ble ledet fra Washington D.C. av Roy Stryker for å ha tilgjengelige bilder til utstillinger, aviser og billedmagasiner. Strykers mål var å produsere et visuelt leksikon over amerikansk jordbruk. Stryker bestilte ofte spesifikke motiver hvor han sendte med detaljerte beskrivelser av fotografiet han ønsket.¹³¹ Bildene er gjennomgående nostalgiske i sin fremstilling. Vi ser små rustikke landsbyer som enda ikke er farget av industrialiseringen og urbaniseringen som vokste frem i USA.¹³² Slike fotografiske prosjekter var med på å utvikle et velferdssystem som sentraliserte og kategoriserte amerikanerne. FSA-fotografiene fikk autoritet som offentlige dokumenter, og fotografiernes sannhet var udiskuterbar. FSA-fotografiene ble kategorisert i et fotografisk arkiv som ifølge Tagg er "...a deep-seated apparatus of

¹²⁴ Grierson fikk selv testet ut det han hadde lært i USA da han fikk jobbe i Empire Marketing Board, Storbritannias største publisitetsorganisasjon i 1927. Tagg, *The Disciplinary Frame*, 65.

¹²⁵ Grierson benytter faktisk begrepet propaganda i positive termer slik sett i artikkelen "Propaganda and education (1943). Tagg, *The Disciplinary Frame*, 72.

¹²⁶ Her beskriver Tagg inngående fremveksten av *Life Magazine* med hovedvekt på bladets stjernefotograf Margaret Bourke-White. Tagg, *The Disciplinary Frame*, 80-152.

¹²⁷ Tagg, *The Disciplinary Frame*, 180.

¹²⁸ Tagg, *The Disciplinary Frame*, 82.

¹²⁹ *New Deal* er navnet på F.D Roosevelts reformprogram i USA fra 1933-38. I 1935 ble blant annet trykkeloven innført. Roosevelt ønsket å stabilisere økonomien ved å øke kjøpekraften til USAs fattige. Petter Henriksen, Hovedredaktør, *Aschehoug og Gyldendals store norske leksikon*, 63

¹³⁰ I kapitlet "Melancholy Realism: Walker Evans' Resistance to Meaning" diskuterer Tagg hvordan Evans jobbet mot FSAs ideologiske posisjon ved å produsere fragmenterte og udefinerbare bilder av blant annet urbane landskap, filmplakater og forlatte hus ved å trekke frem hans motiv *Frame Houses and a Billboard* (1936). Tagg, *The Disciplinary Frame*. 95-179.

¹³¹ Tagg, *The Burden of Representations*, 169.

¹³² Tagg, *The Burden of Representations*, 170.

surveillance, transformation and control”.¹³³ Fotografiarkivet fungerer med andre ord som et meningskapende representasjonssystem.¹³⁴

Ifølge Tagg er det viktig å lese dokumentarfotografiets manipulative egenskaper som et resultat av den historiske og politiske konteksten det stammet ifra. Dokumentarfotografiet vokste frem i en krisetid i Vest-Europa og USA. Borgerne var preget av ustabilitet i forhold til økonomi, sosiale relasjoner og identiteter i det fremvoksende kapitalistiske samfunnet. Ifølge Tagg var dokumentarfotografiet basert på en liberal, sosialdemokratisk ideologi hvor man konstruerte en humanisme som ikke truet statens posisjon.¹³⁵ En viktig del av dokumentarfotografiets rolle var å gjenoppbygge en nasjonal identitet og samhold sentrert under statens patriarkiske blikk.¹³⁶ Under depresjonen på 1930-tallet benyttet den amerikanske staten dokumentarfotografiet som et middel for å rekruttere og stabilisere folkets tro på det demokratiske systemet. Dokumentarfotografiet ble derfor indirekte brukt mot trusselen fra kommunismen og fascismen. Ifølge Tagg benytter staten krisesituasjoner til å forene samfunnet ved å presentere seg selv som den eneste løsningen av problemet. Dette ble gjort ved å skape en mer statsstyrt økonomi, og ved å spre sine institusjoner rundt i landet for å håndtere sosiale problemer. Dokumentarfotografiet ble kamouflert som et utdanningstiltak hvor man formet borgernes tanker ved å spille på deres følelser.¹³⁷ I motsetning til tidligere vitenskaplige og arkivbaserte dokumentasjoner, er dokumentarfotografiet rettet mot en betrakter som blir formet av dets propaganda. Dette gjøres ved å ”(..)be captured in the act of compassionate looking: and act of decency and the act of citizen, a civil subject called to duty.”¹³⁸

1.6.4 Massens bruk av fotografiet

I dag har de fleste tilgang til et fotografiapparat. Dette kan i utgangspunktet virke befriende i forhold til å skape seg sin egen virkelighet ved å ta bilder. Tagg understreker at dette ikke er tilfellet, da amatørfoto grafen må benytte fotoindustriens kameraer og industrielle fremkallingsprosess. George Eastman var en pioner innen fotografiindustrien da han i 1888

¹³³ Tagg, *The Burden of Representations*, 173-174.

¹³⁴ Tagg diskuterer mer inngående arkivets meningskapende funksjoner i kapitlet “The Pencil of History: Photography, History, Archive.” Taggs beskrivelse av arkivkunnskap kan sammenstilles med Allan Sekulas artikkel “the Body and the Archive”(1986). Det blir for omfattende å drøfte i dette avsnittet da det ikke er sentralt i tesens vinkling. Tagg, *The Disciplinary Frame*, 209-235.

¹³⁵ Tagg, “Introduction” i *The Disciplinary Frame*.

¹³⁶ Tagg, *The Disciplinary Frame*, 90.

¹³⁷ Tagg, *The Disciplinary Frame*, 90.

¹³⁸ Tagg, *The Disciplinary Frame*, 93.

utviklet et marked for amatørfotofering.¹³⁹ Eastman nyvinning var å utvikle et system som benyttet seg av håndholdte kameraer og glassplater med gelatin som ikke måtte fremkalles umiddelbart (som våtplateprosessen.)¹⁴⁰ Eastmans bedrift, Kodak, revolusjonerte hvordan folk flest så på fotografiet. Eastman så at portrettmarkedet var mettet, og kom opp med ideen om den private amatørfotoferen med slagordet; ”You press the bottom and we do the rest” ved en industrialisering av hele fotografiprosessen.¹⁴¹ Fotografiet gikk fra å være et unikt produkt til å bli en forbruksvare.

Kodak skjulte fotografiapparatens mekanisme for brukerne av kameraene, slik at teknikken bak billedproduksjonen fortsatt var forbeholdt spesialister. Dette skilte også amatørfotoferen fra kunstfotoferen som hadde en spesialisert kunnskap, og benyttet kostbare apparater som ikke var tilgjengelig for allmennheten.¹⁴² Ifølge Tagg var amatørfotoferingen

...largely confined to the narrow spaces of the family and commoditised leisure which imposed their own constraints by tying it to consumption, incorporating it in a familiar division of labour, and reducing it to a stultified repertoire of legitimated subjects and stereotypes.¹⁴³

Amatør- og familiefotografiet er sjangere som defineres av den ledende ideologien i samfunnet som gjentas og reproduseres i reklamer, fjernsynsprogram og i familiealbumet. Dette kommer klart frem når man titter i fotoalbumene i et hvilket som helst hjem. Turistfotoferiet viser dette tydelig hvor man ofte ender opp med mer eller mindre identiske bilder når man betrakter motiver fra samme sted. Denne konformiteten utforskes i Martin Parrs fotoferiserie *Small World*.

¹³⁹ Eastman kalte sin bedrift Kodak, et navn som kan uttales på alle språk.

¹⁴⁰ Tagg, *The Disciplinary Frame*, 53.

¹⁴¹ Tagg, *The Disciplinary Frame*, 54.

¹⁴² Tagg, *The Disciplinary Frame*, 19.

¹⁴³ Tagg, *The Burden of Representations*, 18.

2. *Small World*, en ny estetisk og tematisk tilnærming til dokumentarfotografiet?

I dette kapittelet vil jeg utforske masteroppgavens første problemstilling: Å drøfte hvordan Martin Parr forholder seg til dokumentarsjangeren i fotografiserien *Small World*. Jeg tolker at Parris tilnærming til dokumentarfotografiet fra 1980-tallet og utover ble farget av den samtidige, nymarxistiske fotografiteorien til Vilém Flusser, John Tagg og Victor Burgin.¹⁴⁴

Jeg har trukket frem seks hovedpunkter som tar for seg overlappende og sentrale elementer fra Burgin, Tagg og Flussers teoretiske diskusjoner om fotografiet. Tematikken er følgende; (1) realismekritikk, (2) dokumentarfotografiet, (3) fotografiets ideologiske natur, (4) fotografiet som *tekst*, (5) fotografiets effekt og (6) massens bruk av fotografiet. Jeg vil drøfte hvordan Flusser, Burgin og Taggs nymarxistiske teorier kan ha påvirket Parris tilnærming til dokumentarfotografiet både *tematisk og estetisk*. Deres kritikk av fotografiet som et objektivt og realistisk medium er spesielt aktuelt i min problemstilling. Det tradisjonelle dokumentarfotografiets premiss er at det er en avbildning av noe ”sant”. Jeg vil fortløpende trekke frem fotografier fra *Small World* samt uttalelser fra Parr som viser et mer reflektert og kritisk forhold til dokumentarfotografiet. Selv om Parr ikke anvendte teori direkte i kunsten (slik mange konseptuelle kunstnere jobber), kan vi heller se på teoriens indirekte påvirkning. Påvirkningen kan sees i Parris utradisjonelle motivvalg, hans appropriasjon av turistenes snapshotfotografering og måten han beskriver sine fotografier på.

Parr kjente godt til Burgin og Tagg da de begge skrev artikler i viktige fotografimagasiner som blant annet *Camerawork*. Martin Parr ble også inkludert i en utstilling John Tagg kuraterte med Paul Hill og Angelica Kelly. Utstillingen het *Three Perspectives on Photography*, og ble vist i Hayward Gallery i London i 1979. Her ble Parr presentert for mer teoretisk orienterte kunstnere som Jo Spence, Yve Lomax og Victor Burgin. Utstillingskatalogen er oppdelt i kapitler som definerer de ulike kuratorenes teoretiske posisjoner. Paul Hill skrev et essay ved navn ”Photographic Truth, Metaphor and Individual Expression” hvor han inkluderte fotografer som Thomas Coper, Brian Griffin, Raymond Moore, Roger Palmer, Martin Parr og Graham Smith. Hill ønsket å bryte med den realistiske tolkningen av fotografiet ved å sammenligne fotografiet med litteratur. Hill drøfter hvordan fotografen bruker metaforer til å fremkalle en følelse eller et bilde hos leseren.

Angelica Kellys skrev essayet "Feminism and Photography", og inkluderte fotografer som Aileen Ferriday, Christine Hobbeheydar, Yve Lomax, Sarah McCarthy, Jo Spence og Valerie Wilmer. John Taggs essay heter "A Socialist Perspective on Photographic Practice", og inkluderte fotografer som Victor Burgin, Robert Golden, The Hackney Flashers Collective, Alexis Hunter og Report/I.F.L.¹⁴⁵ I denne artikkelen bruker Tagg Michel Foucaults teorier for å undersøke fotografiet som en ideologisk konstruksjon, ikke ulikt hans tilnærming i *The Burden of Representation*. Selv om Tagg ikke valgte Parrs fotografiske arbeid til å representere "den sosialistiske fotograf", er Parr inkludert i en utstilling som utforsker fotografiet som en sosial konstruksjon. Utstillingens fokus på teori samt Englands radikale kulturpolitiske miljø, kan ikke ha unngått Parrs oppmerksomhet. Jeg mener at denne diskusjonen kan ha påvirket Parr til å gjennomgå en transformasjon i hans tilnærming til dokumentarfotografiet.

Parrs fokus på kameraer og fotografering i *Small World*, kan sies å være et brudd med det realistiske og objektive tolkningen av fotografiet. Hans motiv er turisme som er en konstruert kultur farget av turistnæringens intensjoner og representasjoner.

2.1.1 *Small World* som postmodernistisk?

Jeg vil innlede dette kapittelet med en kort presentasjon av det postmoderne dokumentarfotografiet som må sees som et underliggende element i *Small World*. Ifølge fotografiteoretikeren Liz Wells er *Small World* påvirket av den postmoderne tidsepoken. Hun drøfter hvordan fotografiet på 1980 og 90-tallet er preget av diskusjoner om fotografiets kulturelle og sosiale bruk i vårt samfunn. I humaniora blir ofte begrepet *postmodernisme* koblet med en fransk poststrukturalistisk kritikk av semiotikk og lingvistikk, og en postkolonial kritikk av vestlig hegemoni.¹⁴⁶ Postmodernisme er en vid og problematisk term som også refererer til feministisk teori, en oppløsning av høy og lavkultur samt en undersøkelse av mediesamfunnet. I kunstfeltet ønsket man å bryte med modernismens fokus

¹⁴⁴ Jeg vil derfor ikke bruke deres teorier som kun et verktøy, men se på denne teoriens påvirkning på Parrs tilnærming til fotografiet.

¹⁴⁵ Allerede i denne artikkelen kritiserte Tagg venstreorienterte fotografer som benyttet dokumentarsjangeren til å fremstille "sannheten". Han beskrev videre representasjonens påvirkning på hverdagslivet der stereotypiske fremstillinger blir våres sosiale idealer. Han trakk frem Michel Foucaults begrep *sannhetsregime*, og viste til at "det sanne" produseres av en ideologi definert av en institusjon. Intensjonen til hva Tagg kaller en sosialistisk fotograf vil da være å synliggjøre fotografiets posisjon som en skaper av "sannheter." Paul Hill, Angelica Kelly og John Tagg, *Three Perspectives on Photography*, (Amsterdam: De Lange/Van Leer, 1979)

¹⁴⁶ Wells trekker frem teoretikere som Michel Foucault, Jacques Derrida, Jean Baudrillard og Fredric Jamesons. Liz Wells, *The Photography Reader*, (London: Routledge, 2003), 148.

på kunstnersubjektet og kunstverkets autonomi ved å referere til eksisterende representasjoner fra massemediene og kunsthistorien.

Wells beskriver hvordan en postmoderne fotografisk tilnærming karakteriseres av ”(..)an emphasis on **construction**, the forging, **staging** or **fabrication** of images.”¹⁴⁷ I USA og Europa vokste det frem en kunstretning som undersøkte det *konstruerte fotografiet*. Fotografer som Mary Kelly, Cindy Sherman, Barbara Kruger, Richard Long og Richard Prince faller innenfor denne kategorien. De utforsket alt fra fotomontasje, iscenesatte fotografier, dokumentasjon av performance, og sammenstilling av bilde og tekst.¹⁴⁸ Det konstruerte fotografiet har røtter i to kunstneriske og teoretiske retninger. Det ene er en politisk tilnærming som stammer fra de sovjetiske konstruktivistenes fotomontasjer. Den andre stammer fra en postmodernistisk *dekonstruksjon* som ble gjennomført i både teorien og kunstneriske praksiser.¹⁴⁹ I det postmodernistiske fotografifeltet var destabiliseringen av representasjon og virkelighet et viktig prosjekt. Man begynte å undersøke fenomener som dokumentarfotografiets påståtte realistiske og objektive karakter. Det vokste frem kritiske debatter i ulike fagfelt på universiteter i USA og Europa. I USA ble postmodernistiske diskusjoner om kunst utført i magasinet *October*. Teoretikere som Craig Owens, Abigail Solomon-Godeau, Andy Grundberg og Douglas Crimp er sentrale innen den amerikanske, postmodernistiske fotografiteorien.¹⁵⁰

Ifølge Wells er det postmoderne dokumentarfotografiet ”...not tied to the political project that was espoused by the movements of the 1930s; nor are the codes that seemed to authenticate documentary photographs necessarily employed.”¹⁵¹ Hun trekker frem Parrs *Small World* som en fotografiserie som undersøker postmoderne problemstillinger. Dette gjør Parr i sin fremstilling av turister som fotograferer og poserer foran attraksjoner i sitt søk etter en autentisk kultur.¹⁵² Hun sier selv ”What connects the world in this exhibition [*Small World*] is the multiple presence of the camera. Images are intertwined with what would have been called the `original` object; a sign have broken loose from their former anchorages and

¹⁴⁷ Lis Wells, *Photography: A Critical Introduction*, (London: Routledge, 1997), 282.

¹⁴⁸ Wells, *Photography*, 283

¹⁴⁹ Wells, *Photography*, 283. Se Jacques Derrida, *De la Grammatologie*. Se avsnitt 1.5.1 ”søken etter en ny fotografiteori” for en forklaring på *dekonstruksjon*.

¹⁵⁰ Deres undersøkelse av representasjon kunne vært benyttet for en alternativ tolkning av *Small World*. Se avsnitt 2.1.8. ”Alternative tolkninger av *Small World*.”

¹⁵¹ Wells, *Photography: A critical introduction*, 111.

¹⁵² Turistkulturen drives ironisk nok av en søken etter *autentisitet* ved å iscenesette andres kulturer. Dean MacCannell, *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*, (Berkeley: University of California Press, [1999] 1976), 98-100.

float freely around a world that has been constituted as a site of spectacle.”¹⁵³ Hun spør seg selv om et fotoprojekt som baserer seg så sterkt på eksisterende visuelle koder kan kalles et dokumentarfotografi? Den postmodernistiske diskusjonen ligger latent i min lesning, selv om jeg ikke kommer til å benytte den i min tolkning av *Small World*. En mer inngående diskusjon vil bli for omfattende til denne masteroppgaven.

2.1.2 Realismekritikk

Jeg vil nå tolke Martin Parrs fotografiprojekt *Small World* med sentrale elementer fra Vilém Flusser, Victor Burgin og John Taggs diskusjoner om fotografiet. Jeg vil se på hvordan deres teorier kan fremme et mer bevisst forhold til et medium som tidligere ble oppfattet som et vindu ut til verden. Denne refleksive bevisstheten rundt fotografiets natur mener jeg å finne i Martin Parrs fotografiarbeider fra 1980- og 90-tallet, spesielt i serien *Small World*.

Et vanlig spørsmål ved en realistisk tolkning av fotografiet er *hva bildet forestiller*. Burgin beskriver at man da ignorerer hva som er det viktigste målet ved en fotografiteori, nemlig å tolke *fotografiets sosiale bruk*. Man burde heller undersøke *mekanismene* som ligger bak ideen om at et bilde er realistisk og sant. Fotografiets sosiale bruk kan ha ulike formål: fra å illustrere en artikkel, bevise et naturvitenskaplig fenomen til å dokumentere sin egen familie. Tagg understreker også at fotografiet ikke er et transparent medium, men en kulturell, historisk og teknisk oppfinnelse som skaper nye opplevelser og virkelighetsforståelser. Faktorer som psykologi, språk og andre representasjoner tar del i tolkningen av bildet vi har foran oss. En tolkning av *Small World* er ufullstendig om man kun beskriver hva motivet fremstiller, nemlig turister i ulike situasjoner. Serien mister sin kritiske brodd hvis vi unngår å diskutere hvilken rolle dokumentarfotografiet og turistfotografiet har i dagens samfunn.

I *Small World* har turistenes fotografering og kjøp av suvenirer og postkort en sentral rolle. Vi forstår at det er et sosialt ritual vi observerer.¹⁵⁴ Som turist er man en del av et naturalisert ritual som man nødvendigvis ikke er bevisst over. Parrs fokusering på fotograferingsakten og turistenes kollektive oppførsel, gjør at man legger merke til turismen som en sosial konstruksjon.

¹⁵³ Liz Wells, *Photography*, 113.

¹⁵⁴ Dette vil jeg beskrive mer inngående i 2.2.2 hvor jeg gjør rede for motivet til *Small World* som er den globale masseturismen. MacCannell, *The Tourist*, 42.

Tagg drøfter om vanen å tolke fotografiet som sant er farget av *representasjonsregimet* vi tilhører. Som tidligere nevnt benytter Tagg seg av Michel Foucaults begrep *sannhetsregime* som beskriver dagens favorisering av vitenskapen som formidler av sannhet. Dette kan sammenlignes med Flussers teser om *tekstdyrkningen*, hvor vitenskapen er et eksempel på en tekst som tolkes som en sann beskrivelse av verden.¹⁵⁵ Kameraet er et *apparat* som er konstruert etter vitenskaplige modeller. Kameraet blir dermed automatisk tolket som en formidler av *sannhet*. Mennesket glemmer til slutt at både vitenskapen og fotografiet er konseptuelle konstruksjoner som er produsert av menneskene selv.

Tagg hevder at den realistiske tolkningen skaper en fiksert virkelighetsoppfattning. Leseres rolle blir kun som en konsument og betrakter av ferdigtolkede og *sanne* motiver. Til sammenligning er turistens rolle farget av *den realistiske tolkningsmodusen*. Turisten er en passiv konsument som oppsøker og fotograferer allerede etablerte sannheter og normer om hva som er verdt å se. Turistnæringens representasjoner av vertslandet reproduseres om og om igjen i guidebøker og reklame. Disse representasjonene kan forhåndspåvirke turistene som ønsker å finne og gjenfotografere disse utpekte attraksjonene. Turistens oppfatning av vertslandet er derfor ikke personlig, men påvirket av tekster og bilder de har observert før avreise.¹⁵⁶

Ifølge Tagg kan man bryte den realistiske lesningen ved å skape en forstyrrelse i *teksten* eller bildet. Denne forstyrrelsen vil ødelegge den realistiske tolkningen av fotografiet som et vindu ut til verden. Parr viser et brudd med en realistisk tilnærming til fotografiet ved å avbilde turistnæringens representasjoner og kameraer. Parr virker selv reflektert over fotografiets konstruerte natur der han uttaler; ...I see my job as orchestrating my own or others' images".¹⁵⁷ I motsetning til en tradisjonell dokumentarfotograf som fremstiller verden slik den er, er Parr mer som en dirigent som leker med eksisterende bilder. Parrs fremstilling av kameraer i *Small World* kan, som jeg tidligere har nevnt, tolkes som en metakommentar til fotograferingsakten. Ved å betrakte *Small Worlds* motiver, tenker vi automatisk på turistenes bruk av fotografiapparatet. Vi leser dermed ikke *Small Worlds* ulike motiver realistisk som vinduer ut til verden, men ser hvordan mennesker konstruerer en "virkelighet" med sine kameraer.

¹⁵⁵ Slik jeg har beskrevet i kapittel 1.3.1. "Det magiske bildet, den lineære teksten og det tekniske bildet"

¹⁵⁶ Dette kommer jeg til å diskutere nærmere under avsnittet 2.1.7 "fotografiets effekt."

¹⁵⁷ Peter Hamilton, "All-Out World. The Photographs of Martin Parr", *Art on paper*, (januar/februar 2001), 45.

Small Worlds vektlegging av kameraer og fotograferingsakten gir meg assosiasjoner til Bertolt Brechts teorier om det *episke teateret*.¹⁵⁸ Både Tagg og Burgin refererer til Brecht ved sin analyse av realismen som en borgelig konstruksjon.¹⁵⁹ Brechts *episke teater* ønsket å bryte med den følelsesladede komedien og tragedien ved å skape et teater for det vitenskapelige mennesket. Denne type teater skulle ha en åpen struktur for å undersøke problemstillinger av spesifikk historisk eller sosial art. Et sentralt element i Brechts teorier er begrepet *verfremdung* som gikk ut på å tydeliggjøre teaterets konstruksjon for å få publikum til å reflektere over sin rolle som betraktere. Publikum ville dermed være medskapende i stykkets tematikk. *Verfremdung* kunne oppstå ved å vise lyssettingens kilder, eller at skuespillerne trådte inn og ut av sine roller og snakket direkte til sitt publikum.¹⁶⁰ Parr kommuniserer også direkte til sitt publikum ved å synliggjøre turistenes kameraer og fotografier. Slik sett bryter han den realistiske lesningen, der vi ikke kan unngå å bli bevisst over at vi ser på et fotografi.

2.1.3 Dokumentarfotografi

Undersøkelsen av dokumentarfotografiet er sentralt for både Burgin og Tagg, det er et klart eksempel på hvordan den *realistiske lesningsmodusen* kan benyttes ideologisk. Tagg og Burgin angriper det humanitære og objektive dokumentarfotografiet da de mener at fotografiet er en kulturell konstruksjon basert på en ideologi. De benytter seg av en nymarxistisk tilnærming for å oppløse den tradisjonelle oppfatningen av fotografiet som et sant og objektivt medium. Parr fremstår selv som kritisk til den humanitære dokumentartradisjonen. Han skriver innledningsvis til en utstilling han kuraterte i 1992 ved navn *Current Account*;

Traditionally, documentary photographers and photojournalists sought out the injustices of the world (war and homelessness etc.) They hoped that the process of pointing their camera at the sources of struggle and injustice would influence opinions and indeed change the world for the better. The photographers featured here are more concerned with a personalized point of view of the world and using a new and fresh language to express these ideas.(...) For me, these photographs demonstrate that opposing poles can be observed and interpreted in society: order and chaos, affection and aggression, attraction and repulsion, good and bad. These tensions create a sense of uncertainty that gives the photographs considerable power. The photographs are asking questions, not proposing the answers.¹⁶¹

¹⁵⁸ Robert Leach, *Makers of Modern Theatre*, 116.

¹⁵⁹ Tagg, *The Burden of Representations*, 178; Burgin, *The End of Art Theory*, 9.

¹⁶⁰ Robert Leach, *Makers of Modern Theatre*, 118-19.

¹⁶¹ Denne gruppeutstillingen inkluderte verk av Paul Seawright, Anna Fox, Anthony Haughey, Ken Grant og Robin Grierson, og ble vist i Royal Photographic Society i Bath og i Mai de la Photo, i Reims. Val Williams, *Martin Parr*, paperback utgave, (London: Phaidon Press Limited, 2004), 212.

Dokumentarfotografiet var i en radikal transformasjon grunnet fjernsynets og det digitale mediets oppfinnelse. Ifølge den danske fotografiteoretikeren Mette Sandby, førte dette til oppløsningen av distinksjonene mellom kunstfotografiet og dokumentarfotografiet. Sandby refererer til dette fenomenet ved navn *New Documentary*.¹⁶² Denne retningen består av fotografer som ønsker "(.)at nytænke og repositionere dokumentarismen bl.a ved at søge nye medier og uttryk såsom cd-rom, bøger og installationsformer og ved at blande tekst og fotografi samt fiktion og virkelighed."¹⁶³ Hun beskriver hvordan dokumentarfotografiet nærmest får en dagboksaktig tilnærming ved å trekke frem fotografer som Nan Goldin, Susan Lipper og Richard Billingham. Parr er også opptatt av det subjektive aspektet ved fotograferingsakten, og sier selv; "The best way to describe my work is subjective documentary."¹⁶⁴ Parr plasseres ofte innad den såkalte *New Color Documentary* retningen i England som også inkluderer Chris Killip, Mark Haworth-Booth, Brian Griffin og Paul Graham.¹⁶⁵

En sentral karakteristikk for europeisk fotografi på 1990-tallet var hvordan fargefotografiet og storformatet dominerte. En av de underliggende årsakene kan være hvordan sorthvitt fotografi ble ansett som gammeldags med sine assosiasjoner til modernistisk fotografi og fotojournalistikk.¹⁶⁶ Det er altfor forenklet å snakke om en europeisk skole, men det var en rask spredning av ideer mellom fotografer ved internasjonale festivaler som for eksempel Rencontres d'Arles og Noorderlicht Festival i Holland. Fra 1990-tallet og utover ble fotografiet absorbert av samtidskunstfeltet, og fotografiets tidligere fokus på teknikk ble erstattet med et fokus på tematikk. Man benyttet fotografiet til en konseptuell undersøkelse av aktuelle tematikker relatert til kjønn, seksualitet og identitet.

Frem til 1986 arbeidet Parr innen en tradisjonell humanistisk dokumentartradisjon hvor han dokumenterte Nord-Englands autentiske arbeiderklasse miljø. Parr var ikke en del av dette miljøet da han kom fra Surrey og har en middelklassebakgrunn. I fotografiserien *June Street* (1972) (figur 1) fotograferte Parr interiøret og menneskene i tettstedet Salford,

¹⁶² Mette Sandbye, *Mindesmærker. Tid og erindring i fotografiet*, (København: Forlaget politisk revy, 2001), 185.

¹⁶³ Sandbye, *Mindesmærker*, 185.

¹⁶⁴ Andrey Baskakov, Martin Marix Evans og Amanda Hopkinson, red., *Contemporary Photographers*, 3. utgave, (New York: St. James Press, 1995), 879.

¹⁶⁵ Baskakov, Evans og Hopkinson, red., *Contemporary photographers*, 879

¹⁶⁶ Denne tendensen refereres ofte til som *the New European Color Photography School*. Parr og Badger, *The Photobook: A History, Volume 2*, 57.

hvor TV-serien *Coronation Streets* originalt hadde vært innspilt.¹⁶⁷ Her fotograferte Parr beboernes stuer for å dokumentere møbler og interiører, i likhet med en antropolog som undersøker en annens kultur. Parr var en utenforstående betrakter som fotograferte en tradisjonell britisk arbeiderklassekultur som var på vei til å bli erstattet av et moderne forbrukersamfunn. Slik sett kan vi si at han hadde sosiale ambisjoner om å preservere en kultur i en humanistisk ånd, lik en tradisjonell dokumentarfotograf.

På 1980-tallet oppstod et brudd i Parris tilnærming til dokumentarfotografiet hvor han utfører en *tematisk og estetisk* transformasjon. Dette skiftet skjedde i fotografiserien *Last Resort* (1986) (figur 2) som fremstiller den nedslitte badebyen New Brighton.¹⁶⁸ Denne transformasjonen foregår *estetisk* ved Parris utskifting av 35 mm kamera med sorthvitt film, til et mellomformatskamera hvor han benyttet billig amatørfargefilm. Samtidsfotografiets format er mye større i motsetning til tradisjonell dokumentarfotografi, noe som også gjelder Parris bilder.¹⁶⁹ Parr benytter seg også av en sterk blits slik at bakgrunnen fremstår som mørkere enn den virkelig er. Denne effekten skaper dramatik hvor forgrunnen skiller seg ut, slik at enkelte av hans motiver har et nærmest scenisk preg.

Tematisk foregår det også en transformasjon der Parr går fra rolle som en utenforstående som fremstiller det ”autentiske England”, til å utforske forbrukskulturen han selv er en del av.¹⁷⁰ Serier som *Small World* (1987-1995), *Signs of the Time* (1992), *Common Sense* (1999) og *Think of England* (2000) utforsker det nye forbrukersamfunnet som erstattet den tradisjonelle arbeiderkulturen.¹⁷¹ Parr sier selv om sitt motivvalg; ”It’s

¹⁶⁷ Her samarbeidet Parr med en annen student fra Polytechnic ved navn Daniel Meadow. *Coronation Street* er en BBC produsert tv-serie som viser et arbeiderklassemiljø fra Manchester fra 1961 frem til i dag. Williams, *Martin Parr*, 34.

¹⁶⁸ *Last Resort* viser familier på badetur til New Brighton. Parr dokumenterte New Brightons overfylte, nedslitte og forsøplede fremstilling. Serien ble utsatt for sterk kritikk om at Parr var en middelklasse mann som kynisk fremstilte arbeiderklassekulturen på sitt verste. Kunstkritikeren Robert Morris beskriver selv blant annet serien som; ”(..) a clammy, claustrophobic nightmare world where people lie knee-deep in chips papers, swim in polluted black pools, and stare at a bleak horizon of urban dereliction” i the *British Journal of Photography*, (August 1986). Allikevel mottok *Last Resort* god mottagelse da serien ble vist i Arles fotofestival i 1986. Williams, *Martin Parr*, 161, 162, 205.

¹⁶⁹ Storformats tradisjonen vokste frem under den innflytelsesrike undervisningen på Düsseldorf akademiet ved Bernd og Hilla Becher. Denne retningen kalles ofte *Düsseldorf Tendency*, og sentrale Becher elever er Thomas Ruff, Andreas Gursky og Candida Höfer. Parr og Badger, *The Photobook: A History, Volume 2*, 54, 262.

¹⁷⁰ Val Williams spekulerer om Parris eksponering av vår forbrukskultur er en skuffelse over den overfladiske kulturen som erstatter hans idealiserte *Coronation Streets* fra Nord-England. Hun trekker frem Parris familiebakgrunn fra Metodistkirken som fremmer en pietistisk og uselvvisk livsstil som et argument til hans mulige kritikk av forbrukersamfunnet. Williams, *Martin Parr*, 277.

¹⁷¹ Parr trekker selv frem sin fotografiserie *Common Sense* (1999) som et av sine viktigste verk. Serien ble presentert i bokform samtidig som den ble vist på 43 utstillingsplasser i 19 land samtidig. Galleristen printet selv ut bildene med en 350 Xerox laserprinter, og kunne henge opp fotografiene etter ønske. Parr fikk Guinness rekord for å vise sin kunst på flest mulig steder samtidig. Forsiden på fotografiboken *Common Sense* viser en

because I'm a consumer that I can recognize the consumer element in other people and in society as a whole"¹⁷². Parr dokumenterer blant annet grensehandel, charterturisme, shopping, supermarkeder og masseproduserte matvarer. Han retter også blikket mot kjernefamilien og forstadslivet til Englands middelklasse ved fotografiserier som *The Cost of Living* (1989).¹⁷³ Her ser man middelklasseritualer som innkjøp av Laura Ashley gardiner og besøk på veddeløpsbanen. Parr sier selv "I'm interested in reflecting the lives, ideas and concerns of the people looking at the photographs- normally the middle class reader or viewer."¹⁷⁴

Parr har selv et meget bevisst forhold til dokumentarsjangeren. I et mailintervju svarer han " My relation with Documentary photography is simple , I am one and therefore help to maintain and develop this tradition."¹⁷⁵ Han har med andre ord et bevisst forhold til dokumentarsjangeren. Burgin påpeker at en kunstners rolle er påvirket av historien og institusjonen som kunstneren selv velger å jobbe innen, utenfor eller imot.¹⁷⁶ Jeg tolker Parr som en fotograf som jobber imot den dokumentarfotografiske tradisjonen ved å karikere og overdrive dens egenskaper. Parr ironiserer ofte over dokumentarfotografens rollen som kynisk og utnyttende av sine subjekter. Han sier blant annet;"...I accept that all photography is voyeuristic and exploitative, and obviously I live with my guilt and conscience. It`s part of the test and I don't have a problem with it."¹⁷⁷ Denne uttalelsen kan sees i lys av blant annet Burgin og Taggs kritikk av dokumentarfotografiet som kategoriserende og utnyttende av andre mennesker. Parr har ofte en krass og ironisk fremtoning i intervjuer. Parris biograf, Val Williams, tolker Parris tvetydige uttalelser som en iscenesatt gest.¹⁷⁸

rusten globus som er gjort til en sparebøsse. Dette motivet representerer Parris skiftende fokus fra klassematemikk til globalisering og konsumering. Williams, *Martin Parr*, 279.

¹⁷² Williams, *Martin Parr*, 209-210.

¹⁷³ Parr beskriver også at denne strategien var preget av et ønske om å utforske seg selv der han sier "...I was very much examining my own position as, first off, a middle-class person, and secondly as a person who has flourished in a political climate that I feel somewhat opposed to but nonetheless have done very well out of thank you, and thirdly, my own guilt about being a relatively affluent person in modern Britain." Williams, *Martin Parr*, 209-210.

¹⁷⁴ Rick Poynor, *Obey the Giant : Life in the Image World* , (Basel: August Birkhäuser, 2001), 18

¹⁷⁵ Parr, Martin (parrpolygon@googlemail.com) 3.februar 2009. "Re: E-mail interview." E-post til Hansen, Ida Sannes (ida.hansen@gmail.com).

¹⁷⁶ Burgin, *The End of Art Theory*, 158.

¹⁷⁷ Williams, *Martin Parr*, 34.

¹⁷⁸ Williams tolker Parris strategi som en *performance* der han selv fremstiller seg som en kynisk og utnyttende fotograf. Hun beskriver hvordan hans intervjuer ofte er mer eller mindre identiske hvor han understreker sin middelklassebakgrunn, og spiller en sammensatt rolle som angrende samt arrogant fotograf. Kontrovers er en hovedtemaikk som trekkes frem ved Parris intervjuer, hvor man fremhever kritikken som har vært omsvermet hans fotografiserier som f. eks *Last Resort* (1986). Williams mener at fokuset på det kontroversielle og sensasjonspregede stammer fra Parris kjennskap til media, det sjokkerende selger. Williams, *Martin Parr*, 275-276.

Tagg hevder at dokumentarfotografiet var basert på en sosialdemokratisk humanisme som ikke truet det kapitalistiske systemet. I dag har fotografiet en sterk posisjon i et av det vestlige samfunnets sterkeste ideologier, nemlig det frie markedet. I *Small World* undersøker Parr hvordan våre ferieforlystelser er styrt av et kapitalistisk system hvor konsumering er i fokus. *Small Wolds* ulike turister er forbrukere på forskjellige måter. De forbruker vertskulturen ved å ta bilder av attraksjoner, spise junkfood eller kjøpe suvenirer av de ulike attraksjonene. Selv det å fotografere kan tolkes som en form for konsumering, hvor man dokumenterer steder man har vært som et trofé. Kulturteoretikeren Donald Horne beskriver hvordan fotografering er en essensiell opplevelse for turistene der man kan omgjøre steder til bilder man kan konsumere. Horne sier selv at fotografier;

... offer us the joy of possession: by taking photographs of famous sites and then, at home, putting them into albums or showing them as slides, we gain some kind of possession of them. For some of us this can be the main reason for our tourism. Between them, the camera and tourism are two of the uniquely modern ways of defining reality.¹⁷⁹

Der dokumentarfotografiet blant annet definerte hvordan vi skal opptre som samfunnsborgere, definerer fotografiene i guidebøkene hvor vi skal reise, og hva vi skal se. Disse fotografiene tolkes som en autentisk fremstilling av vertslandets kultur som tar del i det store feltet som *representasjonsregimet* består av.¹⁸⁰ Både Tagg og Burgin understreker at det er viktig å undersøke forholdene som ligger bak en fotografisk praksis. Hvem er fotografiet tatt for, og hvorfor tolker vi motivet som sant? Parrs fotografier leses ofte som en undersøkelse av den globale turistkulturen og dens oppløsning av lokal kultur.¹⁸¹ Allikevel vil Parrs insisterende fremstilling av kameraer og fotografering gjøre at betrakteren vil bli bevisst selve fotograferingsakten. Man kan derfor si at Parr både undersøker hvordan fotografiapparatet kategoriserer verden, samtidig som han undersøker turistenes visuelle kultur.

¹⁷⁹ Donald Horne, *The Great Museum: The Re-representation of History*, (London: Versu, 1984), 12.

¹⁸⁰ Tagg, *The Burden of Representations*, 172.

¹⁸¹ Charlotte Cotton, *The Photograph as Contemporary Art*, (London: Thames & Hudson, 2004); Mary Warner Marine, *Photography: A Cultural History*, (New York: Abrams, 2002); Baskakov, Evans og Hopkinson, red. *Contemporary Photographers*.

2.1.4 Fotografiets ideologiske natur

I forrige avsnitt diskuterte jeg hvordan Parr ironiserer over og synliggjorde dokumentarfotografiet som en kategoriserende og utnyttende fremstilling av andres kultur. I *Small World* blir betrakteren også bevisst på hvordan turistens fotografering er med på å gjenspeile turistnæringens representasjoner av verden. Slik sett kan *Small World* tolkes som en synliggjøring av fotografiapparatet som en konstruksjon av virkeligheten. Et sentralt spørsmål er om denne synliggjøringen av dokumentar- og turistfotografiet skal tolkes som politisk motivert? Burgin påpeker hvordan en postmodernistisk tilnærming benytter estetikk og politikk i symbiose.¹⁸² Selv virker Parr uinteressert i å etablere en politisk tolkning av hans kunst.¹⁸³ Dette kan stamme fra et ønske om å ikke fastlåse fotografiets mening, slik at fotografiene kun blir en illustrasjon av et politisk synspunkt.¹⁸⁴ Parr fremstiller ofte forbrukersamfunnet og dets konsumenter i et lite flatterende lys, men betyr det at han er kritisk? Om hans undersøkelse av turistkulturen er kritisk, satirisk eller en hyllest blir opp til betrakteren.

Det kritiske potensialet ligger i hvordan Parr synliggjør fotografiapparatets kategoriserende aspekter ved å fremheve turistenes fotografering. Et eksempel er *Juffure, the Gambia, Africa* (figur 3) som viser fem afrikanske barn som løper etter en jeep. Fotografiet er tatt ifra en turistbil hvor det sitter hvite turister og betrakter guttenes sprang. Det sentrale motivet er en jente iført en t-skjorte med en sfinks, en assosiasjon til en egyptisk turistattraksjon. I likhet med sfinksen, sees de løpende guttene som en eksotisk attraksjon som passer inn i det afrikanske landskapet. At deres fillete klær tyder på at disse guttene stammer fra en fattig sosial bakgrunn, stopper ikke turistene fra å mores over deres heseblesende jag etter bilen.

Ved første øyekast kan motivet virke tilfeldig og avkuttet, men man oppdager raskt at rammekonstruksjonen til jeepen fremstår som en innramming til de løpende guttene og

¹⁸² Burgin, *The End of Art Theory*, 164.

¹⁸³ Parr kaller blant annet kritikerne av hans dokumentarfotografier for *left wing trendies*, og ønsker ikke å beskrive sine fotografier med politiske toner. Williams, *Martin Parr*, 159.

¹⁸⁴ Ifølge Abigail Solomon-Godeau er denne problemstillingen typisk for den såkalte *Pictures Generation* hvor fotografer som Richard Prince, Sherrie Levine og Louise Lawler er eksempler på kunstnere som approprierer sin samtids visuelle kultur for å synliggjøre underliggende ideologier. Hun skriver at flere av disse kunstnerne har problemer med å benytte begrepet politisk kunst av 3 grunner; ... first, because to be thus defined is almost inevitably to be ghettoized within a (tiny) art-world preserve; second, because the term as a label implies that all other art is *not* political; and third, because the term tends to suggest a politics of content and to minimize, if not efface, the politics of form. Abigail Solomon-Godeau, *Photography at the Dock, Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, (Minneapolis: University of Minnesota press, 1991), 145.

landskapet bak. I motivets høyre side kan vi skimte en maskulin hånd som holder opp et kamera, en påminnelse om at vi faktisk ser på et fotografi. Et sosialt drama blir en estetisk og spennende attraksjon som turistene kan konsumere. Er det moralsk riktig å fotografere disse guttene? Vi ser et klassisk skille mellom hvit middelklasse og afrikanske, fattige barn som tydeliggjør maktaspektet ved fotograferingsakten. Den hvite middelklassemannen fremstiller *den andre* med utgangspunkt i sine fordommer og forståelse av deres kultur.¹⁸⁵ Parr synliggjør hvordan ideen om det fattige og primitive Afrika reproduseres i en turists fotografering. På mange måter synliggjør Parr fotografiets ideologiske kvaliteter slik Tagg og Burgin beskriver. Han viser oss hvordan et fotografiapparat former en spesifikk måte å se virkeligheten på. Dette kan knyttes mot Louis Althusers begrep det *ideologiske statsapparatet*.

Både Tagg og Burgin benytter seg av Louis Althusers begrep *ideologisk statsapparat* som beskriver hvordan ulike institusjoner i samfunnet er med på å forme det sosiale menneskets tanker og handlingsmønstre.¹⁸⁶ Denne ideen kan sammenlignes med Flussers filosofi om *apparatets* påvirkningskraft på menneskers virkelighetsoppfattelse.¹⁸⁷ Dokumentarfotografiets objektive og realistiske tolkning kan ifølge Burgin og Tagg være funksjonen til et *ideologisk statsapparat*. De *ideologiske statsapparatene* formidler den rådende ideologien i samfunnet det agerer. Man kan også utvide diskusjonen om det *ideologiske statsapparatet* til å inkludere turistfotografiet. Turistnæringen skaper i likhet med fotografiapparatet en konstruert virkelighet. Turistnæringen former menneskers oppførsel, der guidebøker forteller deg hvor du burde dra og hvilke attraksjoner en bør fotografere. Turistnæringen konstruerer et idealisert virkelighetssyn med sitt fokus på å vise det storslagne ved en kultur, samt nedtone politiske og sosiale problemer.

Etter min tolkning er det rimeligere å se på Parr som påvirket av ideene om fotografiet som et virkelighetskapende og konstruert medium, enn å benytte seg av en politisk tolkning av hans kunst. Selv om *Small World* kan tolkes som kritikk av kapitalismen

¹⁸⁵ *De Andre* er en oversettelse av *The Other* som er et begrep som brukes i feministisk og postkolonial teori. Begrepet refererer til en strategi av den dominerende gruppen for å navngi og heve seg over grupper som kvinner, homofile eller fra en annen kultur. Den dominerende gruppen er typisk en vestlig, hvit middelklassemann. Slik beskrevet av blant annet Homi K. Bhabha, "The Other Question: the Stereotype and Colonial Discourse." i Jessica Evans og Stuart Hall, red. *Visual Culture : the Reader*, (London : Sage,1999), 370-378. Opprinnelig trykket i *Screen* 24.6 (1983): 18-36.

¹⁸⁶ Althusser bygger på en materialistisk marxisme, og mener at ideologien ikke er en mental konstruksjon, men i et *apparat* og i dets bruk. Ideologien kan derfor være en håndfast, materiell ting som for eksempel et fotografiapparat. Tagg, *The Burden of Representations*, 70.

¹⁸⁷ Slik beskrevet i 1.3. Jeg vil diskutere Flussers tilnærming nærmere under avsnittet 2.2.7 om fotografiets effekt og massens bruk av fotografiet.

og globaliseringen, er den hovedsaklig drevet av ønsket å fremstille masseturismen og dets visuelle kultur.

2.1.5 Fotografiet som *tekst*

Burgin og Tagg bryter med den *realistiske tolkningen* av fotografiet. De understreker at fotografiet må leses som en *tekst*. Burgin benytter seg av Roland Barthes' semiotiske teorier. Ifølge Barthes er ikke *teksten* et isolert objekt, men et tolkningsrom som oppstår mellom verket og leseren.¹⁸⁸ Burgin understreker at denne lesningen ikke er statisk. Betrakterens lesning består av utallige tolkninger og tilnærminger, og er slik sett linket til andre tekster i en *intertekstualitet*.¹⁸⁹ Som betrakter leter man etter gjenkjennelige koder som Barthes kaller *déjà lu* (allerede leste).¹⁹⁰

Både Tagg og Burgin ønsker å finne fotografiets underliggende koder som de kaller *motivets valuta* eller *det prefotografiske nivået*.¹⁹¹ Parr benytter ofte fotografiets lag på lag med referanser som et visuelt og retorisk virkemiddel. Han sier selv; The motivation was less to describe and influence than to interpret subjects which often have many layers of meaning and associations for the photographer".¹⁹²

Betlehem, Israel (figur 4) er et eksempel på et motiv fra *Small World* som kan leses som en *tekst*. Fotografiet viser en mann som sitter på gateplan ikledd en tradisjonell arabisk klesdrakt. Han betrakter fotografen, og dermed også betrakteren inngående. Man oppfatter denne mannen som eieren av suvenirbutikken vi kan skimte i bakgrunnen. I vindusutstillingen er det utstilt suvenirer og religiøse objekter. Vi kan se ulike julekrybber, kors med bønnelenker og fat med reproduksjoner av den gyldne moské. På dørhåndtaket ser vi en kleshenger med et Palestinaskjerf hengt under en tornekrans. Dette er koder fra det *prefotografiske nivået* som vi kan gjenkjenne og tolke fra vårt kulturelle ståsted. Vi gjenkjenner Palestinaskjerfet som et frigjøringsymbol for den Palestinske stat, og assosierer skjerfet med radikalpolitiske miljøer over hele verden. Denne symbolikken kan sees som

¹⁸⁸ Burgin, *The End of Art Theory*, 73.

¹⁸⁹ Burgin, *The End of Art Theory*, 73. Begrep av Roland Barthes fra *Image, Music, Text*, 160.

¹⁹⁰ Burgin, *The End of Art Theory*, 73. Begrep av Roland Barthes fra *Image, Music, Text*, 160.

¹⁹¹ Tagg beskriver hvordan interiør eller klesdrakter er fulle av ideologiske referanser som defineres av sin *valuta* i samfunnet. Denne valutaen kan lett naturaliseres som sant eller tatt for gitt, som f. eks familiestrukturen i det vestlige samfunnet. Victor Burgin beskriver fotografiets mange lag av koder som det *prefotografiske nivået*. De avfotograferte objektene har allerede en betydning under den gjeldende ideologien. Ting vi tar for gitt som f. eks et brudefotografi er blitt en konvensjon som er konstruert av en kultur. Tagg, *The Burden of Representations*, 163; Burgin, *Thinking Photography*, 47.

¹⁹² Janet Koplos, "Humorist of the Everyday", *Art in America*, Vol. 92 (March 2004), 112-15.

objektene *valuta* i det vestlige samfunnet. Denne *valutaen* kan forandre betydning over tid. Et eksempel er hvordan palestinskjerf har blitt et moteplagg uten politiske referanser blant dagens nordeuropeiske ungdom.¹⁹³ Tornekransen og Palestinaskjerfets sammensetning kan leses som en *tekst*. De leder tanken lett til politiske konflikter mellom den vestlige og arabiske verden i blant annet Gaza-stripen. Palestinaskjerfet og korset gir en *intertekstuell* assosiasjonsrekke, da de referer til en konflikt utenfor bildets komposisjon. Denne konflikten er jo nettopp det som i dag symboliserer Israel (spesielt Jerusalem) ved sin sentrale posisjon i både kristendommen og islam.

Burgin understreker at *fotografiets tekst* må tolkes i et sosiologisk, politisk og historisk perspektiv for å finne hva vi oppfatter som allmenne sannheter. For å kunne gjenkjenne tegnene i *Small Worlds* fotografiske tekster, må man ha kunnskap om den visuelle kulturen som kjennetegner turismen.¹⁹⁴ Andre referanser i *Small World* stammer fra den kunsthistoriske kanonen av kjente kunstverk og arkitektur. Mange av attraksjonene som kan leses som tegn i *Small Worlds* tekster, er fra denne kanoen av etablerte kulturmonumenter. Vi kan blant annet observere Pantheon, Venezias kanaler, Eiffeltårnet, det skjeve tårnet i Pisa, Stonehenge og Akropolis. Denne assosiasjonsleken er meget sentral i Parris fotografiske univers. Parr bruker ofte tekst på turistenes klær som en referanse til et annet sted eller attraksjon. Et eksempel på dette er *Sagrada familia, Barcelona, Spain* som viser en turist som betrakter Antoni Gaudis kjente katedral. Hennes gule t-skjorte er påskrevet Bali. Slik sett manifesterer hun sin rolle som turist, samt skaper en assosiasjonsrekke til en annen kultur hos betrakteren.

2.1.6 Fotografiets effekt

Både Tagg og Burgin beskriver hvordan fotografiet skaper visuelle ideologier som kan påvirke oss som subjekter i samfunnet. Burgin kaller som tidligere nevnt dette *politics of representation* hvor han bygger på Guy Debord teorier om hvordan eksisterende representasjoner påvirker menneskets iscenesettelse i samfunnet.¹⁹⁵ Burgin hevder at fotografiets ramme konstruerer et verdensbilde på samme måte som en ideologi.¹⁹⁶ Dette kan sammenlignes med Flussers ideer om fotografiet som formende på menneskers

¹⁹³ Anita Reinton Utgård, Mette Kamilla Skjong, *Palestina preger gatebildet*, www.nrk.no, 12.04.2007, <http://www.nrk.no/nyheter/kultur/1.2214499>, 15.09.2009.

¹⁹⁴ Jeg vil undersøke turismens sosiologiske definisjon, ulike turistposisjoner samt turistenes fotograferingskultur mer inngående i neste kapittel.

¹⁹⁵ Burgin, *The End of Art Theory*, 40.

virkelighetsoppfattning.¹⁹⁷ Det er nærliggende å undersøke hvordan turistnæringens representasjoner i kataloger, reiseprogrammer og guidebøker påvirker turistens oppfattning av en kultur.¹⁹⁸ Tagg er opptatt av fotografiets evne til å forme det sosiale mennesket. Han bygger hovedsakelig på Michel Foucaults beskrivelse av hvordan maktinstitusjoner påvirker menneskers oppfattning av egen kropp.¹⁹⁹ Turistnæringen kan tolkes som en kommersiell institusjon som påvirkes av den regjerende *diskursen*. Ved å gjenfotografere etablerte attraksjoner fra turistnæringen, opprettholder man dens virkelighetskonstruksjon.

Turistbrosjyrens fargerike fotografier er en kulturell konstruksjon som skaper en forhåndsdefinert oppfatning av reisemålet. Som turist handler man etter turistnæringens representasjoner som man tidligere har observert. Disse fotografiene definerer hvor man drar, og hva man velger å ta bilde av. Motivet *Ephesus, Greece* (figur 5) er et motiv fra *Small World* som viser hvordan fotografier kan påvirke en turists oppførsel. Motivets er tatt fra et gresk tempelområde hvor turister vandrer rundt. En mann kommer inn fra høyre med en guidebok under armen som har tittelen *Ancient Ephesus*. Denne boken er mannens guide til å forstå hva som er attraksjonen i dette ruinmiljøet. Ifølge turismeforskeren David Horne er turistene en moderne pilegrim, og guidebøkene deres religiøse kilder.²⁰⁰ Guideboken blir turistens veiledning til hva som er verdt å se. Attraksjonens berømmelse er motivasjonen til å oppsøke stedet. Slik sett definerer guidebokens bilder hva turistene burde ta bilde av og betrakte mer inngående. Guidebokens fotografier er skapt slik at de imponerer turistene med sine vakre fremstillinger, men allikevel er enkle nok slik at turistene kan gjenfotografere dem.²⁰¹ Satt på spissen, er guidebokens fotografier med på å sakralisere steder som man kunne oppfattet som uinteressante.²⁰² Kanskje turistene i *Ephesus* ville sett på tempelstrukturene som en haug med steiner om han ikke hadde lest guideboken? Under

¹⁹⁶ Fotografiets ramme gjør at *I/eye* låses til en spesifikk tolkning som påvirker hvordan man oppfatter verden.

¹⁹⁷ Flusser drøfter hvordan fotografiet blir virkeligheten, og dette skaper en reversering av meningsskapelsen. Mennesket glemmer at bildet er et konsept, og ser den fotografiske overflaten som en speiling av virkeligheten. Flusser skriver hvordan massemedias fotografier av for eksempel krig former vår forståelse av en spesifikk konflikt. Flusser, *For fotografiets filosofi*, 15.

¹⁹⁸ Osborne, *Travelling Light: Photography, Travel and Visual Culture*, 79-92.

¹⁹⁹ Psykiatri, anatomi og saniterstudium er maktinstitusjonene som er med på å forme den sosiale kroppen. Den politiske kroppsteknologi er det diffuse maktforholdet som oppstår mellom kroppen og de ulike institusjonene. Tagg, *The Burden of Representations*, 71; Michel Foucault, *Discipline and Punish*, 26, 313, 14.

²⁰⁰ John Urry, *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*, (London: Sage publication, 1990), 129.

²⁰¹ Guideboken snakker derfor "turistens språk", og refotograferingen av attraksjonene som guideboken fremstiller blir en slags sitering. Osborne, *Travelling Light*, 85.

²⁰² Ifølge sosiologen Dean McCannells analyse *The Tourist* (1976) fotograferingen og spredningen av disse representasjonene i f. eks guidebøker med på å sakralisere de ulike turistattraksjonene. Halla Beloff, *Camera Culture*, (Oxford: Basil Blackwell, 1985), 202.

reisehåndboken ser vi et stort kamera, og vi antar at han skal fotografere templene som omgir ham. Mannen i motivet trer inn i en rolle som turist, hvor han fotograferer attraksjonene som guideboken forteller ham er verdt å se.

2.1.7 Massens bruk av fotografiet

Den siste tematikken jeg vil drøfte har en sentral posisjon i *Small World*, nemlig massens bruk av fotografiet. Parr fremstiller et av amatørfotografens hyppigste bruk av et kamera, nemlig fotografering av ferien. *Small World* kan tolkes som en undersøkelse av turistenes visuelle kultur. Parr refererer til turistenes snapshotfotografering i flere av *Small Worlds* fotografier, både som et motiv og som en estetikk. Ifølge John Taylor bruker Parr sterk blits og tilfeldige avkuttninger for å appropriere turistenes snapshotfotografering.²⁰³ Parr er også opptatt av kommersielle og lavkulturelle bilder som postkort og nipsfigurer.²⁰⁴

Den franske sosiologen Pierre Bourdieu skriver at turistens fotografering har en tett relasjon til amatør- og familiefotograferingen. I boken *Un art moyen* (1965) undersøker Bourdieu empirisk materiale fra 1960-tallet for å drøfte familiefotografiets sosiologiske bruk.²⁰⁵ Denne boken skildrer det franske samfunnet på 1960-tallet, og må derfor ikke tolkes som en universell beskrivelse. *Un art moyen* er relevant i min tese der den utfører en sosiologisk undersøkelse av amatørfotografiet. Bourdieu drøfter hvordan familiefotografiet er innordnet i stereotyper og ritualer. Han skriver selv; "...it becomes clear that photographic practice only exist and subsists for most of the time by virtue of its *family function* ...,namely that of solemnizing and immortalizing the high point of family life..."²⁰⁶ Bourdieu drøfter videre hvordan ferie er et høydepunkt i familielivet. Familiealbumet vil derfor domineres av feriebilder.²⁰⁷ Amatørfotografer tar ofte bilde av oppstilte grupper som stiller seg i *naturlige posisjoner* som faktisk er konstruert av en kulturell idé. Et eksempel på en *naturlig posisjon* er fotograferingen av turister foran monumenter. Selv tilfeldig snapshotfotografering er en kulturell konvensjon som fremstiller *naturlighet*. I gruppefotografiet er personene plassert i motivets sentrum. De har ofte armene rundt hverandre og øyekontakt med kameraet.²⁰⁸

²⁰³ Dette vil jeg gå nærmere inn på i neste kapittel under avsnittet 3.4 ved navn "Turistenes fotografering". John Taylor, *A Dream of England*, 14, 240-242.

²⁰⁴ Hamilton, "All-Out World. The Photographs of Martin Parr", 45

²⁰⁵ Pierre Bourdieu, Luc Boltanski og Robert Castel, *Photography: a Middle-brow Art*, Oversatt av Shaun Whiteside, (Oxford : Polity Press,[1965] 1990)

²⁰⁶ Pierre Bourdieu, *Photography: a Middle-brow Art*, 37.

²⁰⁷ Bourdieu, *Photography: a Middle-brow Art*, 37.

²⁰⁸ Bourdieu, *Photography: a Middle-brow Art*, 81.

Fotografering er tilgjengelig for flere sosiale grupper fordi teknologien er enkel og prisen lav. Bourdieu skildrer hvordan de ulike klassene skaper *distinksjoner* seg i mellom ved å snakke negativt om de andre klassenes kulturelle konsumering.²⁰⁹ Flere av Bourdieus bemerkninger virker utdatert, som hans påstand om at bønder ikke benytter fotografi like hyppig som byfolk på grunn av fotografiets assosiasjon med luksusforbruk, ferie og fritid.²¹⁰

Bourdieu undersøkte hvordan arbeiderklassen benytter fotografiet til å portrettere sin familie samt å dekorere hjemmet med for eksempel landskapsfotografier. Arbeiderklassen foretrekker også fotografier som har en formål, for eksempel å dokumentere familielivet eller en reise. Bilder som kun har en estetisk og formålsløs (*insignificant*) funksjon er ifølge denne logikken ubrukelige.²¹¹ Middelklassen ser på fotografiet som en kunstart, men benytter likevel kameraet til å ta konvensjonelle familie- og turistbilder. Visse distinksjoner forekommer allikevel mellom arbeiderklassen og middelklassens feriebilder. Et eksempel er en lærers kommentar om at han hater oppstilte turistbilder, men heller ønsker å fotografere attraksjonene som isolerte, estetiske objekter.²¹² Nettopp dette kan være årsaken til at mange fra middelklassen ønsker å fotografere med avansert fotoutstyr og en estetisk tilnærming.²¹³ Overklassen har også en tilbøyelighet til å betrakte fotografiet som en høy kunstform. Overklassen ser på turistens fotografering som vulgær der man ikke opplever et sted, men kun reproducerer det.²¹⁴

I likhet med at det er attraksjoner man ”må se”, er det fotografier som ”må taes.” Ifølge Bourdieu fotograferer man for å bevise at man har vært et spesielt sted. Dette kan sammenlignes med postkortets funksjon. I *Small World* fotograferer Parr velkjente attraksjoner slik at vi lett kan identifisere ham som en turist. I stedet for å ta del i turistenes

²⁰⁹ I denne boken utforsker Bourdieu hvordan de ulike klassene distanserer seg fra hverandre ved hjelp av blant annet kulturelt konsum, valg av matretter, preferanse innad kunsten og lignende. Parr er selv opptatt av å undersøke de ulike klassenes estetikk og interiør. Dette kan vi se i TV produksjonen *Signs of Time* som Parr produserte med BBC ansatte Nick Barker i 1992. Her møter vi alle lag av den britiske populasjonen som beskriver sitt interiør, og hva det kommuniserer om dem som personer. Bourdieu, *Photography: a Middle-brow Art*, 69; Wells, *Martin Parr*, 210. Dette utdyper Bourdieu i hans kjente bok *La Distinction: Critique Sociale du Jugement*, (Paris : Editions de Minuit, 1979).

²¹⁰ Dette argumentet er vanskelig å applisere på samtidens bondesamfunn da det digitale fotografiet skaper billige bilder som er enklere å spre digitalt. Bourdieu, *Photography : a Middle-brow Art*, 47.

²¹¹ Bourdieu, *Photography: a Middle-brow Art*, 86, 91-92.

²¹² Bourdieu, *Photography: a Middle-brow Art*, 63.

²¹³ I avsnitt 3 ved navn “Aesthetic Ambitions and Social Aspirations: the Camera Club as a Secondary Club” diskuterer Bourdieus medforfattere Robert Castel og Dominique Schapper hvordan middelklassens kameraklubber distanserte seg fra det folkelige familiefotografiet. Dette gjør de ved å fokusere på fotografiets tekniske kvaliteter eller fotografiet som et estetisk medium. Kameraklubber drives ofte av den småborgelige klassen som ønsker å gjenskape overklassens ritualer og kunstformer. Bourdieu, *Photography: a Middle-brow Art*, 65.

²¹⁴ Bourdieu, *Photography: a Middle-brow Art*, 68-69.

dokumenteringsritual, tar Parr et steg lengre bak og fotograferer turistenes fotografikultur. Det er med andre ord ikke kun Parris kunstneriske syn på virkeligheten som er i fokus, men ulike billedproduksjonssystemer som stammer ifra både turistnæringen og den private sfære.

Feriefotografiet har vært en sentral del av amatør fotografiets utvikling siden fremveksten av Kodak på slutten av 1800-tallet. Kodaks automatisering av fotografiprosessen gav massen frihet til å fotografere sin private sfære, og familielivet kom derfor i fokus. Fotografiteoretikeren Liz Wells understreker at denne nye representasjonsformen oppfordret spesielt kvinner til å fotografere siden teknologien var så enkel at "selv en kvinne" kunne håndtere den.²¹⁵ Dette stod som en motvekt til den maskuline, vitenskaplige og teknologiske tilnærmingen som dominerte den profesjonelle fotografen. Til tross for det tidligere fokus på den private sfære og hjemmet, ble massens fotografering senere dominert av feriefotografier.²¹⁶

Wells beskriver videre hvordan turistenes snapshotfotografi var en strategi for å forholde seg til det ukjente i verden. Hun sier selv; "A sight is not a sight until we've snapped it and made it ours, often by placing a familiar face, whether travelling companion or family members, in a unfamiliar place."²¹⁷ Slik sett blir det ukjente trygt og forståelig for fotografen. Man kan derfor forestille seg at den fotograferende massen fritt kunne skape sin egen virkelighet. Tagg påpeker at dette ikke er tilfellet fordi amatør fotografiet i en stor grad reproducerer stereotyper fra samfunnet og familien.²¹⁸ Kodaks teknologi gjorde amatør fotografen avhengig av en fotoindustri til å fremkalle bildene samt produsere kameraene.²¹⁹ Kodaks automatisering av den fotografiske prosessen gjorde at teknologien ble gjemt for betrakteren. Taggs påstander ligger nært Vilém Flusser's teknologi-deterministiske filosofi slik vi kan lese i *Für eine Philosophie der Fotografie*.

Vilém Flusser diskuterer hvordan fotografen påvirkes av det fotografiske *apparatet* som igjen defineres av programvaren.²²⁰ Fotografiapparatet former menneskers tanker der vi

²¹⁵ Wells, *Photography*, 128-129.

²¹⁶ Wells, *Photography*, 134.

²¹⁷ Wells, *Photography*, 134.

²¹⁸ Tagg, *The Burden of Representations*, 18.

²¹⁹ Tagg, *The Burden of Representations*, 54.

²²⁰ Flusser understreker at programvaren er skapt av en fotografiindustri som er et produkt av kapitalismen. I motsetning til Tagg og Burgin, mener Flusser at *apparatets* makt ikke ligger i underliggende superstrukturer som for eksempel staten. Makten ligger heller i hvordan *apparatet* definerer menneskelig handling. Flusser beskriver hvordan Frankfurterskolen har feilet der de leter etter ideologien til bildet mot kapitalistiske maktstrukturer som ønsker å manipulere mennesket ved å fremme en type informasjon. Flusser, *For fotografiets filosofi*, 46.

ser et fotografi som en sann fremstilling av virkeligheten.²²¹ Flusser påpeker at *apparatets* egenskaper er typisk for den *postindustrielle tidsalder*, hvor det er et større fokus på informasjon enn produksjon. På lik linje kan turistindustrien sees som et *postindustrielt* informasjonsprodukt der varen er opplevelsene og attraksjonene man kan fotografere. Flusser beskriver at ulike distribusjonskanaler, som for eksempel kunstgallerier, nyhetsbyråer eller guidebøker, vil påvirke alt fra betraktningen av bildet til fotografens intensjoner.²²² Dette gjelder også turistnæringens bilder som reproduseres i blant annet guidebøker. Disse representasjonene danner utgangspunkt for turistens visuelle kultur.

Fotografiapparatet har en sentral plass i turistkulturen, og påvirker derfor turistens oppførsel. Flusser sammenligner snapshotfotografen med dokumentarfotografen når de begge benytter fotografiet til å fremstille verden i allerede etablerte kategorier. Flusser beskriver hvordan en turists tilfeldige snapshot heller viser hvor kameraet har vært i verden, enn å gi en reell informasjon om noe.²²³ Både snapshot- og dokumentarfotografen forstår ikke kameraets program, og tror at et fotografi viser virkeligheten slik den er.

Flusser etterlyser en fotograf som bryter med fotografiapparatets program for å vise hvordan denne teknologien kontrollerer oss. Dette kan sammenlignes med Tagg og Burgins realismekritikk, der de fremmer en fotograf som kan avdekke fotografiet som en konstruksjon. Jeg tolke at Parr bryter med fotografiapparatets program ved å vise andre *apparater* i sine motiver. Vi ser absurditeten hos det moderne mennesket som flokker seg rundt etablerte turistattraksjoner, og fotograferer dette motivet kollektivt. Denne fotograferingen er *postindustriell* på den måten at turisten ikke produserer noe annet en gjentakelse av en informasjon. Slik sett er turisten en indikator på hva Flusser spår vil bli det nye *apparatmennesket*; deres handling er programmert av *apparatet* (kameraet), de leker med symboler, de er interessert i informasjon, og de produserer ting uten verdi.²²⁴

Man kan observere flere slike *apparatmennesker* i *Small World*. Deres fotografering gjenskaper og gjentar bilder de allerede har sett i turistbrosjyrer og guidebøker. Slik sett konsumerer de attraksjonene som en vare, fremfor å skape nye bilder og synsmåter. Turisten i *Ephesus, Greece* (Figur 5) må sies å falle inn under denne definisjonen, der han skal til å gjenfotografere de eksisterende motivene fra hans medbrakte guidebok. Denne turisten

²²¹ Flusser, *For fotografiets filosofi*, 15.

²²² Flusser, *For fotografiets filosofi*, 40

²²³ Flusser, *For fotografiets filosofi*, 43

²²⁴ Flusser, *For fotografiets filosofi*, 56

skaper ikke informasjon, men gjenskaper *apparatets* tilfeldighet og repetisjon ved å snapshotfotografere.

2.1.8 Alternative tilnæringer til *Small World*

I dette kapittelet har jeg lagt vekt på britisk og europeisk teori. Jeg har benyttet Flusser, Burgin og Taggs teorier om fotografiet for å undersøke Parrs tilnærming til dokumentarsjangeren. Jeg vil nå presentere en alternativ tolkning til *Small World* ved å trekke frem en amerikansk fotografiteori som undersøker lignende problemstillinger som Flusser, Burgin og Tagg. Jeg legger vekt på fire sentrale amerikanske fotografiteoretikere; Craig Owens, Abigail Solomon-Godeau, Andy Grundberg og Douglas Crimp. Denne alternative tolkningen vil være påvirket av Liz Wells drøfting av *Small World* som en postmodernistisk tilnærming til dokumentarfotografiet.²²⁵ Jeg vil trekke frem sentrale aspekter fra deres teorier som også kunne benyttes til å analysere *Small World*. Felles for disse teoretikerne er en undersøkelse av fotografiet som en konstruksjon. I likhet med Burgin og Tagg, benytter den amerikanske fotografiteorien en semiotisk og poststrukturalistiske tilnærming til fotografiet.²²⁶

Grundberg, Solomon-Godeau, Owens og Crimp hevder at den postmodernistiske fotografen *approprierer* eksisterende billedmateriale for å avdekke myter fra populærkulturen eller kunstfeltet.²²⁷ Solomon-Godeau beskriver at det postmodernistiske fotografiet mål er å ”...make visible social and political forces...”²²⁸ Grundberg, Solomon-Godeau, Owens og Crimp undersøker en generasjon kunstnere som i dag ofte refereres til

²²⁵ Se avsnitt 2.1.1 ”*Small World* som postmodernistisk?”

²²⁶ De refererer blant annet til Roland Barthes, Walter Benjamin, Jacques Derrida, Guy Debord og Michel Foucault.

²²⁷ Ifølge Grundberg utforsker postmodernistiske fotografer ”...photography’s complex ability to represent and reveal the stereotypes of our visual world, to make us aware of a coded visual experience that we ordinarily take for granted.” I likhet med Burgin, trekker Solomon-Godeau frem Guy Debords bok *La Société du spectacle*. Hun trekker frem begrepet *simulacrum* som kan skape syntetiske hyperrealiteter som ikke har en original fra virkeligheten. Hun beskriver hvordan enkelte fotografer, som Richard Prince, synliggjør *simulacrum* fra blant annet reklamens verden. Dette gjør han ved å refotografere eksisterende reklamemotiv og forflytte representasjonene til kunstsferen. Andy Grundberg, *Crisis of the Real. Writings on Photography 1974-1989*, (New York: Aperture, 1990), 101; Abigail Solomon-Godeau, *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, 91,182 ; Solomon-Godeau, ”Winning the game when the rules have been changed. Art photography and postmodernism.”(1984) i Wells, *The Photography Reader*, 160-162.

²²⁸ Solomon-Godeau refererer til Barbara Krugers tekstbaserte arbeid, men påpeker at denne impulsen gjelder flere av samtidens fotografer. Hun trekker frem Hal Fosters begrep *oppositional postmodernism* som han definerer i introduksjonen til sin bok *The Anti-aesthetic. Essays in Postmodern Culture*, (Washington: Bay press, 1983), ix-xvi. Solomon-Godeau, *Photography at the Dock*, 91,182.

som *the Pictures Generation*.²²⁹ Denne generasjonen inkluderer kunstnere som Sherrie Levine, Cindy Sherman, Richard Prince og Louise Lawler. Felles for disse kunstnerne er en utforskning av eksisterende representasjoner som kunne stamme fra massemedia, modernistisk kunst, reklamer og filmer.²³⁰ Postmodernistiske fotografer erkjenner at samtidens overflod av bilder alltid vil forhåndspåvirke deres kunst.²³¹

Parrs fotograferer billedmateriale fra turistnæringen som postkort og reklame. Han legger også stor vekt på å dokumentere fotografiapparater og turister i fotograferingsakten. Man kan påstå at Parr avdekker turistnæringens myter og stereotyper. Som tidligere nevnt, undersøker Taylor hvordan Parr approprierer turistenes snapshotfotografering for å synliggjøre dens kulturelle og sosiale konstruksjon.²³² I avsnitt 2.2 drøftet jeg om Parrs synliggjøring av fotografiapparatet og turistenes snapshot-estetikk kunne tolkes som et brudd med den *realistiske tolkningen* av fotografiet. Vi blir bevisst over at turist- og dokumentarfotografiet kan påvirke menneskers virkelighetsoppfattelse.

Ifølge Solomon- Godeau stammer det postmodernistiske fotografiets tilnærming fra Marcel Duchamps *readymade*. *Readymade* ble videreutviklet ved Andy Warhols silketrykk av eksisterende bilder fra massemedia og forbrukersamfunnet. Dette har ifølge Solomon-Godeau utviklet seg videre til en postmodernistisk utforskning av *already made* representasjoner.²³³ I artikkelen ”Winning the Game when the Rules have been Changed. Art Photography and Postmodernism.”(1984) trekker Solomon-Godeau frem Sherrie Levines refotografering av Edward Westons portrett av hans sønn fra 1926 i verket “Untitled (After Ed Weston ca. 1925)” (1979).²³⁴ Da Weston er forfatteren bak bilde, kan Levins handling sees som et tyveri eller en *appropriasjon*.²³⁵ Levins oppløsning av kunstnersubjektet kan

²²⁹ *The Pictures Generation 1974-1984* er en utstilling som ble vist på Metropolitan Museum of Art fra 21. april til 2. august 2009. Utstillingen presenterer en gruppe kunstnere som approprierte eksisterende billedmateriale for å undersøke dens underliggende myter. Denne grupperingen har sitt navn fra utstillingen *Pictures* som ble vist på et alternativt visningsrom i SoHo i New York i 1977. Utstillingen viste verk av Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo, Troy Brauntuch, Philip Smith og Cindy Sherman. Douglas Crimp var kurator for utstillingen, og utstillingens essay hadde ringvirkninger på samtidens kunstmiljøer. Holland Cotter, ”The Pictures Generation”. At the Met, Baby Boomers Leap Onstage”, *New York Times*, 23.04. 2009. <http://www.nytimes.com/2009/04/24/arts/design/24pict.html>, 27.10.2009; Eklund, Douglas. *The Pictures Generation, 1974-1984*. New York: Metropolitan Museum of Art Press. 2009

²³⁰ Et eksempel er Richard Princes refotografering av reklamekampanjen med *Malboro cowboyen*. Denne serien kan sees som en avdekning av stereotype mannsroller som konstrueres av massemedia. *Rephotography* er ifølge Grundberg et begrep av Richard Prince. Andy Grundberg, *Crisis of the Real*, 133.

²³¹ Grundberg, *Crisis of the Real*, 11.

²³² Taylor, *A Dream of England*, 14.

²³³ Solomon- Godeau, *Photography at the Dock*, 104.

²³⁴ Solomon-Godeau, ”Winning the Game when the Rules have been Changed. Art Photography and Postmodernism”, 152.

²³⁵ Solomon- Godeau, *Photography at the Dock*, 86.

ifølge Solomon- Godeau relateres til Michel Foucault og Roland Barthes forståelse av forfatterskap som en historisk konstruksjon.²³⁶

I boken *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture* (1992) presenterer Owens en poststrukturalistisk kritikk av representasjon ved å referere til Michel Foucault, Louis Marin, Roland Barthes og Jacques Derrida. Owens er influert av Foucaults diskursteorier, og ønsker å undersøke hvordan representasjoner kan formes av maktinstitusjoner.²³⁷ Owens drøfter hvordan postmoderne kunst kan undersøke og tydeliggjøre maktrelasjoner innen det visuelle feltet.²³⁸ Ifølge Owens viser *det fotografiske* til sentrale elementer i den postmodernistiske diskusjonen. Fotografiet karakteriseres nettopp av dens uendelige kopier og mekaniske natur som fjerner det ”personlige” kunsttrykket.²³⁹

I artikkelen ”The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism (part 1 and 2)” undersøker Owens en *allegorisk kunsttilnærming*. Den *allegorisk kunsttilnærming* innebærer å *appropriere* et bilde som får en ny betydning ved kunstnerens forflytning av bildet til kunstfeltet.²⁴⁰ Ifølge Owens legger den postmoderne kunstneren vekt på leseren av verket. Betrakteren samler de ulike referansene i kunstverket sammen til en mening.²⁴¹ Et fotografi produseres av et sosialt menneske som er forhåndspåvirket av andre representasjoner og normer. Denne bemerkningen kan sammenlignes med Burgins tolkning av fotografiet som en *tekst*.²⁴² En annen nærliggende assosiasjon er Burgins begrep *prefotografisk nivå* eller Taggs undersøkelser av *motivets valuta*.

En sentral tematikk i denne masteroppgaven er hvordan representasjoner kan påvirke subjekter i samfunnet. Owens drøfter hvordan representasjoner kan etablere konvensjonelle kjønnsroller. Denne tilnærmingen kan sammenlignes med Victor Burgins begrep *politics of representation* som beskriver hvordan fotografiet kan påvirke identitetsdannelsen. I

²³⁶ Solomon- Godeau, *Photography at the Dock*, 30, Hun refererer til Michel Foucault, “What is an Author?”, *Language, Counter-memory, Practices*. Redigert og oversatt ved Donald Bouchard og Sherry Simon, (Ithaca: Cornell University press, [1969] 1977) og Roland Barthes, “The Death of the Author”, I *Image, Music, Text*. Redigert og oversatt av Stephen Heath (New York: Hill & Wang, [1968] 1977).

²³⁷ Craig Owens, *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*, (Berkeley: University of California Press, 1992), x.

²³⁸ Owens, *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*, 111.

²³⁹ Owens, *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*, 300.

²⁴⁰ Owens benytter en semiotisk og dekonstruktivistisk undersøkelsen av samtidskunsten som allegori. Owens påpeker at samtidskunstens undersøkelse av *allegorien* både er en estetikk, en holdning, en prosedyre og en måte å se kunsten på. I artikkelens andre del undersøker Owens hvordan Marcel Duchamps *readymade* kan sees som et forelegg til den allegoriske postmodernismen. Owens, *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*, 53, 54, 55, 75.

²⁴¹ Her refererer Owens til Roland Barthes kjente artikkel ”La Mort de l' auteur” (1967) som beskriver forfatteren som en borgelig myte, der lesere er skaperen av mening ved hans sammensetning av de ulike tekstene i et verk. Owens, *Beyond recognition. Representation, power and culture*, 76.

artikkelen ”Posing” referer Owens til flere av Burgins fotografiske verk samt hans bok *Thinking Photography* (1982).²⁴³ ”Posing” presenterer ulike kunstnere som *iscenesetter* og tydeliggjør stereotypiske kjønnsrepresentasjoner for å vise til deres konstruerte natur. Man kunne brukt denne artikkelen til å drøfte Parris fremstilling av turistenes ulike roller som påvirkes av turistnæringens representasjoner.²⁴⁴

I boken *The Crisis of the Real: Writings on Photography 1974-1989* (1990) utforsker Grundberg dokumentarfotografiets utvikling i den postmodernistiske tidsepoke. Grundberg hevder at dekonstruktiv teori problematiserte dokumentarfotografiets rolle som en objektiv og realistisk kommentator av verden. En måte å håndtere denne situasjonen på er å vende kameraet fra *de andre* til å utforske sitt eget liv. Grundberg trekker frem fotografer som Larry Clark og Nan Goldin dokumentasjon av sitt liv og syn på verden. Dette kan sammenlignes med Parris subjektive tilnærming til dokumentarsjangeren slik jeg har beskrevet i avsnittet ”Dokumentarfotografiet” (2.1.3).

I boken *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices* (1991) undersøker Solomon-Godeau hvordan dokumentarsjangeren er farget av tradisjonen å portrettere *den andre*.²⁴⁵ Hun foretar en undersøkelse av det tidlige dokumentarfotografiets tette link med statsadministrasjon og kolonisering.²⁴⁶ I likhet med Burgin og Tagg, fremmer Solomon-Godeau en semiotisk undersøkelse av dokumentarfotografiet. Den semiotiske analysen kan avdekke dokumentarfotografiets rolle som leverandør av empirisk material og visuelle ”sannheter”.²⁴⁷ Solomon-Godeau ønsker å undersøke ideologien til fotografiet ”sanne status” hvor man erkjenner at ”...photographic pictures are understood to participate in the construction of social reality.”²⁴⁸ Denne påstanden er sentral i min tese hvor jeg tolker både dokumentar- og turistfotografiet som konstruerende av et virkelighetssyn.

Den amerikanske, postmodernistiske fotografiteorien har flere likhetstrekk med min benyttelse av Flusser, Burgin og Taggs teorier. Min anvendte teori har et sterkere fokus på fotografiets sosiale bruk ved å blant annet undersøke amatørfotografiet og

²⁴² Slik jeg drøfter i 1.6.2 ”Fotografiet som tekst”.

²⁴³ Owens, *Beyond Recognition*, 201-217.

²⁴⁴ Se avsnitt 3.3 ”Turistenes ulike roller”.

²⁴⁵ Solomon-Godeau, *Photography at the Dock*, 169-184.

²⁴⁶ Solomon-Godeau, *Photography at the Dock*, 150-168.

²⁴⁷ Solomon-Godeau referer til Victor Burgins essay ”Looking at Photographs” (1977) og ”Photography, Phantasy, Function” (1980) som begge er samlet i *Thinking Photography*. Solomon-Godeau, *Photography at the Dock*, 170, 180.

²⁴⁸ Solomon-Godeau, *Photography at the Doc*, xxix, 182, 187-190.

dokumentarfotografiet historiske utvikling. Parr virker opptatt av fotografiets sosiale bruk der han dokumenterer turistenes billedpraksis. Den amerikanske fotografiteorien legger mer vekt på *the Pictures Generation* og deres konseptuelle undersøkelser av representasjoner. Parr er en dokumentarfotograf som forholder seg til sitt mediums historie og utvikling.

3. *Small Worlds* tematikk

I dette kapittelet vil jeg presentere min andre problemstilling: å analyser *Small Worlds* motiv som er den globale turistkulturen og turistenes fotografikultur. Parr har reist mye rundt og gjort fotooppdrag for ulike magasiner og reklamebyråer siden han ble medlem i Magnum i 1988. Det var under denne hyppige reisingen at han oppdaget turismen som motiv. Et eksempel på Parrs kommersielle prosjekter fra denne tiden er serien *Sun Kitsch*. Her dokumenterte Parr solbadkulturen i Florida for *W magazine* i juni 1997.²⁴⁹ Jeg tolker *Small World* som en fotografisk dokumentar som undersøker turismens kultur og industri. Parr foretar en undersøkelse av ulike turister og deres visuelle kultur hvor fotograferingsakten har en sentral plass. Vi ser hvordan turistnæringens attraksjoner oppsøkes og fotograferes av turisthordene. Parr sier selv om et motiv fra *Small World*; ”This image of a tourist bestride a donkey, video camera clamped to his eye, is a metaphor for our condition, free to roam throughout the globe, but with increasingly less to see that is genuinely new and fresh.”²⁵⁰ *Small World* kan tolkes som en utforskning av både turistnæringens visuelle kultur og amatørfotografering som et sosialt fenomen.

Mitt verktøy for å tolke *Small Worlds* turismeutforskning er sosiologiske teorier om turisme. Mye av turistsosiologien jeg trekker frem bygger på semiotiske og marxistiske tilnærminger, og har derfor en forbindelse med min anvendelse av Flusser, Burgin og Taggs teorier i forrige kapittel. Turistsosiologi er et enormt akademisk felt som har mange fellesnevner med den nymarxistiske diskursen ved sin undersøkelse av billedpraksiser som former et virkelighetssyn. Dette kan sammenlignes med Flussers beskrivelse av fotografiet som former menneskets forståelse av virkeligheten. Man glemmer at fotografiet er et konsept, og ser verden gjennom forhåndsdefinerte kategorier.²⁵¹ Turistnæringens guidebøker viser representasjoner av ulike *attraksjoner* som forhåndspåvirker turistens forståelse av vertskulturen. Man kan derfor tolke turistnæringens billedpraksis som en *tekst* som får turisten til å lese vertslandets landskap som om det består av eksisterende koder.²⁵²

²⁴⁹ Williams, *Martin Parr*, 276.

²⁵⁰ Hamilton, “All-Out World. The Photographs of Martin Parr”, 51.

²⁵¹ Flusser, *For fotografiets filosofi*, 32, 40.

²⁵² Denne beskrivelsen minner om Victor Burgins beskrivelse om det *prefotografiske nivået* til fotografiet, og John Taggs beskrivelse av *motivets valuta*. Urry, *The Tourist Gaze*, 12. Her refererer Urry til Jonathan Culler, “Semiotics of Tourism” i Jonathan Culler; *Framing the Sign : Criticism and its Institutions*, (Oxford : Blackwell, 1988)

Tidlig i forskningsprosessen kom jeg over boken *Travelling Light. Photography, Travel and Visual Culture* (2000) av Peter Osborne. Denne boken har påvirket min tilnærming til *Small Worlds* motiv, nemlig å lese turisme som en konstruert virkelighet. Osborne tolker Parr som en fotograf som tydeliggjør turistnæringens billedproduksjon og turistenes gjenfotografering av disse *gitte sannhetene*. For å videreutvikle Osbornes lesning av Martin Parr, vil jeg trekke inn turistsosiologiske teorier for å undersøke turismen og dens attraksjoner som sosiale konstruksjoner. Ved å betrakte *Small Worlds* mange motiver, ser jeg at det er tre punkter som går igjen; (1) turismens kulturelle og sosiale konstruksjon, (2) ulike turistroller og (3) turistenes fotografering. Disse tre punktene vil danne grunnlag for de neste tre avsnittene i dette kapittelet.

3.1 Turismens paradoks

Osborne hevder at både turisme og fotografi er konstruksjoner som gjør verden gjenkjennelig og forståelig.²⁵³ Osborne mener at *Small World* synliggjør turistnæringens billedproduksjon og dens tette relasjon med turistenes fotografering. I *Small World* viser Parr hvordan turistnæringens reklamemotiver forsøpler og homogeniserer verden.

Osborne påstår at turistnæringen presenterer verden som bestående av ulike steder en kan ta bilde av.²⁵⁴ Osborne hevder, likhet med turistteoretikeren MacCannell, at turisten søker *autentisitet* ved sin oppsøkning av attraksjoner. Turisten er fanget av et paradoks hvor søket etter autentisitet møter de mangfoldige representasjonene som turistnæringen består av. Ifølge Osborne fanger Parr dette paradokset: "Like all tourists, his (Parrs) tourists are caught up in, and revel in, a global entertainment of ever-shifting bodies and iconolatry- and yet appear to yearn for stasis and fixity, for meaning, for certainty."²⁵⁵ Turistens søk etter autentisitet blir ikke tilfredstilt i den forvirrende, flerfasetterte og postmoderne virkeligheten.²⁵⁶

Turistnæringens deler modernitetens fokus på *meta-systemer*. Det moderne mennesket reflekterer over sin egen kultur og historie ved blant annet å opprette museer og

²⁵³ Osborne, *Travelling Light. Photography, Travel and Visual Culture*, 70.

²⁵⁴ Osborne, *Travelling Light. Photography, Travel and Visual Culture*, 72. Her refererer Osborne til Günther Anders, *Die antiquerheit des menschen*, 5. edisjon, (München: C.H. Beck, 1980)

²⁵⁵ Osborne, *Travelling Light. Photography, Travel and Visual Culture*, 72-73.

²⁵⁶ Osborne beskriver at turisme er et bilde på modernitet der "... it displays modernity's restlessness; its self-centredness and feeling of personal incompleteness; its commodification of desire and aspiration and its sly transformation of the hope for change into the taste of mass-produced and repetitious novelty." Osborne, *Travelling Light. Photography, Travel and Visual Culture*, 74.

iscenesette kultur. Turistens erfaringer er basert på betraktning og fotografering av sosiale fenomen, uten få ta del i kulturen eller utfordre ideologien som ligger bak. Deres opplevelser av det sosiale er farget av turistnæringens representasjoner som de ser før eller under besøket til attraksjonene. Ifølge Osborne er turistene betrakter av at det sosiale blir til et bilde.²⁵⁷ Disse *meta-systemene* gjør at sosiale opplevelser blir omskapt til et objekt man kan betrakte og konsumere.²⁵⁸ Turistnæringen benytter i en stor grad fotografiet til å presentere en spesifikk type natur eller nasjonalkarakter for å skape en fiksjon om et lands kultur. Turistene konsumerer turistnæringens representasjoner samtidig som de inkluderer sin personlige erfaring ved å ta private fotografier.²⁵⁹ Det er allikevel for snevert å definere denne postmoderne ”leken med tegn” som turistens eneste aktivitet. Det er et paradoks i samtidens turisme: Turisten gjenfotograferer turistnæringens fiksjon, mens han eller hun simultant søker etter en *autentisk* opplevelse.

3.2 Hva er turisme?

Jeg vil nå presentere den amerikanske sosiologen Dean MacCannells bok *The Tourist* (1976) som undersøker turisme som et sosialt fenomen. I *The Tourist* beskriver MacCannell hvordan turistene oppsøker *attraksjoner* og jakter på *autentisitet*. Jens Kr. Steen Jacobsen og Kjartan Eide utdyper disse momentene i sin antologi *Turisme. Turister og samfunn* (2002). De undersøker masseturisme i et sosiologisk perspektiv. Ifølge Jacobsen og Eide finnes det ikke bare en type turisme, men flere parallelle og overlappende turismer.²⁶⁰ I *Small World* kan vi se ulike turistdestinasjoner fra temaparker og charterdestinasjoner, til kulturattraksjoner som kirker og museer. Mennesket har ulike formål med sin reise der noen besøker slekt, driver forretninger eller oppsøker nye opplevelser. Et underliggende aspekt med reisen er ofte å skille hverdagen og det ordinære fra noe ekstraordinært.²⁶¹ Vanligvis reiser den fritidsreisende for å oppleve nye steder, og tiltrekkes besøkssteder med spesielle natur- eller kulturforhold. Disse spesifikke natur- eller kulturforholdene blir kalt *attraksjoner*.²⁶²

²⁵⁷ Osborne, *Travelling Light. Photography, Travel and Visual Culture*, 75.

²⁵⁸ Osborne, *Travelling Light. Photography, Travel and Visual Culture*, 75.

²⁵⁹ Osborne, *Travelling Light. Photography, Travel and Visual Culture*, 78. Her refererer Osborne til Jonathan Culler, *Framing the Sign: Criticism and its Institutions*, (Oklahoma City: Oklahoma University Press, 1989)

²⁶⁰ Jacobsen Eide, *Turisme, turister og samfunn*, 9.

²⁶¹ Urry, *The Tourist Gaze*, 11.

²⁶² Jeg vil beskrive mer inngående hva som kjennertegner en attraksjon under neste avsnittet ved navn ”turistattraksjoner”.

MacCannell, Jacobsen og Eides forståelse av turisme bygger på en marxistisk og strukturalistisk forståelse av kultur. De undersøker hvordan en kultur bygges opp ved hjelp av institusjoner og billedpraksiser, ikke ulikt Burgin og Taggs undersøkelse av dokumentarfotografiet. Turisten fotograferer *attraksjonene* som er pekt ut av turistnæringen og gjentar dens representasjoner og ”sannheter”. Turistnæringens billedpraksis kan sammenlignes med Flussers beskrivelse av *apparatets* funksjon, da den er symbolsk og gjentar informasjon.

3.2.1 Fremveksten av dagens masseturisme

Et kjennetegn ved *Small World* er at motivene ofte fremstiller store menneskegrupper som deltar i en eller annen form for organisert aktivitet. Dette er kjennetegnet til masseturismen som vokste frem på slutten av 1960-tallet. Masseturisme økte i omfang grunnet demokratiseringen av bilismen og flytrafikken. Denne turismen bærer preg av standardisering og effektivisering som stammer fra en *fordistisk* produksjonsmåte.²⁶³ Masseturisme er basert på et volummarked der man sparer penger ved å kjøpe en pakketur som består av både charterfly og hoteller. En bivirkning ved charterturisme er at vertslandene utsettes for en vestlig, standardisert kultur. Parr utforsker denne standardiserte, globale masseturismen i *Small World*. Vi kan se steder og turister med påfallende likheter, til tross for sine ulike beliggenheter og kulturer. Parr fremstiller strandmotiver fra charterdestinasjoner som Mexico, Goa, Tenerife, Bali, Mallorca, Copacabana i Rio eller Kalkan i Tyrkia. Selve stranden kan tolkes som en metafor over turismen, der det er et sted for å se og bli sett med fokus på *det sosiale*.²⁶⁴

Turisme kan være atskilt av klassesdistinksjoner hvor noen destinasjoner er folkelige (*down-market*), mens andre kan være drevet av dyre og eksklusive grupper (*up-market*).²⁶⁵ Ifølge Jacobsen er det en tendens at turister fra lavere klasser tiltrekkes sosiale ferieformer med ansamlinger av mennesker og festligheter. I motsetning trekkes de fra et høyere sosialt sjikt mot avsidesliggende og eksklusive feriedestinasjoner. Jacobsen trekker frem Benidorm i Spania som et eksempel på en folkelig turistdestinasjon, der fokuset ligger på solbad og

²⁶³ Begrepet *fordiskisk* beskriver masseproduksjonsmetoden til den amerikanske bilprodusenten Henry Ford. Ford startet firmaet Ford Motor Company i 1913. Ford effektiviserte produksjonsvilkårene ved å benytte rullebånd og maskiner. Jacobsen og Eide, *Turisme, turister og samfunn*, 42.

²⁶⁴ Osborne, *Travelling Light. Photography, Travel and Visual Culture*, 94.

²⁶⁵ Dette kan sammenlignes med John Urrys skille mellom et kollektivt og et romantisk turistblikk som jeg vil beskrive mer inngående i kapittelet 3.2 ”turistens fotografering”. Jacobsen og Eide, *Turisme, turister og*

lek.²⁶⁶ Et eksempel på et *up-market* reisemål er det mer eksklusive Monaco med sine private fritidshus. I *Small World* legges vekten på steder som fremmer kollektiv sosialisering og lek, altså *down-market* turismen.

De siste 50 årene har turistnæringen utviklet seg fra å legge vekt på rekreasjon til å bli en opplevelsesøkonomi.²⁶⁷ Før reiste man for å lade batteriene, nå reiser man ofte for å oppleve nye kulturer og erfaringer. Turisme er, i likhet med fotografiet, sentralt i *det postindustrielle samfunnet*. I likhet med Flussers beskrivelse av *apparatets* funksjon, må turisme forstås som en symbolsk og informasjonsdrevet konstruksjon. Dean MacCannell mener at turistens oppførsel er en indikator på det moderne mennesket. I den *postindustrielle tid* har moderniseringen av arbeidsforhold, historieforståelsen og forholdet til naturen skapt en fragmentert og usammenhengende verdensbilde.²⁶⁸ MacCannell påstår at "Industrial Man is losing his attachment to the work bench, the neighbourhood, the town, the family, which he once called "his own" but, at the same time, he is developing an interest in the "real life" of others."²⁶⁹ Turistnæringens fokus på en drømmende betraktning kan også sammenlignes med kapitalismens forkjærlighet for *det spektakulære*. Den spektakulære betraktningsmodus stammer fra 1800-tallets verdensutstillinger, kjøpesentre og arkader.²⁷⁰ Turistenes sentrale aktivitet, *sightseeing*, kan tolkes som et ritual turisten utfører for å lage et samlet og oversiktlig bilde av verden.

3.2.2 Turistattraksjoner

Turistnæringen er bygget opp av ulike *attraksjoner* som står som markører for kultur og historie. I *Small World* kan vi se flere av verdens mest kjente turistattraksjoner som pyramidene i Giza, Eiffeltårnet, Det skjeve tårn i Pisa og Grand Canyon. I motsetning til turistnæringens representasjon av selve attraksjonene, har Parr fremstilt turistenes respons til disse stedene. Vi reflekterer derfor over de sosiale rammene som ligger bak turistenes valfarting til de ulike attraksjonene.

samfunn, 64. John Urry, *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*, (London: Sage, 1990)

²⁶⁶ Parr har selv utforsket Benidorm i en egen fotografiserie i boken *Benidorm*. Martin Parr og Gerry Badger, *Benidorm*, (Hannover: Sprengel Museum, 1999)

²⁶⁷ Jacobsen og Eide, *Turisme, turister og samfunn*, 38.

²⁶⁸ MacCannell, *The Tourist*, 13.

²⁶⁹ MacCannell, *The Tourist*, 91.

²⁷⁰ Osborne beskriver hvordan spesielt fremveksten av *grands magasins* åpne og lyse konstruksjoner fremmet en betraktende og drømmende vindusshopping som kan sammenlignes med sightseeing. Osborne, *Travelling Light*, 89-90.

Dean MacCannell skriver i *The Tourist* (1976/99) at en turistattraksjon stammer fra forholdet mellom *turister*, *attraksjonen* og en *markør*.²⁷¹ *Markøren* presenterer informasjon om attraksjonen, og kan ha mange ulike former som en guidebok, en suvenir eller en informasjonstavle. Attraksjonene kan være alt fra fjell, Napoleons hatt, månesteiner, stater eller gravplasser.²⁷² Ifølge MacCannell blir disse ulike stedene og objektene *seer-verdige* ved en såkalt *attraksjonssakralisering*. Det første nivået av *attraksjonssakralisering* foregår ved at visse objekter og steder blir trukket frem som spesielt verneverdige.²⁷³ Ved hjelp av empirisk fakta og spesialister bedømmes den potensielle attraksjonen av offisielle komiteer. Den offisielle komiteen bestemmer om for eksempel en nasjonalpark skal åpne, eller om en historisk bygning skal bevares. Den neste fasen er en *oppheving* og *innramming* av attraksjonen. På museer ser man ofte attraksjonen *opphevet* på et podium, eller *innrammet* i en ramme for beskyttelse og markering av attraksjonen. Relikvier, som Jesus' tornekrans i Sainte Chapelle, er et klart eksempel på attraksjoner som kan tilbes.²⁷⁴

En måte å spre informasjon om disse attraksjonene på er ved hjelp av *mekanisk reproduksjon*. Dette kan gjøres ved å fotografere, trykke eller modellere den opphøyde tingen eller stedet. MacCannell hevder at denne *mekaniske reproduksjonen* påvirker den globale turistkulturen hvor turistene leter etter *den ekte tingen*.²⁷⁵ Sakraliseringen av attraksjonen når sin siste fase ved en *sosial reproduksjon* hvor byer, grupper og regioner navngir seg etter den kjente attraksjonen.²⁷⁶ Attraksjonen kan også bli et symbol for et sted, et eksempel er Eiffeltårnet som representerer Paris.²⁷⁷

Mange av *Small Worlds* motiver stammer fra velkjente kulturattraksjoner som Vatikanmuseet, Colosseum, Pantheon, Spansketrappen, Venezias kanaler, Sagrada Familia, Eiffeltårnet, det skjeve tårnet i Pisa, Karnaktempelet i Luxor, Stonehenge, Prahas gamleby, Golden Temple i Bangkok, og Akropolis. Den kunsthistoriske kanon ligger som bakteppe for flere av de kulturelle attraksjonene som består av arkitektur eller unike kunstverk. Samtidens

²⁷¹ MacCannell bruker uttrykket *tourist*, *attraction* og *marker*. MacCannell, *The Tourist*, 41.

²⁷² MacCannell, *The Tourist*, 41.

²⁷³ MacCannell, *The Tourist*, 44.

²⁷⁴ MacCannell, *The Tourist*, 45.

²⁷⁵ Denne påstanden gir meg assosiasjoner til Walter Benjamins diskusjoner om kunstverkets tap av *aura* ved den mekaniske reproduksjonen slik han beskriver i hans kjente artikkel "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", *Zeitschrift für Sozialforschung* (1935). Her beskriver Benjamin hvordan kunstverket har mistet sin *aura* ved fremveksten av mekaniske, reproduserbare kunstformer som fotografi og film. MacCannell, *The Tourist*, 45.

²⁷⁶ MacCannell, *The Tourist*, 45.

²⁷⁷ MacCannell, *The Tourist*, 132.

kulturarvturisme har sin bakgrunn i de såkalte dannelsesreisene som den europeiske overklassen foretok til spesielt Italia på 17- og 1800-tallet.²⁷⁸

En turistattraksjon kan både være *opprinnelige* eller *avledet*. En *opprinnelig attraksjon* fantes før turismen oppstod som fenomen. Eksempler på en *opprinnelig attraksjon* kan være "...unik natur, særegen kultur, gjestfrihet og infrastruktur som kommunikasjonssystemer og generell offentlig service."²⁷⁹ Parr utforsker flere *opprinnelige attraksjoner* i *Small World* som blant annet pyramidene i Giza. I *Small World* finner vi også motiver av naturen som attraksjon som de sveitiske alpene, Grand Canyon, Hawaii's Kilauea vulkan og Hollands tulipanhager. Naturen som en attraksjon er et viktig element i moderne turisme. Fra 1800-tallet så man verdien i å betrakte naturen med estetisk, og ikke kun praktisk formål.²⁸⁰

Neste kategori gjelder attraksjoner som er *avledet* og bevisst konstruert av turistnæringen. Parr utforsker dette fenomenet ved å fotografere temaparker og den konstruerte hotell- og kasinoverdenen Las Vegas. Et karakteristisk motiv er *Tobu World Square, Japan* (figur 6) hvor vi ser tre japanske barn plassert foran en miniatyr som minner om St. Paul Cathedral og Twin Towers. Ei ung jente ikledd en skoleuniform står med ryggen til og betrakter de pertentlige reproduksjonene av bygningene. Hennes skoleuniform understreker at Tubo World også har et pedagogisk aspekt, og derfor er med på å forme de japanske barnas virkelighetsoppfatning. To gutter i forgrunnen virker mer opptatt av en vannkran i stedet for de suvenirliknende bygningene. Parr leder vår oppmerksomhet mot den yngste guttens Mikke Mus genser og plastleke som forestiller en Disney-heks. Disney-effektene kan leses som et symbol på en vestlig, amerikansk barnekultur. I likhet med bygningene, representerer Mikke Mus en kulturimport som er en del av japanernes globale virkelighet. Representasjonen av Mikke Mus gir også assosiasjoner til Disney World som er en fiktiv kommersiell eventyrverden. Tubo World betyr lille verden på japansk. Den er både en temapark og et levende etnografisk museum.²⁸¹ Tubo Worlds kuratorer kjøpte hele byer fra blant annet Hellas, Thailand og indianske reservater i USA hvor innbyggerne fulgte med

²⁷⁸ Europas aristokrat foretok en *Grand Tour* for å få en utdanning om den klassiske italienske kulturen. Roma var sentret for denne kulturen. Flere av disse kulturattraksjonene består også av arkeologiske utgravede områder som Pompeii eller Akropolis. Helen Gardner, Fred S. Kleiner og Christin Mamiya, *Gardner's Art Through the Ages*, (Belmont: Thomson/Wadsworth, 2005), 840, 842.

²⁷⁹ Jacobsen, Eide, *Turisme, turister og samfunn*, 11.

²⁸⁰ I kapittelet *The Blue Guide* beskriver Barthes hvordan *Hachette World Guide* beskriver landskapet som pittoresk. Lokalbefolkningen blir på samme måte beskrevet som spesifikke typer som nærmest er en dekor i det vakre landskapet. Roland Barthes, *Mythologies*, (London: Vintage, 1957/2000), 74-78

²⁸¹ MacCannell, *The Tourist*, 198.

for å vise sitt tradisjonelle levesett. Slik sett ble hele samfunn *sakralisert* og opphøyd som attraksjoner. Denne gesten minner om imperialistiske herskere som tok med seg kulturelle monumenter i triumf øyemed, som Napoleons forflytning av en egyptisk obelisk til Paris.²⁸² *Tubo World, Japan* kan leses som en kommentar til turistnæringens konstruerte kultur. Parr fremhever hvordan landemerker og arkitektur taes ut av sin kontekst og kun blir estetiske objekter.

Valfartingen til de ulike turistattraksjonene kan beskrives som et moderne ritual. MacCannell bygger på Erving Goffmans beskrivelse av et ritual: "...a perfunctory, conventionalized act through which an individual portrays his respect and regard for some object of ultimate value to its stand-in."²⁸³ Ritualet drives også av en pliktoppfyllelse av å måtte utføre ulike handlinger, som for eksempel en pilegrimsreise. Ifølge MacCannell er denne følelsen av plikt drivkraften til den moderne, internasjonale *sightseeingen* hvor man må se visse attraksjoner.²⁸⁴ Lik en pilegrim, reiser turistene til attraksjoner som opprinnelig hadde en religiøs funksjon som kirker, moskeer og templer.²⁸⁵ I *Small World* dokumenterer Parr turistattraksjoner med referanser til pilegrimsreiser som Santiago de Compostela, Galileasjøen i Israel og St. Peterkirken i Roma.

I motivet *Santiago de Compostela, Spain* (figur 7) ser vi plassen foran den kjente katedralen som har vært et mål for pilegrimsreisende siden middelalderen.²⁸⁶ Forgrunnen domineres av en mannlig turist i kledd en iøynefallende Hard Rock Cafe t-skjorte fra Paris. Igjen ser vi turistens lek med ulike kulturelle referanser, der t-skjorten kan leses som et tegn som stammer fra den globale turismens *tekst*. Turisten holder en pose dekorert med et motiv av katedralen vi kan skimte i bakgrunnen. Turisters besøk til attraksjoner preges av å være et ritual, da søket etter det hellige har blitt erstattet med søket etter det autentiske.²⁸⁷ Den religiøse pilegrimens destinasjon har ofte en relikvie som er tilknyttet en helgen. Man får kjøpt reproduksjoner av helgener eller den spesifikke relikvien for å få en nærhet til reisens

²⁸² I dag er denne forflytningen av kulturelle symboler gjort mulig ved den globale verdenshandelen. Et eksempel er Bill Gates nylige oppkjøp av Leonardo Da Vincis skissebøker fra Vatikanstaten. MacCannell, *The Tourist*, 199.

²⁸³ Erving Goffman, *Relation in Public: Microstudies of the Public Order*, (New York: Basic Books, 1971), 62.

²⁸⁴ MacCannell, *The Tourist*, 42.

²⁸⁵ MacCannell, *The Tourist*, 43.

²⁸⁶ Sharon Roseman, "Santiago de Compostela in the Year 2000: From Religious Centre to European City of Culture" i Ellen Badone og Sharon Roseman, red., *Intersecting Journeys. The Anthropology of Pilgrimage and Tourism*, (Chicago: University of Illinois Press, 2004)

²⁸⁷ Badone og Roseman, *Intersecting Journeys. The Anthropology of Pilgrimage and Tourism*, 2.

religiøse mål.²⁸⁸ I likhet med pilegrimen, kjøper turistene en suvenir av ”den magiske” attraksjonen i form av en reproduksjon eller en miniatyr.

Santiago de Compostela, Spain viser at også religiøse bygninger blir estetiserte og ahistoriske konstruksjoner ved turistens inntog. Byen Santiago de Compostela ble valgt til European City of Culture i 2000. Byen ble markedsført innen kulturarvturismen hvor målgruppen i dag er like mye religiøse som ikke-religiøse reisende.²⁸⁹ Kulturarvturismen har de siste årene fokusert på en antropologisk forståelse av kultur hvor levesett, ritualer og festivaler har hatt en sentral plass. Siden 1990-tallet har den spanske turistnæringen fokusert på å selge Spania som en kulturnasjon, fremfor kun en badeferiedestinasjon. Dette har de gjort ved å forandre sitt slagord fra ”Spain: Everything under the Sun” til ”Spain: Passion for Life.”²⁹⁰ Dette skiftet innen kulturturismen har gjort at religiøse monumenter som Santiago de Compostela har fått en ny funksjon som en markør for høykultur.

3.2.3 Jakten på det autentiske

Kulturarvturismen kan deles opp i en *verdiorientert* eller en *antropologisk* kategori. Den *verdiorienterte* kulturarvturismen oppsøker høykulturelle attraksjoner som museer, konserter, teaterforestillinger og lignende.²⁹¹ Den *antropologiske* kulturarvturismen legger vekt på en vid kulturforståelse hvor menneskers levesett og aktiviteter regnes med.²⁹² Den *antropologiske* kulturarvturismen oppsøker blant annet ulike etniske grupper og urbefolkninger med en annen bakgrunn enn turistene. Den antropologiske kulturarvturismen kan ofte være preget av at turistene ønsker å se et autentisk og ”annerledes” levesett. *Det autentiske* settes som en motpol til det moderne bylivet som er turistens hjemlige kultur. Søken etter autenticitet kan være drevet av et ønske om å finne noe som er tapt i den moderne kulturen som ”... tilhørighet til naturen, tette familierelasjoner, fravær av materialisme og lignende.”²⁹³ Ironisk nok mister vertslandets kultur sitt *autentiske* preg ved en modernisering og en økt livsstandard som følge av inntekten fra turisme.²⁹⁴

²⁸⁸ Osborne, *Travelling light*, 87.

²⁸⁹ Roseman, ”Santiago de Compostela in the year 2000: From Religious Centre to European City of Culture”, 69, 70.

²⁹⁰ Roseman, Badone, *Intersecting Journeys*, 73.

²⁹¹ Kjartan Eide, ”Turismens konfliktområder” i Jacobsen, Eide, *Turisme, turister og samfunn*, 161. Her refererer Eide til Arne Martin Klausens bok *Kultur: mønstring og kaos*, (Oslo: Ad Notam Gyldendal, 1995)

²⁹² Eide, ”Turismens konfliktområder”, 161.

²⁹³ Eide, ”Turismens konfliktområder”, 170.

²⁹⁴ Osborne, *Travelling Light*, 74.

Turistenes forventning til vertslandets kultur er påvirket av en konstruert, idealisert og mytologisk beskrivelse fra turistnæringen. Et eksempel på dette er hvordan urbefolkning og andre etniske grupper beskrives som eksotiske naturmennesker. Denne beskrivelsen stammer fra 1800-tallets oppdagelsesreisendes nedtegnelser og fotografier.²⁹⁵ Turistnæringen tilpasser vertslandets kultur til en spennende og salgsbar pakke for turistene. Underutviklede land er spesielt fanget av denne situasjonen da de er avhengig av turistnæringens inntekter.²⁹⁶

Det kan oppstå en konflikt når vertslandets moderniserte kultur ikke tilsvarer turistens forventninger om ”autentisk levesett”.²⁹⁷ Turistnæringen kan skape en *sterk kommodifisering* av vertslandets kultur, hvor for eksempel spesifikke ritualer tilpasses turistenes forventninger.²⁹⁸ Denne iscenesettelsen kan gå så langt at turistnæringen justerer den lokale kulturen etter forventningene de har markedsført til turistene. MacCannell refererer til dette fenomenet som en *iscenesatt autentisitet*. Turistnæringen formidler hovedsakelig den *iscenesatte autentisiteten* i reisehåndbøker eller guiders presentasjon av vertslandets kultur.²⁹⁹ Guiden fokuserer ofte på tradisjonelle og ahistoriske aspekter om vertslandet, og utelater samtidige problemstillinger om vertslandets kultur og politikk.³⁰⁰ Iscenesettelsen av vertslandets kultur kan også få et fysisk uttrykk hvor man for eksempel tilpasser klesdrakter eller bosted etter turistnæringens fokus på det tradisjonelle og *autentiske*.

I *Small World* ser det ut som om denne *iscenesatte autentisiteten* er et sentralt poeng. Tidligere beskrevne motiv *Tobu World Square, Japan* (figur 6) fremstiller turistnæringens iscenesetting av kultur der man har forflyttet bygninger og lokale samfunn til å bli et underholdende skue. Parr beskriver selv at ;” ”Small World” an exploration around tourism, was meant to highlight the difference between the reality and mythology so clearly demonstrated in front of iconic tourist locations.”³⁰¹ Turistoperatøren overdriver ofte vertslandets eksotiske kultur for å lokke turistene til et spennende reisemål. Turistnæringen skaper en ond sirkel hvor turistens forventninger og vertslandets reelle kultur aldri vil være i harmoni. Turisten vil derfor til slutt sitte igjen med en fragmentert kultur- og

²⁹⁵ Den nedsettende beskrivelsen av blant annet urbefolkningen kan settes mot begrepet *Den andre*. Se avsnitt 2.1.4 ”Fotografiets ideologiske natur.” Eide, ”Turismens konfliktområder”, 168.

²⁹⁶ Eide, ”Turismens konfliktområder”, 176.

²⁹⁷ Her trekker Eide frem Mike Robinsons konfliktmodell slik han beskriver den i Mike Robinson og Priscilla Boniface, *Tourism and Cultural Conflicts*, (Wallinmgford: CAB International, 1999). Eide, ”Turismens konfliktområder”, 176.

²⁹⁸ Eide, ”Turismens konfliktområder”, 171.

²⁹⁹ MacCannell, *The Tourist*, 98-100 ; Eide, ”Turismens konfliktområder”, 172.

³⁰⁰ Eide, ”Turismens konfliktområder”, 172.

³⁰¹ Parr, Martin (parrpolygon@googlemail.com) 3.februar 2009. ”Re: E-mail interview.” E-post til Hansen, Ida Sannes (ida.hansen@gmail.com)

historieforståelse. Hvis man ikke tar i betraktning kulturens kontinuerlige forandring, vil kulturarturismens læringspotensial bli erstattet av "... ren postmoderne lek, fantasi og myter."³⁰²

3.3 Small Worlds ulike turistroller

Jeg vil nå utforske de ulike turistene som blir portrettert i *Small World*. Arvid Fennefoss og Jens Steen Jacobsen påpeker at det ikke kun er en type turist. Rollen som turist er ikke naturlig, men dannet av en posisjonering og klassifiseringskamp. Man kan posisjonere seg innen ulike turistroller som: *charterturist*, *den reisende*, *antiturist* eller *postturist*.³⁰³ Jeg vil sammenligne disse klassifiseringene med ulike turisttyper jeg finner i *Small World*. De ulike turistrollene kan sies å være en effekt av turistnæringens representasjoner som er rettet mot ulike målgrupper. Som nevnt i forrige kapittel, består turistnæringen av et *up-* og *down-market* som er rettet mot ulike sosiale lag.³⁰⁴ Burgin drøfter hvordan mennesket blir påvirket av eksisterende representasjoner, og kaller dette fenomenet *politics of representation*.³⁰⁵ Burgin drøfter hvordan mennesket blir skapt i en sosialiseringssprosess som påvirkes av ulike institusjoner, som for eksempel turistnæringen.

Et gjennomgående trekk ved turistene i *Small World* er at de består av grupper av mennesker i stedet for unike individer. Parr portretterer *turisttyper* i stedet for individer som vi kan bli kjent med på et personlig nivå. Ifølge Val Williams fremstiller Parr mennesker på denne "upersonlige" måten fra fotografiserien *The Nonconformists* (1976). I *The Nonconformists* dokumenterte Parr en Metodistmenighet og miljøet rundt deres kapell over 4 år. Parr og menigheten utviklet et tett og intimt forhold over denne tidsperioden. Det oppstod et brudd da en av kapellets ledere innså at Parris interesser var estetiske og journalistiske, fremfor spirituelt motivert. Williams spekulerer om dette førte til at Parr ikke ønsket å involvere seg med menneskene han portretterte, men heller ble en *voyeur* av sin samtid.³⁰⁶ Ingen av de avfotograferte i *Small World* refereres til ved navn. Titlene på de ulike motivene bærer navnet til stedet hvor fotografiet er tatt. I *Small World* finner vi i stedet mange ulike *turisttyper* i forskjellige turistsettinger. Parr sier selv at han har en sosiologisk tilnærming til

³⁰² Eide, "Turismens konfliktområder", 186.

³⁰³ Jacobsen, Steen og Eide, *Turisme, turister og samfunn*, 27, 39 og 44.

³⁰⁴ Jacobsen, Steen og Eide, *Turisme, turister og samfunn*, 64.

³⁰⁵ Se avsnitt 1.6.4 "Fotografiets effekt" Burgin, *The End of Art Theory*, 39-40.

³⁰⁶ Dette prosjektet ble utført i samarbeid med Martins Parr og hans kone Susie Mitchell som gjorde intervjuer av gruppen. Williams, *Martin Parr*, 76.

sine subjekter, og ønsker å dokumentere ting som ikke har blitt fotografert tidligere i likhet med en antropolog.³⁰⁷ Hans posisjon som en utenforstående betrakter, samt hans kategorisering av turisttypene kan sammenlignes med 1800-tallets sosialantropologi. Et eksempel er oppdagelsesreisendes bilder fra kolonistatene i Midtøsten og Afrika.³⁰⁸

I de sosiologiske forskningstradisjonene tolker man turisten som en *rolle* eller en *identitet*. Fra 1980-tallet har det sosiologiske feltet og turismeforskningen vært dominert av å lese posisjoner i samfunnet som konstruerte identiteter.³⁰⁹ Fennefoss og Jacobsen påpeker at turistrollen er noe man må forhandle frem, fremfor en identitet man opptar naturlig.³¹⁰ De beskriver hvordan turistens handlinger ikke kan "...kausalforklares, det vil si at man ser handlingene som forårsaket av ytre, objektive betingelser (demografi, struktur, økonomi og liknende). Handlinger må også fortolkes som meningsladede og subjektivt motivert."³¹¹

Men hvordan og hvorfor posisjonerer man seg etter en spesifikk turistidentitet? Fennefoss og Jacobsen beskriver hvordan turisme kan tolkes som en klassifiseringskamp. Sosiologen Èmile Durkheim (1858-1917) beskriver hvordan sosiale klassifikasjoner er med på å skape ulike grupperinger i samfunnet.³¹² Det oppstår en klassifiseringskamp hvor man distanserer seg fra andre klasser i samfunnet ved valgene man tar som konsumenter.³¹³ Overført til turismens felt blir det viktig å se på klasse, yrker eller posisjon i samfunnet for å definere de ulike turistrollene. Ved masseturismens fremvekst ble steder som tidligere var forebeholdt mennesker med penger tilgjengelig for alle. I en hierarkisk klassifiseringskamp distanserer ulike turister seg fra hverandre. Dette gjør de ved å bruke turisme som et kulturelt konsum for å øke sin kulturelle kapital.³¹⁴ Dette kan sammenlignes med Pierre Bourdieus beskrivelse av de ulike klassenes forhold til amatørfotografiet som beskrevet i avsnitt 2.1.8. Turistenes *distinksjoner* skaper gjenklang blant de ulike turistrollene som en kan innta. Ifølge

³⁰⁷ Peter Hamilton, "All-Out World. The Photographs of Martin Parr", 50.

³⁰⁸ Dette drøfter jeg mer inngående i 3.4.1 "Reise- og dokumentarfotografiet."

³⁰⁹ Jacobsen og Eide, *Turisme, turister og samfunn*, 14.

³¹⁰ Denne teorien bryter med 1960-tallets mer systematiske rolleteori hvor man antok at det sosiale mennesket internaliserte etablerte roller fra kulturen. Jacobsen og Eide, *Turisme, turister og samfunn*, 27. Her bygger Fennefoss og Jacobsen på Erving Goffmans tese om *negotiation og meaning* i hans bok *The Presentation of Self in Everyday Life*, (New York: Doubleday, 1959).

³¹¹ Jacobsen og Eide, *Turisme, turister og samfunn*, 29.

³¹² Slik Èmile Durkheim og Marcel Mauss skildrer i artikkelen "De quelques formes primitives de classification- contribution à l'étude des représentations collectives", *L'année Sociologique* 6 (1903): 1-72. Jacobsen og Eide, *Turisme, turister og samfunn*, 29.

³¹³ Dette kan sammenlignes med den franske filosofen Pierre Bourdieu, *La distinction : critique sociale du jugement*, (1979). Bourdieu skildrer hvordan det sosiale systemet er bygget opp av distinksjoner i forbruk og estetikk mellom de ulike sosiale lagene. Jacobsen og Eide, *Turisme, turister og samfunn*, 37.

³¹⁴ Begrep av Pierre Bourdieus fra hans bok *La distinction : critique sociale du jugement* (1979) ; Jacobsen og Eide, *Turisme, turister og samfunn*, 37.

Fennefoss og Jacobsen er det et statushierarki blant de ulike turistrollene. Utforskere som antropologer, geografer og kulturforskere står øverst, kulturturisten står imellom og pakketuristen ligger nederst i hierarkiet. Noen finner seg til rette med rollen som *charterturist*, mens andre betrakter seg som *reisende*, *antituroturist* eller *postturoturist*.³¹⁵

Utrykket *turoturist* brukes ofte nedsettende om en person som reiser fantasiløst i gruppe, i motsetning til eventyreren og *den reisendes* uavhengige reiser. I *Small World* ser vi påfallende mange mennesker som står i kø eller er med på en guidet tur. Turoturisten bærer ofte en "turoturistuniform" ved å ikle seg behagelige fritidsklær som t-skjorte og shorts med det alltid tilstedeværende kameraet rundt halsen. I enkelte av Parris motiver ser vi hvordan turistene er ikledd nærmest identiske klær. Dette gjelder de regnponcho-kledde turistene ved San Marco plassen i Venezia, og turoturistgruppen iført gule hatter ved Golden Temple i Kyoto. Fennefoss og Jacobsen understreker at ordet masseturisme stammer fra uttrykket *massen*. Begrepet *massen* ble benyttet til å beskrive den uoversiktlige gruppen med arbeidere som flyttet til byene på midten av 1800-tallet i England. Begrepet *massen* ble da brukt som en motsetning til elitesamfunnet, og bygget på en fordom om at mennesker i lavere klasser er nokså like. Denne fordommen har materialisert seg i den billige masseturismen, hvor de standardiserte produktene skaper en ensartet opplevelse av vertslandet. Man kan spekulere om dette kan være grunnen til at flere av turistene ser ut til å kjede seg?³¹⁶

Den reisende er en turistrolle som står i motsetning til *charterturoturisten*. Distinksjonen mellom *charterturoturisten* og *den reisende* er tydelig når man tenker på den utbredte holdningen om at turisme ødelegger den opprinnelige attraksjonen. I *Small World* utforsker Parr frustrasjonen og misnøyen når turoturisten som individ møter masseturismen. Turoturistnæringens sentralisering rundt turistattraksjoner gjør det umulig å unnsnippe masseturismen når man skal oppsøke vertslandets vakreste natur eller kultur. *Den reisende* bruker ofte langsomme og ubekvemme transportmidler med vekt på å reise billigst mulig. Erketypen på *den reisende* er ryggsekketuroturister som har saumfart hele verden veiledet av Lonely Planet guidebøkenes fokus på å oppdage autentisk kultur utenfor turistløypa.³¹⁷ Det er vanskelig å finne denne gruppe mennesker i Parris turoturistundersøkelse da masseturisme er hans primære interesse. Kanskje

³¹⁵ Jacobsen, Steen og Eide, *Turisme, turoturister og samfunn*, 27,39 og 44. De henviser til Jens Kr. Steen Jacobsen "Anti Tourists Attitude" i *Annals of Tourism Research*, 27(2000): 285-300.

³¹⁶ Ifølge Williams viser Parris fotografier hvordan det trivielle er en styrende faktor av vår materialistiske kultur. Kjedsomhet er et viktig aspekt ved Parris fotografiske tilnærming der han fotograferer eller samler på motiver som ved første øyeblikk er meningsløse, som et postkort av en tysk motorvei eller et par som kjeder seg mens de venter på maten i en restaurant. Eksempel fra Parris utforskning av kjedsomhet kan sees i fotografiserien *Bored Couples* (1993) og *Boring Postcards* seriene. Williams, *Martin Parr*, 34, 276.

den reisende turist er et av de mange misfornøyde fjesene som besøker de overfylte attraksjonene? Man ender vanligvis opp på samme attraksjoner, selv om man reiser med en skranglete buss med lokalbefolkningen eller presser seg inn i et trangt charterfly. Martin Parr er bevisst dette paradokset når han sier; ”Inevitably I am a tourist too. We all kid ourselves that we are travellers and the others tourists. But in the end you are just another bum on a seat or bed in a hotel.”³¹⁸

En nærliggende gruppe til *den reisende* er *antituristen* som ofte er en middelklasseturist på kulturelt reisemål. *Antituristen* er ikke imot turisme, men ønsker å distansere seg fra *charterturistene* ved å organisere ting selv. *Antituristen* skiller seg fra *den reisende* ved sin snobbete holdning. De lider av en *turistisk angst* som er et karakteristisk kjennetegn fra den øvre middelklasse som ikke ønsker forbindelse med en folkelig kultur.³¹⁹ *Antituristen* er ofte en kulturturist, og ønsker å distansere seg fra *charterturisten* som ofte besøker de samme attraksjonene. I *Small World* viser Parr en sterk interesse for kulturturismen som fenomen. Parr fremstiller ikoniske kunstmetropoler som London, Venezia, Roma og Firenze. Det er påfallende mange bilder fra Italia i *Small World*, spesielt Roma og Venezia. Italia har alltid vært et selvfølgelig stoppested på den klassiske dannelsesreisen, og er fortsatt et meget viktig turistmål. Etter *Small World* har Parr laget to fotografibøker med Italia som tematikk, nemlig *Italy* (2006) og *Tutto de Roma* (2007). Sistnevnte bok er faktisk en guidebok med Parris bilder.

Den siste turistrollen Fennefoss og Jacobsen presenterer er den såkalte *postturisten*. *Postturisten* vet at turistnæringen ikke viser autentisk kultur, og leker med de kulturelle kodene som er tilgjengelig for turistene.³²⁰ På mange måter er *postturisten* mer realistiske når de erkjenner at de er turister, samt ”...at reisene er en serie spill med mange ulike manuskripter, og at det ikke finnes noen enkel, autentisk turistopplevelse.”³²¹ Slik sett er *postturisten* mer selvreflektert enn den styrte *charterturisten* eller den romantiske *antituristen*. *Postturisten* vil alltid erkjenne at han eller hun er en utenforstående, og at turisme er en sosial konstruksjon.

I *Small World* kan vi se flere eksempler på japanske temaparker som iscenesetter og gjenskaper en annen kultur. I motivet *Rainbow Village British Theme Park, Japan* (figur 8)

³¹⁷ Jacobsen og Eide, *Turisme, turister og samfunn*, 38-9.

³¹⁸ Peter Hamilton, “All-Out World. The Photographs of Martin Parr”, 50.

³¹⁹ Jacobsen og Eide, *Turisme, turister og samfunn*, 40. Jacobsen og Eide referer til Pail Fussell, *Abroad: British Literary Travelling Between the Wars*, (Oxford: Oxford University Press, 1982).

³²⁰ Jacobsen og Eide, *Turisme, turister og samfunn*, 27, 39, 44.

ser vi en japansk mann med sitt barn i hva vi gjenkjenner som et tradisjonelt britisk miljø. Man kan forestille seg at mannen peker og forklarer hva som er typisk britisk til det forundrede barnet. Inn fra høyre kommer en tradisjonell britisk *double-decker* i den iscenesatte britiske landsbyen. Miljøet domineres av lave murhus i den gjenkjennelige Tudor stilen med tjærefargede bjelker mot hvit kalkmaling. Her kan man observere den japanske forståelsen av britisk kultur som en idealisert middelalderby totalt rensert for moderne arkitektur, forsøpling og graffiti. Denne glansede fremstillingen av England utelater problematiske elementer fra den britiske virkeligheten som arbeidsledighet, fattigdom og konflikter mellom ulike etniske grupper. Slik sett representerer slike temaparker en slags perfekt turisme hvor man sitter igjen med historiske og miljøskapende attraksjoner. *Postturisten* som ferierer i slike temaparker er bevisst stedenes konstruerte karakter. Ofte er slike temaparker populære destinasjoner for familier på tur da de er rene og trygge. Temaparkenes drømmebilder kan i flere tilfeller være bedre enn virkeligheten.

3.4 Fotografen som turist

Både 1800-tallets reise- og dokumentarfotografi har tette forbindelser til kolonialismens vestlige og etnografiske blikk.³²² Reise- og dokumentarfotografiet var en del av sin samtids *representasjonsregime*, hvor deres billedpraksis formet menneskers oppfatning av virkeligheten.³²³ I boken *The Tourist Gaze* drøfter Urry hvordan *turistens blikk* er i sentrum av dagens turisme. Urry skildrer hvordan *turistens blikk* leter etter *fotografimuligheter* som er pekt ut av turistnæringen. Som tidligere nevnt drøfter Tagg hvordan fremveksten av fotoindustrien skapte en standardisert massefotografering. Dette argumentet kan sammenligne med Flussers definisjon av *apparatets* funksjon. *Apparatets* programvare påvirkes av ulike distribusjonskanaler som for eksempel turistnæringens billedpraksiser. Slik sett skaper ikke turistenes snapshotfotografering en ny type informasjon. Flusser kaller denne type fotograf *apparatmennesker* der velger sine motiver ut ifra eksisterende representasjoner.

³²⁴

Etter å ha redegjort for sentrale karakteristikk om turistfotografiet, vil jeg trekke frem hvordan Parr approprierer snapshotfotografiets estetikk for å synliggjøre dens

³²¹ Jacobsen og Eide, *Turisme, turister og samfunn*, 44.

³²² Evans og Hall, *Visual Culture: the Reader*, 370-378.

³²³ Tagg, *The Burden of Representation*, 11; Osborne, *Travelling Light*, 119-120.

³²⁴ Flusser, *For fotografiets filosofi*, 40, 56.

ideologiske funksjoner. Jeg bygger på en tese fra John Taylors bok *A Dream of England, Landscape Photography and the Tourist's Imagination* (1994). Ifølge Taylor er Parr en *opposisjonell fotograf* som synliggjør maktstrukturer som ligger bak kulturarturismen ved å approprierer turistenes snapshotfotografering.

3.4.1 Reise- og dokumentarfotografiet

1800-tallets reisefotografi kan sees som en forløper til turistnæringens billedpraksis og turistenes snapshotfotografering. Reisefotografiet som fenomen oppstod samtidig som oppfinnelsen av fotografiet. I oktober 1839 var den franske fotografen Pierre-Gustave Joly de Lotbinière i Athen og fotograferte Akropolis, kun åtte uker etter at det franske vitenskapsakademiet hadde publisert Danguerres oppfinnelse.³²⁵ Den viktorianske fotograf omskapte fotografiet til en vare, spesielt ved Talbots reproduerbare kalotypi.³²⁶ Eksempler på dette er prospektfotografier som fremstilte turistattraksjoner.³²⁷ De ledende produsentene av prospektfotografi var Alinari Studio i Firenze og Francis Frith i England. De solgte topografiske fotografier av attraksjoner som tidligere kun hadde vært tilgjengelig som trykk og litografier.³²⁸ Frith produserte sine velkjente motiver fra Egypt og *Midtøsten* fra 1856 til 1859. Disse bildene fikk stor popularitet i England, slik at Frith startet *Frith and Company of Reigate* som ble den største publisering av prospektfotografier på 1860 og 70-tallet. Friths bilder ble masseprodusert i bokform, løse trykk og typiske 1800-talls underholdningsformater som magisk lanterne og stereoskop.³²⁹ I sin spede start arrangerte turistnæringen reiser til stedene man kunne betrakte i prospektfotografier. Et eksempel er turistentreprenøren Thomas Cook of Derbyshire som arrangerte charterturer til Egypt og langs Nilen fra 1865, et par år etter at Friths fotografier fra Egypt ble publisert.³³⁰

Det finnes en historisk kobling mellom reise- og dokumentarfotografiet. Begge fenomenene vokste frem på 1800-tallet, og har sterke røtter i vitenskap, antropologi og koloniseringen. Både reise- og dokumentarfotografiet konstruerer et virkelighetssyn, selv om

³²⁵ Osborne, *Travelling Light*, 3.

³²⁶ Osborne, *Travelling Light*, 10.

³²⁷ Portrettmarkedet er en annen viktig kommersiell bruk av det viktorianske fotografiet.

³²⁸ Beloff, *Camera Culture*, 201.

³²⁹ Både *laterna magica* samt stereoskopet er apparater som ved en teatralisk effekt skaper følelsen av å være i rommet man betraktet. Denne effekten var også viktig fordi Friths fotografier som regel ble betraktet av et publikum som ikke hadde råd til å reise, og derfor fikk følelsen av å ha vært der selv. Friths fotografier var derfor med på å forme det viktorianske menneskets forståelse av Egypt og Midtøsten. Osborne, *Travelling Light*, 22.

³³⁰ Parr og Badger, *The Photobook: A History. Volume 1*, 18.

de konvensjonelt oppfattes som fremstillere av sannhet og virkelighet.³³¹

Dokumentarfotografiet ble blant annet brukt som argument for å kolonisere ”primitive kulturer”. Fra 1815 til 1914 var Europa det mest teknologisk avanserte samfunnet. England og Frankrikes kolonimakt var spredt over 85% av verdens landareal.³³² Reisefotografiet ble en samling kunnskap om *de andre*, der det som ikke ble dokumentert eller fotografert var “ikke-eksisterende”.³³³ I likhet med dokumentarfotografiet, hadde ofte reisefotografene statlige eller kommersielle oppdragsgivere som definerte deres tilnærming til kulturen og menneskene de tok bilder av. Et eksempel på dette er antropologen Emile Tordays fotografier av Kongo som ble støttet av det belgiske selskapet Kasai.³³⁴ Dokumentar- og reisefotografens posisjon som en utenforstående som fremstiller *den andre* kan sies å være i kjernen av turistens fotografering.

Turistens tolkning av *de andres* kultur er påvirket av turistnæringens fremstilling av vertslandets kultur. Slik sett er turistens fotografering en gjentakelse av turistnæringens representasjon av en annen kultur. Den fotograferende turist er ikke bevisst denne ideologiske funksjonen, men tar bilder for sin egen fornøyelse og dokumentasjon. I neste avsnitt vil jeg presentere Urrys drøfting om det tette forholdet mellom *turistens blikk* og turistnæringens representasjoner.

3.4.2 *Turistens blikk*

Turistens fotografering gjenspeiler turistnæringens visuelle representasjoner og syn på verden som en rekke attraksjoner. Turisten leser med andre ord turistnæringens representasjoner med en *realistisk tolkningsmodus*. En realistisk lesning av fotografiet kan ifølge Burgin og Tagg konstruere et verdensbilde. Ifølge Tagg blir leseren en konsument av ferdigtolkede og ”sanne” motiver. Turisten leser også turistnæringens representasjoner realistisk, da dens skildringer og fotografier oppfattes som sanne beskrivelser av vertslandet.³³⁵ Burgin hevder at fotografiets ideologiske egenskaper former menneskets sosiale oppførsel og virkelighetsoppfatning.³³⁶ Urry drøfter hvordan turistnæringen former hva turist skal *betrakte* og fotografere. I likhet med Burgin, legger Urry vekt på hvordan representasjoner kan skape et virkelighetssyn.

³³¹ Osborne, *Travelling Light*, 119-120.

³³² Parr og Badger, *The Photobook: A History. Volume 1*, 36.

³³³ Se avsnitt 2.1.4 ”fotografiets ideologiske natur”.

³³⁴ Wells, *Photography: A Critical Introduction*, 171.

³³⁵ Tagg, *The Burden of Representations*, 2.

I boken *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies* (1990) undersøker Urry hvordan turistnæringen strukturerer verden ut ifra ulike *fotografimuligheter*, hvor turisten leter etter utsiktspunkt pekt ut av guidebøkene.³³⁷ På mange måter er turisme en jakt på det fotogene, og drevet at å ta bilder av *det pittoreske*. *Det pittoreske* er et begrep fra 1700-tallet som ble benyttet i likhet med *det sublime* for å beskrive naturen. *Pittoresk* refererer til noe som vil se vakkert ut som et bilde. Kunnskapen å gjenkjenne *det pittoreske* stammet fra overklassen og deres kunnskap om kunst og dannelsesreiser.³³⁸

Ifølge Urry er turistens *betraktning* av objekter og steder en sentral aktivitet.³³⁹ Urry beskriver at *blikket* er såpass viktig i turismens oppbygning, fordi det vestlige samfunnet har favorisert synet som den mest noble og troverdige sansen.³⁴⁰ *Turistens blikk* har røtter fra Hausmanns oppbygning av Paris' boulevarder og urbane utsiktspunkter. Hausmanns byplanlegging skapte et miljø hvor mennesket betraktet og ble sett av andre mennesker. En klassisk skikkelse fra dette miljøet er *flâneuren* som var en anonym betrakter av det moderne livet. Urry beskriver at:

”The strolling *flâneur* was a forerunner of the twentieth-century tourist and in particular of the activity which has in a way become emblematic of the tourist: the democratised taking of photographs - of being seen and recorded and seeing others and recording them.”³⁴¹

Ifølge Urry er ikke turistens *betraktning* en individuell aktivitet, men en kollektiv handling påvirket av fotografier, turistskribenter, reisebyråer, TV-program og turoperatører.³⁴²

Turistens blikk påvirkes ulikt alt etter som reisen er dominert av et utdanningselement, helsefrembringende eller et lekende formål.³⁴³ Urry deler opp turistenes blikk i det *romantiske* og det *kollektive blikket*. Det *romantiske blikket* domineres av et ensomt, privat

³³⁶ Se avsnitt 1.6.4 “Fotografiets effekt”. Burgin, *The End of Art Theory*, 39-40, 146.

³³⁷ Urry, *The Tourist Gaze*, 139.

³³⁸ Det ble arrangert reiser på jakt etter *det pittoreske* hvor turister bar med seg såkalte Claude briller (oppkalt etter maleren Claude Lorrain) som fokuserte og innrammet landskapet foran turisten. Taylor linker denne oppfinnelsen med fotografiets popularitet blant turister. Taylor, *A Dream of England*, 17, 18.

³³⁹ Urry bruker begrepet *to gaze at* som jeg oversetter til å betrakte og blikket. John Urry og Carol Crawshaw, “Tourism and the photographic eye” i John Urry, Chris Rojek, red., *Touring Cultures, Transformations of Travel and Theory*, (London: Routledge, 1997), 176; Urry, *The tourist gaze* (1990).

³⁴⁰ John Urry og Carol Crawshaw, “Tourism and the photographic eye, 177.

³⁴¹ Begrepet *Flâneur* kobles ofte mot den franske dikteren Charles Baudelaire (1821-1867). *Flâneur* var hovedsakelig en maskulin skikkelse, og et symbol for det offentlige og maskuline mot det private feminine. Urry, *The tourist gaze*, 138.

³⁴² Urry og Crawshaw, “Tourism and the Photographic Eye” 176.

³⁴³ Urry og Crawshaw, “Tourism and the Photographic Eye” 176.

og semi-spirituelt forhold til objektet som betraktes.³⁴⁴ Det *kollektive blikket* er sentralt i masseturismen hvor attraksjonene betraktes i et miljø med flere mennesker. Parr virker spesielt interessert i det *kollektive blikket* ved at han ofte fremstiller grupper med mennesker som betrakter i samme retning. *Turistens blikk* blir ofte veiledet av en guide slik vi kan se i blant annet motivet *Prague, Czech Republic* (figur 9). Her ser vi en guide gestikulerer ivrig på torvet i Prahias gamleby. Guidens gester og beskrivelser fungerer som en *markør* for de ulike bygningene som blir *sakralisert* til en *attraksjon*.³⁴⁵ Parr fremstiller også turister som kollektivt betrakter attraksjoner uten en guide eller andre *markører* til å peke dem ut. Noen attraksjoner er berømte på grunn av deres gjentatte reproduksjoner i massemedia. I motivet *Colosseum, Rome, Italy* (figur 10) ser vi en gruppe som kollektivt betrakter den velkjente arenaen som de tidligere har sett utallige reproduksjoner av. Parr har faktisk ikke tatt med selve Colosseum, men fokuserer på de betraktende turistene og en souvenir bod. I forgrunnen kan vi se gipsavstøpninger av kjente italienske kunstverk som Michelangelos *David* (1504), Boticellis nymfe fra *Venus` fødsel* (1482–1486) og Colosseum. Avstøpningene peker mot andre attraksjoner som turistene kan betrakte under deres Italia-tur, og understreker nødvendigheten av reproduksjoner for å spre samt opphøye attraksjonene.³⁴⁶

En sentral del av turistnæringens oppbygning er visuelle minner. Ved å fotografere attraksjoner og kjøpe postkort samler turistene gjenstander som minner dem om reisen.³⁴⁷ Turistnæringens fotografier konstruerer en måte for turistene å *betrakte* et landskap eller en attraksjon. Turistens fotografering er derfor påvirket av tidligere representasjoner, og dermed andres minner om et sted.³⁴⁸ Med *turistens blikk* leser man landskapet som om det består av eksisterende tegn. Derfor kan turistene sammenlignes med en semiotiker ”by reading the landscape for signifiers of certain pre-established notion or signs derived from various discourses of travel and tourism.”³⁴⁹ Disse *tegnene* kan være kjente attraksjoner eller pittoresk natur. Turistnæringens billedpraksis kan derfor sammenlignes med Burgins beskrivelse av fotografiet som en *tekst*.³⁵⁰ Fotografiet består av ulike tegn som er linket til andre tekster ved en *intertekstualitet*.³⁵¹ Både Tagg og Burgin ønsker å finne fotografiets

³⁴⁴ Dette kan sammenlignes med Urrys skille mellom folkelige- (*down-market*) og eksklusive turistgrupper (*up-market*). Jacobsen, Steen og Eide, *Turisme, turister og samfunn*, 64.

³⁴⁵ MacCannell bruker uttrykket *tourist, attraction og marker*. MacCannell, *The Tourist*, 41.

³⁴⁶ MacCannell, *The Tourist*, 45.

³⁴⁷ Urry, *The Tourist Gaze*, 138-140.

³⁴⁸ Urry og Crawshaw, “Tourism and the Photographic Eye”, 179.

³⁴⁹ Urry, *The Tourist Gaze*, 12. Urry refererer til Jonathan Culler, “Semiotics of Tourism”.

³⁵⁰ Burgin, *Thinking Photography*, 144.

³⁵¹ Burgin, *The End of Art Theory*, 73. Begrep av Roland Barthes fra *Image, Music, Text*, 160.

underliggende koder som de kaller *motivets valuta* eller *det prefotografiske nivået*.³⁵²

Turistnæringens representasjoner av ulike attraksjoner kan sammenlignes med fotografiets tegn. De ulike attraksjonene stammer fra turistnæringens *tekst*, men peker også mot historiske og sosiale referanser. Siden fotograferingen primært er en offentlig handling, gjensker den fotograferende turist den gjeldende visuelle ideologien.³⁵³

Turistfotografen leter etter gjenkjennelige motiver fra guidebøker, og refotograferer disse motivene til sitt private forbruk.³⁵⁴ Slik sett blir turistens fotografering en konfirmasjon av ens posisjon innen et turistsystem hvor alt allerede har vært sett og gjort.³⁵⁵ En måte å bevise at man har vært et spesifikt sted er å posere foran attraksjoner. Turistenes posering utforskes i flere av motivene i *Small World*. Kanskje mest minneverdig er motivet *Leaning Tower, Pisa, Italy* (figur 11) hvor vi ser ulike turister som poserer som de støtter opp det skakke tårnet. Tatt fra en annen vinkel fremstår turistenes ”støttende hender” som en komisk påminnelse om turistenes merkelige ritualer.

3.4.3 Martin Parr som *opposisjonell fotograf*

I boken *A Dream of England, Landscape Photography and the Tourist's Imagination* (1994) undersøker John Taylor turistfotografiets tette link med tradisjonen å betrakte landskapet som *pittoresk*. Taylor undersøker visuelle fremstillinger av England, og hvordan disse representasjonene har vært med å konstruere en kulturarturisme.³⁵⁶ Selv om Taylors hovedfokus ligger på Englands kulturarturisme, trekker han frem flere punkter som er fruktbare for min undersøkelse av turistfotografiet. Taylors tese er at Parr er en såkalt *opposisjonell fotograf* som karikerer og overdriver turismens estetikk og fotografipraksis.³⁵⁷

³⁵² Tagg, *The Burden of Representations*, 163; Burgin, *Thinking photography*, 47.

³⁵³ . Selv om Urry ikke refererer til Tagg kan man gjenkjenne flere elementer fra hans teori i sitatet; “The power of the photographs thus stems from its ability to pass itself off as a miniaturisation of the real, without revealing either its constructed nature or its ideological content.” Urry, *The Tourist Gaze*, 139.

³⁵⁴ Urry, *The Tourist Gaze*, 140.

³⁵⁵ Turismens bildeproduksjon har en ekstrem variant ved kulturer som modifiseres eller etableres etter en fotograferingspraksis. Osborne trekker frem *Kodak Hula Show* i Hawaii som er kommodifisert representasjon av et land hvor ”The country exists to sell the photography which in turn sells the country”. Osborne, *Travelling Light*, 85-86.

³⁵⁶ Taylor utforsker primært fotografiske representasjoner av landskap fra perioden 1885- 95, 1925- 42 og 1982- 93. I perioden fra 1885- 95 var den parallelle fremveksten av massefotografiet og masseturismen i England. Fokuset lå på å fremstille det tradisjonelle livet på landet som man mente forsvant grunnet urbanisering og modernisering. Fra 1925-42 ble det britiske landskapet fremstilt som et feminint og harmonisk sted som en kontrast til de store verdenskrigene som herjet landet. Perioden fra 1982-93 fremstiller England med fokus på dets kulturarv og samhold, nettopp i en tid med fragmentering på både et nasjonalt og privat plan. Taylor, *A Dream of England*, 4.

³⁵⁷ Taylor trekker også frem andre fotografer som kan defineres som *opposisjonelle fotografer*: Paul Reas, Peter Kennard og Ingrid Pollard. Taylor, *A Dream of England*, 242.

Dette kan sammenlignes med Burgin og Taggs realismekritikk slik jeg diskuterte det i første del av masteroppgaven. Ifølge Tagg forutsetter en realistisk lesning at man ser det tegnsatte som identisk med det tegnsettende. Leseren blir en konsument av ferdigtolkede og ”sanne” motiver. Turisten leser også turistnæringens tekster realistisk- dens skildringer og representasjoner oppfattes som en sann beskrivelse av vertslandet.

Parr benytter dokumentarsjangeren til å undersøke *hva slags mekanismer* som ligger bak turistfotografiet. Amatørfotografering er ikke en homogen handling, men benyttes og oppfattes ulikt etter hvilken klasseposisjon en inntar. Som tidligere nevnt undersøker Pierre Bourdieus *distinksjoner* i ulike klasseres fotografering. Der lavere klasser ofte benytter seg av amatørfotografiets representasjon av familielivets høydepunkter, ønsker middelklassen og overklassen å distansere seg fra tradisjonelle snapshotfotografier. Parr virker mest opptatt av charterturisme og det *kollektive blikk* som er to fenomener som beskriver arbeiderklassens fotografiske praksis. I *Small World* forener Parr kunstfotografiet og amatørfotografiet ved å lage en dokumentarserie som handler om (og ligner på) turistens snapshotfotografier.

Taylor tolker Parr som en fotograf som approprierer og avdekker turistfotografiets egenskaper. Parr synliggjør turistnæringens tette relasjoner til turistens fotografering. I tidligere beskrevne *Ephesus, Greece* (figur 5), så vi hvordan en turist arrangerer sin reise og hva han skal fotografere ut ifra en medbrakt guidebok. Taylors tolkning av Parr kan minne om Taggs beskrivelse av fotografen som må bryte den realistiske lesningen ved å skape en forstyrrelse i teksten eller bildet. Igjen kan Bertolt Brechts begrepet *verfremdung* trekkes frem, der man i dette tilfellet synliggjøre turistnæringens representasjoner og turistens snapshotfotografering.³⁵⁸ Parr sier selv; ”Alt fotografi er del av en propaganda. Mine bilder av den internasjonale masseturismen bekjemper propagandaen. Turistbilder er alltid vakre. Hensikten med reiselivssidene i avisene er å selge annonser. Alt er regissert.”³⁵⁹

Taylor drøfter hvordan fotografer som Paul Reas og Martin Parr gjenskaper turistenes estetikk ved å ”...distancing themselves from their subjects or incorporating themselves into the picture as tourists by adapting the quick, `flashed` glance.”³⁶⁰ Deres tilnærming er en parodisk eller undersøkende fremstilling av turistnæringens representasjoner og turistenes fotografering. Ifølge Taylor benytter den *opposjonelle fotografen* seg av ”...snapshots, postcards and advertising, but they do not reproduce the confirming nature of such

³⁵⁸ Leach, *Makers of Modern Theatre*, 118-19.

³⁵⁹ Hugo Lauritz Jenssen, ”Luksuspionen”, *D2*, billag til Dagens næringsliv, (16. okt. 2009): 36.

³⁶⁰ Taylor, *A Dream of England*, 14.

mainstream imagery.”³⁶¹ Taylor undersøker hvordan den *opposjonelle fotografens* motiver og estetikk kan minne om turistenes feriebilder, men ”Quite unlike tourists, they are engaged in critiques of tourism, of heritage, and of certain failings or disasters of nationalism.”³⁶²

Flere av motivene fra *Small World* virker ved første øyeblikk tilfeldige komponerte med vilkårlige avkuttninger og merkelige vinkler. Dette kan være en strategi for å appropriere turistenes og amatørfotografens snapshotfotografier. I *Small World* benyttet Parr mellomformatskameraet med ringblits.³⁶³ Ringblits monteres på objektivet og gir lys til motiver så nært at en ordinær blits ikke ville nådd frem. Ringblits er derfor mye brukt til detaljmotiver og nærbilder.³⁶⁴ Bruken av sterk blits gjør at bakgrunnen fremstår som mørkere slik at motivet i forgrunnen står mer frem. Parris valg av kamera gir mange skarpe detaljer, og den sterke blitsen gjør at bildene ser ut som en etterligning av turistens snapshotfotografering.

Et annet karakteristisk kjennetegn til *Small World* er Parris skrikende fargebruk som han skaper ved å benytte seg av billig amatørfilm. Parr understreker at han ikke benytter Photoshop eller noe annen form for datamanipulasjon for å få til denne effekten.³⁶⁵ Turistnæringens representasjoner har ofte sterke farger, og de fleste av samtidens turister tar feriebilder i fargefilm. Parr benyttet fargefotografi allerede i sin avgangsinstallasjon fra Polytechnic ved navn *Home Sweet home* (1972).³⁶⁶ Parr ble senere inspirert av fargefotografiet som strømmet fra USA, eksemplifisert ved Joel Meyerowitz, William Eggleston og Stephen Shore.³⁶⁷ En annen klar inspirasjon er Parris samling av John Hinde postkort som viste turistattraksjoner i glørete og overdrevne farger.³⁶⁸

³⁶¹ Taylor, *A Dream of England*, 240.

³⁶² Taylor, *A Dream of England*, 242.

³⁶³ Parr benytter et Makina Plaubel kamera med 55 mm linse. Martin Parr, *Frequently Asked Questions*, martinparr.com, April 2009, <http://martinparr.com/index1.html>, 05.10.2009.

³⁶⁴ Parr beskriver at han ofte får inspirasjon av fotografier han har sett i fotobøker, og trekker spesielt frem Nobuyoshi Arakis *Shokuji* (Banketten) fra 1993. *Shokuji* er nyskapende i sin bruk av ringblits og innovative bruk av nærbilder, et aspekt vi ser Parr benytter i stor grad i fotografiserien *Common Sense* (1999) og *Small World* (1987-1995). Parr og Badger, *The Photobook: A History. Volume 1, 2*.

³⁶⁵ Parr beskriver at han bruker Agfa Ultra eller Fuji 100 asa film til mellomformatskamera og ringblits. Martin Parr, *Frequently Asked Questions*, martinparr.com, April 2009, <http://martinparr.com/index1.html>, 05.10.2009.

³⁶⁶ *Home Sweet Home* (1974) var Parris avgangsutstilling fra Polytechnic i Manchester. Her forente Parr sine hovedinteresser som er dokumentarfotografi, samling, kitsch og den hjemlige sfære. Verket består av en replika av en stue med blomstrete tapet, ikke ulikt miljøet i arbeiderklassenes interiører i serien fra Salsford. Installasjonen består av *readymades* i form av møbler som lenestoler, en falsk plastikkpeis, nipsfigurer og reproduksjoner av landskapsmalerier. Det som skiller denne stuen fra en ordinær stue er fotografiene i kitschrammer som dekorerte veggene. Williams, *Martin Parr*, 37.

³⁶⁷ Martin Parr, *Frequently Asked Questions*, martinparr.com, april 2009, <http://martinparr.com/index1.html>, 05.10.2009.

³⁶⁸ John Hinde og Martin Parr, *Our True Intent is all for Your Delight: The John Hinde Butlin's Photographs*, (London: Chris Boots, 2002).

Parr er sterkt influert av estetikken til kommersielt fotografi, og ønsker å lage fotografier som er høy- og lavkulturelle på en gang.³⁶⁹ Han sier selv; “I am at heart very documentary-orientated, but someone who takes pictures which could look like advertising or commercial photographs.”³⁷⁰ Den kommersielle estetikken Parr refererer til kan være hans bruk av fargefotografi. Fargefotografi var tidligere forebeholdt reklamefotografiet. Parr benytter seg også av mange virkemidler fra reklamen som bruk av visuelle og tematiske kontraster og sjokkeffekter.³⁷¹

Ifølge Taylor approprierer den *opposisjonelle fotografen* turismens estetikk for å synliggjøre undertrykkende maktstrukturer som blir kamuflert av den konservative kulturarvturismen. Den *opposisjonelle fotografen* synliggjør turistnæringens stereotype fremstillinger av rase, klasse og kjønn. Ofte ironiserer den *opposisjonelle fotografen* over skillet mellom turistenes forventninger til vertslandet, og det reelle møtet med masseturismen. De synliggjør og latterliggjør turistnæringens fokus på annerledes og ”eksotisk kultur”. Dette kan vi blant annet se i Martin Parrs motiv *Grand Canyon, USA* (figur 12) hvor vi ser en mann som iscenesetter en kommersiell og glørete variant av den amerikanske urbefolkningens kultur og klesskikker.

Taylor er interessert i hvordan den *opposisjonelle fotografen* synliggjør den sosiale konstruksjonen bak kulturarvturismen. Begrepet kulturarv representerer et ”innbilt nasjonalt samhold” slik den fremmes av blant annet National Trust samt turistnæringen i England. Parr undersøker den britiske kulturarven i fotografiboken *Think of England* (2004) samt dokumentarfilmen *Martin Parr`s Moving Pictures. Part one: Modern times-Think of England. Part Two: United Kingdom!-Shorts* (1999). Her ironiserer Parr over ”den britiske sjelen”, og presenterer alt fra den småborgelige Rolls Royce festivalen, billige nipsfigurer og syntetisk *junkfood*. Ifølge Taylor fokuserer den britiske kulturarven på verdiene til den hvite middelklassen. Man ignorerer derfor landets multikulturelle befolkning.³⁷² Dette poenget kan man påstå også gjelder den vestlige turistnæringen.

Taylor reflekterer om Parrs posisjon kan sammenlignes med 1800-tallets satireskribenter som gjorde narr av datidens klasseposisjonering og sosiale spill. Dette mener

³⁶⁹ Hamilton, “All-Out World. The Photographs of Martin Parr”, 45.

³⁷⁰ Hamilton, “All-Out World. The Photographs of Martin Parr”, 48.

³⁷¹ Parr ”kommersiell estetikk” har også blitt oppdaget av firmaer som Sony Ericsson. Parr har laget en reklame for dem som består av fotografier han har tatt med deres mobilkamera. Parrs gjenkjennelige sterke farger og ironiske motiver har blitt tatt opp av moteverden hvor flere motemagasiner har benyttet Parr som fotograf. Parr har samlet flere av sine motefotografier i boken *Fashion Magazine* (Paris : Malrendayde with paper Codat Bliss, 2005).

Taylor gir et litt forenklet bilde fordi "...Parr is working in a completely different historical situation- one in which it is the political and social consequences of tourism and the `heritage industry` which are the actual objects of enquiry and fascination."³⁷³ Taylor kritiserer den britiske kulturarvturismen for å fremstille en nostalgisk og konservativ kultur som ignorerer sosiopolitiske og komplekse forståelser av historie og sosiale relasjoner.³⁷⁴ Dette gjøres ved å fokusere på historien til den ledende overklassen, og representere en kultur den gjengse turist aldri vil ha tilgang til. Strukturen til museer eller privat eiendom arrangeres slik at turist blir en utenforstående gjest som betrakter en kultur han eller hun ikke er en del av.³⁷⁵ På mange måter representerer kulturarvens monumentale bygninger og kostbare kunstobjekter utnyttelse og sosial urettferdighet. Et eksempel er den velkjente kirken Sacré Coeur i Paris som ble bygget som en hyllest over Pariserkommunens utslettelse.³⁷⁶ Slik sett kan man spekulere om tilhengere av kulturarvturismen ønske å reprodusere hierarkier og klassesdistinksjoner.³⁷⁷

³⁷² Taylor, *A Dream of England*, 242.

³⁷³ Taylor, *A Dream of England*, 244.

³⁷⁴ Taylor, *A Dream of England*, 247.

³⁷⁵ Taylor, *A Dream of England*, 260-61.

³⁷⁶ Osborne, *Travelling Light*, 17.

³⁷⁷ Taylor, *A Dream of England*, 250.

4. Oppsummerende konklusjoner

Etter å ha studert fotografiserien *Small World* har jeg kommet frem til at den kan betraktes som en fotografisk dokumentar om den globale turismen. Denne masteroppgaven har hatt en todelt problemstilling. Jeg har for de første utforsket Parrs tilnærming til dokumentarfotografiet i serien *Small World*, og for det andre undersøkt hans fremstilling av turistnæringens visuelle kultur. Selv om denne todelingen kan virke splittet ved første øyekast, er det flere overlappende aspekter som binder de to delene sammen. I begge problemstillingene anvendte jeg semiotikk og nymarxisme for å undersøke både dokumentar- og turistfotografiet.

I masteroppgavens innledning drøftet jeg om *Small World* kunne tolkes som en metakommentar til fotograferingsakten. Jeg vil også påstå at *Small World* mer generelt kan sees som en refleksjon over fotografiets sterke påvirkningskraft på mennesket. Fotografiets påvirkningskraft blir benyttet i både turistnæringens representasjoner, statlig dokumentarfotografi, reklame og lignende representasjoner. En sentral problemstilling som går igjen i denne masteroppgaven er derfor hvordan et fotografi kan påvirke menneskets virkelighetsoppfattelse og handlinger. I vår digitale hverdag kan man spekulere hvorvidt denne problemstillingen er like aktuell fordi mange av oss har fått kjennskap til billedredigeringsprogrammer som lett kan manipulere et fotografis realisme. I denne oppgaven vil jeg påstå at problemstillingen er aktuell fordi Parrs begynte å fotografere *Small World* i 1987, i en tid hvor den gjengse publikummer fortsatt tolket fotografiet som en objektiv fremstilling av virkeligheten.

I kapittel 1 presenterte jeg Flusser, Burgin og Taggs nymarxistiske tilnærming til fotografiet. Jeg fant seks områder som opptok Flusser, Burgin og Tagg: (1) realismekritikk, (2) dokumentarfotografiet, (3) fotografiets ideologiske natur, (4) fotografiets tekst, (5) fotografiets effekt og (6) massens bruk av fotografiet. Disse punktene benyttet jeg til å analysere Parrs tilnærming til dokumentarsjangeren i *Small World* i kapittel 2.

I kapittel 2 skildret jeg Flusser, Burgin og Taggs brudd med den fenomenologiske tilnærmingen til fotografiet som beskrevet av Roland Barthes i *La Chambre claire: Note sur*

la photographie (1980).³⁷⁸ De fremmer et brudd med den realistiske tolkningen av fotografiet. Burgin refererer til Bertolt Brechts teorier om det *episke teateret* hvor målet er å synliggjøre teaterets konstruksjon ved blant annet å vise lyssettingen og la skuespilleren tre ut og inn av rollen.³⁷⁹ Flusser påpeker at *den eksperimentelle fotografen* må bryte med *fotografiapparatets* program for å vise dens manipulative egenskaper.³⁸⁰ Dette kan sammenlignes med Taylors skildring av Parr som en *opposisjonell fotograf* sved at han approprierer og overdriver turistenes snapshotfotografering for å synliggjøre kulturarturismens konservative ideologi.³⁸¹ I avsnitt 2.1.2 ”Realismekritikk”, konkluderte jeg med at Parr faktisk bryter med den *realistiske lesningsmodusen* ved å ta bilde av selve fotografiapparatene, turistnæringens representasjoner og fotograferende turister. Parrs vender på denne måten vår bevissthet mot turistnæringens representasjoner, som igjen gjentas i turistens snapshotfotografering.

I avsnittet 2.1.1 ”*Small World* som postmodernistisk?” drøftet jeg Liz Wells tolkning av *Small World* som et postmodernistisk dokumentarfotografisk prosjekt. I avsnitt 2.1.8 undersøkte jeg en alternativ tolkning av *Small World* ved å benytte amerikansk fotografiteori. Jeg presenterte Abigail Solomon-Godeau, Andy Grundberg, Craig Owens og Douglas Crimps teorier. Her fokuserte jeg på deres felles diskusjoner om poststrukturalistisk teori og den fotografiske representasjonen. Disse teoretikerne diskuterer hovedsaklig fotografer som jobber innen kunstsferen med en konseptuell tilnærming. I motsetning til Tagg og Burgin, er de mindre opptatt av dokumentarsjangeren og fotografiets sosiale bruk. Parr er nettopp spesielt opptatt av fotografiets sosiale bruk. Jeg mener derfor at Flusser, Tagg og Burgins teoretiske tilnærming er mer fruktbar å benytte for å tolke *Small World*.

Parr benytter bevisst dokumentarsjangeren til å utforske turismens visuelle kultur. I avsnitt 2.1.7 undersøkte jeg massefotografiets sosiologiske bakgrunn ved blant annet å trekke frem Pierre Bourdieus bok *Un art Moyen* (1965). Jeg diskuterte hvordan amatørfotografens avhengighet av fotografiindustrien gjør at mennesker ender opp med å fotografere stereotyper og motiver som ansees som passende i en gitt sammenheng. Jeg mener at Parr

³⁷⁸ Både Tagg og Burgin kritiserer denne boken på grunnlag av det de anser som en naiv tilnærming til fotografiet. Flusser refererer ikke direkte til Barthes eller fenomenologien, men kritiserer i lik grad den naive forståelsen av fotografiet som et avtrykk av virkeligheten. Flusser, *For fotografiets filosofi*, 15; Tagg, *The Burden of Representation*, 1; Burgin, *The End of Art Theory*, 79.

³⁷⁹ Tagg, *The Burden of Representations*, 178; Burgin, *The End of Art Theory*, 9.

³⁸⁰ Flusser, *For fotografiets filosofi*, 56.

³⁸¹ John Taylor, *A Dream of England*, 14, 242-244, 250.

synliggjør denne standardiserte massefotograferingen ved å fremstille turister som kollektivt fotograferer samme attraksjoner.

I avsnitt 2.1.3 drøfter jeg hvordan Parrs tilnærming til dokumentarfotografiet kan være påvirket av nymarxistiske teori. Parr bryter med tradisjonell dokumentarfotografi ved å benytte fargefotografi og storformatskamera. Parr tar også avstand fra dokumentarfotografiets tidlige såkalte humanitære profil ved å undersøke den globale forbruker- og turistkulturen. jeg har lagt vekt på John Taggs kritikk av dokumentarfotografiets ”objektive karakter”, som han kom frem til etter en grundig analyse av John Griersons benyttelse av massemedias retorikk i dokumentarfotografiet, for å appellere til folkets følelser og identitet.³⁸² Jeg deler Taggs oppfatning av dokumentarfotografiet som et kalkulert, retorisk språk fremfor en objektiv fremstilling av virkeligheten. I intervjuer reflekterer Parr bevisst rundt denne funksjonen, og kaller sin fotografitilnærming *subjektivt dokumentarfotografi*. På denne måten kan Parrs videreutvikling av dokumentarsjangeren sammenlignes med Burgins analyse av den postmoderne kunstneren som må jobbe innenfor en tradisjon for å kunne utfordre den.³⁸³

I avsnitt 2.1.4 ”Fotografiets ideologiske natur” utforsket jeg hvordan Parr avdekker fotografiapparatets kategoriserende egenskaper ved å synliggjøre turistenes fotografering. Både Tagg og Burgin benytter seg av Louis Althusser's begrep det *ideologiske statsapparatet* som beskriver hvordan ulike institusjoner i samfunnet er med på å forme menneskets tanker og handlingsmønstre.³⁸⁴ Det *ideologiske statsapparatet* kan sammenlignes med Flussers filosofi om *apparatets* påvirkningskraft på menneskers virkelighetsoppfattelse.³⁸⁵ Jeg mener at Parr synliggjør både fotografiapparatets *innramming* av virkeligheten, samt turistenes fotografering som er påvirket av guidebøkenes billedkonvensjoner.³⁸⁶ Slik blir vi bevisst både dokumentarsjangerens og turistfotograferingens ideologiske konstruksjon som påvirker mennesket forståelse av virkeligheten. Igjen er Taylors begrep *den opposisjonelle fotografen* oppklarende for å forstå Parrs synliggjøring av fotografiets ideologiske kvaliteter.

En annen sentral problemstilling er om *Small Worlds* motivserie kan leses som *tekster* bestående av bilder som refererer til alt fra sosiopolitiske hendelser til turistattraksjoner. I avsnitt 2.1.5 presenterte jeg Burgins semiotiske undersøkelse av

³⁸² Se avsnitt 1.7.3 ”Dokumentarfotografiet”

³⁸³ Burgin, *The End of Art Theory*, 158.

³⁸⁴ Tagg, *The Burden of Representations*, 70.

³⁸⁵ Slik beskrevet i 1.3. Jeg vil diskutere Flussers tilnærming nærmere under avsnittet 2.2.7 om fotografiets effekt og massens bruk av fotografiet.

fotografiet som en *tekst* sammensatt av ulike referanser i en *intertekstualitet*.³⁸⁷ I motivet *Betlehem, Israel* (figur 4) fant jeg ulike tegn (for eksempel rosenkransen og palestinaskjerfet) som refererer til en politisk konflikt utenfor bildets komposisjon. Parr fotograferer også turistnæringens suvenirer og reklamemateriale som også kan tolkes som tegn fra en *tekst* om den globale turismen. Disse tegnene gjenkjennes og tolkes ifølge Tagg av betrakteren med utgangspunkt i deres *valuta* i samfunnet.³⁸⁸

Jeg drøftet også om fotografiet kan påvirke menneskets sosiale oppførsel. Burgins begrep *politics of representation* beskriver hvordan mennesket påvirkes av eksisterende representasjoner.³⁸⁹ I historisk sammenheng tok dokumentarfotografen bilder for å utføre sosiale reformer og forsikre befolkningens sosiale disiplin. Disse fotografiene formet på den måten menneskers virkelighetsoppfatning og syn på identitet. Turistnæringens representasjoner betraktes ofte før reisen foretas, og forhåndspåvirker dermed turistens fotografering og oppfattelse av vertslandet. I tidligere beskrevne motiv *Ephesus, Greece* (figur 5) ser vi en turist som fotograferer et ruinområde veiledet av en guidebok som peker ut attraksjonene. *Fotografiapparatet* har en sentral plass i turismekulturen og påvirker derfor turistens oppførsel, jamfør Flussers teorier. Turistnæringen kan, i likhet med dokumentarfotografiet, oppfattes som en institusjon som påvirker menneskets forståelse av virkeligheten.

I kapittel 3 utforsket jeg min andre hovedproblemstilling: *Small Worlds* tematikk og motiv; turismen. Jeg har undersøkt Parris dokumentasjon av turistnæringens representasjoner og turistenes fotografering. Den turistsosiologien jeg har anvendt her bygger på semiotikk og nymarxisme, og er på linje med min tidligere anvendelse av Flusser, Burgin og Taggs teorier. Innledningsvis skildret jeg Peter Osbornes teorier om turistnæringens paradoks. Dette paradokset oppstår når turistene søker etter autentisitet, mens turistnæringen konstruerer en virkelighet basert på egne representasjoner.³⁹⁰ Osborne mener at Parr synliggjør turistnæringens billedproduksjon og turistenes gjenfotografering av disse *gitte sannhetene*. I avsnitt 3.2.2 benyttet jeg meg av Dean MacCannells banebrytende bok *The Tourist* (1979) for å kartlegge turismens konstruksjon rundt *attraksjoner* og *autentisitet*. Turistnæringen

³⁸⁶ Burgin, *The End of Art Theory*, 146.

³⁸⁷ Burgin, *The End of Art Theory*, 73. Begrep av Roland Barthes fra *Image, Music, Text*, 160.

³⁸⁸ Dette kan sammenlignes med Burgins begrep det *prefotografiske nivået*, som refererer til de ulike referansene til tegnene. Burgin, *Thinking Photography*, 47; Tagg, *The Burden of Representations*, 163.

³⁸⁹ Burgin, *The End of Art Theory*, 40.

sakraliserer de ulike *attraksjonene* ved blant annet en mekanisk reproduksjon (som et fotografi). Parr legger vekt på turistenes møte med turistnæringens mest kjente attraksjoner som Eiffeltårnet, pyramidene i Giza og Colosseum. MacCannell beskriver hvordan turistnæringens i ekstreme tilfeller kan skape en *iscenesatt autentisitet* hvor tradisjonelle aspekter fra vertslandets kultur ofte fremheves. Turistnæringens ignorering av vertslandets aktuelle sosiopolitiske problemstillinger kan skape et skille mellom turistenes forventninger og den reelle kulturen. I *Small World* peker Parr på dette paradokset ved at han fremstiller turistenes møter med kommersiell, overfladisk og iscenesatt kultur, som i temaparken *Tobu World Square, Japan* (figur 7).

Turistnæringens billedpraksis har skapt en egen ”virkelighet” der industrien selv definerer turistens forståelse av vertskulturen. I flere tilfeller dokumenterer Parr turistnæringens reklamemateriale og guidebøker som peker ut hva turisten skal se og fotografere. I avsnitt 3.3 trakk jeg frem Jens Kr. Steen Jacobsen og Kjartan Eides teorier om turistens posisjonering i samfunnet etter eksisterende representasjoner fra turistnæringen. Turister danner ikke en homogen gruppe hevder Jacobsen og Eide, men finner seg til rette i rollen som *charterturist*, *den reisende*, *antiturist* eller *postturist*.³⁹¹ Dette kan sammenlignes med Burgins begrep *politics of representation*, hvor han beskriver hvordan fotografiet kan forme identiteter.³⁹² Jeg finner ulike turisttyper i *Small World*, og konkluderer med at Parr heller fotograferer mennesketyper enn individer. Denne upersonlige tilnærmingen kan også sies å være karakteristisk for den tradisjonelle dokumentarfotografen.³⁹³

I siste avsnitt refererte jeg til John Urrys teori om hvordan *turistens blikk* konstrueres av turistnæringens representasjoner. Urry sammenligner turistnæringens billedpraksis med en semiotisk tekst, der turisten leser landskapet som består av eksisterende koder.³⁹⁴ Dette kan sammenlignes med Burgins beskrivelse av fotografiet som refererer til andre tekster ved en *intertekstualitet*.³⁹⁵ Flere motiver i *Small World* viser turister som fotograferer turistattraksjoner som faktisk er reproduisert på reklame og guidemateriale de allerede bærer

³⁹⁰ Osborne, *Travelling Light. Photography, Travel and Visual Culture*, 72.

³⁹¹ Jacobsen, Steen og Eide, *Turisme, turister og samfunn*, 27, 39 og 44.

³⁹² Burgin, *The End of Art Theory*, 39-40.

³⁹³ Parr fremstår ofte som en kyniker i intervjuer. Parrs biograf, Val Williams, spekulerer om dette kan være en iscenesatt, ironisk gest? Val Williams, *Martin Parr*. paperback utgave, (London: Phaidon Press Limited, [2002] 2004), 275-276.

³⁹⁴ John Urry, *The Tourist Gaze*, 12.

³⁹⁵ Victor Burgin, *The End of Art Theory*, 73. Begrep av Roland Barthes fra *Image, Music, Text*, oversatt av Stephen Heath, (London : Fontana, 1977), 160.

på seg. Jeg hevder derfor at Parr synliggjør hvordan snapshotfotografering og sightseeing styres av turistnæringens representasjoner som peker ut *turist-tegnene* i landskapet.

På mange måter oppsummerer avsnitt 3.4.3 ”Martin Parr som *opposisjonell fotograf*” flere sentrale poenger ved denne oppgaven. Taylor kaller Parr en *opposisjonell fotograf* som approprierer kulturarturismens estetikk for å synliggjøre dens konservative og elitepregede form.³⁹⁶ På mange måter kan termen den *opposisjonelle fotograf* beskrive Parrs avsløring av både dokumentar- og turistfotografiets ulike billedkonvensjoner. Dette gjør Parr ved å synliggjøre at fotografiapparatet *er* en konstruksjon som er med på å forme menneskers oppfattelse av virkeligheten. Jeg hevder at *Small World* synliggjør hvordan alle fotografer kan oppfattes som turister når man tar bilder med utgangspunkt i representasjoner man har betraktet før. Både amatør- og dokumentarfotografen vil alltid være påvirket av fotografiets sosiale bruk og normer som utgjør fotografiets praksis.

³⁹⁶ Taylor, *A Dream of England*, 242-247.

Bibliografi

A

Alvarado, Manuel, Edward Buscombe og Richard Collins, red. *Representation and Photography: A Screen Education Reader*. Basingstoke: Palgrave, 2001.

Althusser, Louis. ” Ideology and ideological state apparatuses (notes toward an investigation)” I *Lenin and philosophy and other essays*. Oversatt fra fransk av Ben Brewster, 121-176. London: NLB, 1971. “Idéologie et appareils idéologiques d’État.(Notes pour une recherche)”. Opprinnelig trykt i *La Pensée*, Nr. 151. (juni 1970)

Aakvaag, Gunnar C. *Moderne sosiologisk teori*. Oslo: Abstrakt forlag, 2008.

B

Badger, Gerry og John Harris Benton. *Through the Looking Glass, Photographic Art in Britain 1945- 1989*. London: Barbican Gallery, 1989.

Badger, Gerry og Martin Parr. *The Photobook: A History. Volume 1*. London: Phaidon Press Limited, 2004.

_____. *The Photobook: A History. Volume 2*. London: Phaidon Press Limited, 2006.

Badone, Ellen og Sharon R Roseman, red. *Intersecting Journeys: The Anthropology of Pilgrimage and Tourism*. Chicago: University of Illinois press, 2004.

Barnet, Sylvan. *A Short Guide to Writing about Art*. New York: Longman, 2000.

Barson, Tanya. *Making History: Art and Documentary in Britain from 1929 to Now*. Liverpool: Tate Publishing, 2006.

Barthes, Roland, *La chambre Claire: Note sur la photographie*. Paris: Éditions de l’Etoile, Gallimard/Le Seul, 1980.

_____. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Oversatt av Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1981.

_____. *Mythologies*. Paris: Editions du Seuil, 1957.

_____. *Mythologies*. Oversatt av Annette Lavers London: Vintage, 2000.

Baskakov, Andrey, Martin Marix Evans og Amanda Hopkinson, red. *Contemporary Photographers*. 3. utgave. New York: St. James Press, 1995.

Beloff, Halla. *Camera Culture*. Oxford: Basil Blackwell, 1985.

Benjamin, Walter. "Kunstverket i reproduksjonsalderen" i *Estetisk teori: en antologi*. Redigert av Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg, Oslo: Universitetsforlaget, 2008. "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" Opprinnelig trykt i *Zeitschrift für Sozialforschung*. Nr.5 (høst 1936)

Berger. John. *Ways of Seeing*. London: Pelican Original, 1972.

Boot, Chris. *Magnum Stories*. London: Phaidon, 2004.

Bourdieu, Pierre, Robert Castel og Luc Boltanski. *Un art moyen : Essais sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Editions de Minuit, 1965.

Bourdieu, Pierre. *La distinction : critique sociale du jugement*. Paris: Editions de Minuit, 1979.

_____. *Distinction : a Social Critique of the Judgement of Taste*. Oversatt av Richard Nice. London : Routledge & Kegan Paul, 1984.

_____. *Photography : A Middle-brow Art*. Oversatt av Shaun Whiteside. Oxford : Polity Press, 1990.

Bright, Susan. *Art Photography Now*. London : Thames and Hudson, 2005.

Burgin, Victor. red. *Thinking Photography*. London: The Macmillian, 1982.

_____. *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*. London: Macmillian Press, 1986.

_____. *Some Cities*. Berkeley: University of California Press, 1996.

_____. "Art, Common Sense and Photography." I *Visual Culture: the Reader*. redigert av Jessica Evans og Stuart Hall. London: Sage, 1999. Opprinnelig trykt i *Camerawork*. (1976): 1-2.

C

Company, David, red. *Art and Photography*. London: Phaidon Press, 2003.

Cotton, Charlotte. *The Photograph as Contemporary Art*. London: Thames & Hudson, 2004.

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

Crimp, Douglas. *On the Museum`s Ruins*. Cambridge: The MIT Press, 1993.

Crouch, David og Nina Lübbren, red. *Visual Culture and Tourism*. Oxford: Berg, 2003.

D

D'Alleva, Anne. *Methods & Theories of Art History*. London: Laurence King Publishing, 2005.

Debord, Guy. *La société du spectacle*. Paris : Champ Libre, 1967.

_____. *The Society of the Spectacle*. New York : Zone Books, 1995.

Dexter, Emma, Thomas Weski, David Company og Susan Lange. *Cruel and Tender: The Real in the Twentieth-century Photograph*. London: Tate Publishing, 2003.

Dutor, Diane og Quentin Bajac. Red. *Euro Vision*. Paris: Magnum Steidl, 2005.

E

Eide, Kjartan og Jens Kr. Steen Jacobsen, red. *Turisme. Turister og samfunn*. Oslo: Gyldendal akademisk, 2002.

Evans, Jessica og Stuart Hall, red. *Visual Culture: the Reader*. London: Sage, 1999.

F

Fink- Eitel. Hinrich. *Foucault: An Introduction by Hinrich Fink-Eitel*. oversatt av Edward Dixon. Philadelphia: Pennbridge Books, [1988]1992.

Flusser, Vilém. *Für eine Philosophie der Fotografie*. Götting: European Photography. Andreas Müller- Pohle, 1983.

_____. *For fotografiets filosofi*. Oversatt ved Leif Preus. Horten: Preus Fotomuseum, 1987.

_____. *Toward a Philosophy of Photography*. Oversatt av Anthony Mathews. London: Reaktion Books, 2007.

Foucault, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.

_____. *Language, Counter-memory, Practices. Selected Essays and Interviews*. Oversatt og redigert ved Bouchard, F. Donald. New York: Cornell University Press, [1977] 1980.

_____. *Tingenes orden: en arkeologisk undersøkelse av vitenskapene om mennesket*. Oversatt av Knut Ove Eliassen. Oslo: Spartacus, 2006.

Frizot, Michel and Colin Harding. red. *A New History of Photography*. Oversatt av Susan Bennett. Köln: Könemann, 1998.

G

Gardner, Helen, Fred S. Kleiner, og Christin J. Mamiya. *Gardner's Art through the Ages*.

Belmont: Thomson/Wadsworth, 2005.

Gade, Rune, Lars Kiel Bertelsen, og Mette Sandbye, red. *Symbolic imprints: essays on photography and visual culture*. Århus: Århus University Press, 1999.

Goffman, Erving. *Relation in Public: Microstudies of the Public Order*. New York: Basic Books, 1971.

Grundberg, Andy. *Crisis of the Real. Writings on Photography 1974-1989*. New York: Aperture, 1990.

_____. *Cruel and Tender. The Real in the Twentieth-century Photography*. London: Tate Publishing, 2003.

H

Harris, Jonathan. *The New Art History: A Critical Introduction*. London: Routledge, 2001.

Hinde, John og Martin Parr. *Our True Intent is all for Your Delight: The John Hinde Butlin's Photographs*. London: Chris Boots, 2003.

Horne, Donald. *The Great Museum: The Re- representation of History*. London: Versu, 1984

J

Jeffrey, Ian. *The Photography Book*. London: Phaidon Press, 1997.

K

Kismaric, Carol, red. *Verden er: internasjonalt samtidsfotografi*. Oversatt av Inger Gjelsvik, Inger Fluge Mæland, og Gro Stangeland. Oslo: De norske bokklubber, 1993.

L

Larsen, Peter. *Album: Fotografiske motiver*. Oslo: Spartacus forlag, 2004.

Leach, Robert. *Makers of Modern Theatre: an Introduction*. London: Routledge, 2004.

Lemagny, Jean-Claude og André Rouillé. *A History of Photography: Social and Cultural Perspectives*. Oversatt av Janet Lloyd. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

M

MacCannell, Dean. *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. Revidert utgave. Berkley: University of California Press, [1976] 1999.

Marine, Mary Warner. *Photography: a Cultural History*. New York: Abrams, 2002.

Minor, Vernon Hyde. *Art History's History*. 2. utgave. New Jersey: Prentice-Hall

Inc, [1994] 2001.

O

Osborne, Peter D. *Travelling Light. Photography, Travel and Visual Culture*. Manchester: Manchester University Press, 2000.

Owens, Craig. *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*. Berkley: University of California Press, 1992.

P

Parr, Martin. *The Last Resort*. Stockport: Dewi Lewis Publishing, 1986.

_____. *Small World: A Global Photographic Project. 1987-1994*. Forord ved Simon Winchester. Stockport: Dewi Lewi Publication, 1995.

_____. *Boring Postcards*. London: Phaidon Press, 1999.

_____. *Benidorm*. Hannover: Sprengel Museum, 1999.

_____. *Common Sense*. Stockport: Dewi Lewis Publishing, 1999.

_____. *Think of England*. London : Phaidon Press, 2004.

_____. *Fashion Magazine*. Paris: Malrendayde with paper Codat Bliss, 2005.

_____. *Mexico*. London: Magnum Photos, 2006.

_____. *Small World*. Revidert udgave. Forord ved Georg Dyer. Stockport: Dewi Publishing, 2007.

Poynor, Rick. *Obey the Giant : Life in the Image World*. London: August Birkhäuser, 2001.

R

Rojek, Chris og John Urry. *Touring Cultures. Transformations of Travel and Theory*. London: Routledge, 1997.

Roberts, John. *The Art of Interruption: Realism, Photography and the Everyday*. Manchester: Manchester University Press, 1998.

S

Sand, Michael L. og Anne McNell. red. *Continental Drift. Europe Approaching the Millennium. 10 Photographic Commissions*. Munich: Prestel Verlag, 1998.

Sandbye, Mette. *Mindesmærker. Tid og erindring i fotografiet*. Nr. 54 i Rævens Sorte

bibliotek. København: Forlaget politisk revy, 2001.

Schaanning, Espen. *Sentrale skikkelser I etterkrigens idèhistorie*. Oslo: Spartacus forlag, 1992.

Solomon- Godeau, Abigail. *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*. Minneapolis: University of Minnesota press, 1991.

Sontag, Susan *On Photography*. New York: Anchor Books, 1971.

T

Tagg, John. *The Burden of Representations; Essays on Photographies and Stories*. London : Macmillan, 1988

_____. *Ground of Dispute. Art History, Cultural Politics and the Discursive Field*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

_____. *The Burden of Representations; Essays on Photographies and Stories*. 6. Utgave. Minneapolis: Univesiy of Minnesota Press, 2005.

_____. *The Disciplinary Frame. Photographic Truth and the Capture of Meaning*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

Taylor, John. *A Dream of England, Landscape Photography and the Tourist's Imagination*. Manchester: Manchester University Press, 1994.

U

Urry, John. *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*. London: Sage Publication, 1990.

W

Watkin, David. *A History of Western Architecture*. 3 utgave. London : Laurence King, [1986] 2000.

Wells, Liz. Red. *Photography: A Critical Introduction*. 2. utgave. London: Routledge, [1997] 2000.

Wells, Liz. red. *The Photography Reader*. London: Routledge, 2003.

Williams, Val. *Martin Parr*. Paperback utgave. London: Phaidon Press Limited, [2002] 2004.

Utstillingskataloger

British Photography: Towards a Bigger Picture. Tate Liverpool. Med bidrag av Rosetta Brooks, Susan Butler, Mark Haworth-Booth, Chris Mellor, Michael O'Pray, David Tawadros og Gilane, Titterington. London: Aperture book. 1988.

How We are: Photographing Britain : From the 1840s to the Present. Tate Britain. London. Med bidrag av Susan Bright og Val Williams. London: Tate Publishing, 2007.

On the Bright Side of Life - Zeitgenössische Britische Fotografie, Kunstverein Ludwigshafen, Berlin. Med bidrag fra Andrea Lange. Red. Berlin: Neue Gesellschaft für bildende kunst, 1997.

Three Perspectives on Photography. Katalog til gruppeutstilling. Hayward Gallery. London. Med bidrag av Paul Hill, Angelica Kelly, og John Tagg. Amsterdam: De Lange/Van Leer, 1979.

Artikler

Coomer, Martin. "Watches of Mass Destruction". *Modern Painters*. nr. 8 (oktober 2008): 40-41.

Coulson, Amanda. "All Inclusive: A Tourist World". *Modern Painters*. nr. 4 (mai 2008): 94-95

Hamilton, Peter. "All-Out World. The Photographs of Martin Parr". *Art on paper*. (January/February 2001)

Jenssen, Hugo Lauritz. "Luksuspionen". *D2*. Billag til *Dagens næringsliv*. (16. okt. 2009): 34-38.

Koplos, Janet. "Humorist of the Everyday". *Art in America*. vol. 92 (mars 2004): 112-15

Lane, Guy. "Photography from the Photographer's Viewpoint. Guy Lane Interviews Martin Parr". *The Art Book*. nr. 4 (november 2006): 15-16

Elektroniske kilder

Cotter, Holland. 'The Pictures Generation'. *At the Met, Baby Boomers Leap Onstage*. New York Time. 23.04. 2009.
<http://www.nytimes.com/2009/04/24/arts/design/24pict.html> (27.10.2009.)

Hammans, Roy. *From Camera Owner to Creative Camera*. Weeping Ash. 19 September 2008.

<http://www.weepingash.co.uk/new/cc/cc-history/80-cc-intro> (10.10.2009)

Magnumphoto, *Martin Parr Small World*, magnumphoto.com,
http://www.magnumphotos.com/Archive/c.aspx?VP=XSpecific_MAG.BookDetail_VPage&pid=29YL53G7RT3 (18.10.2009)

Parr, Martin. *Frequently Asked Questions*. martinparr.com. April 2009,
<http://martinparr.com/index1.html> (05.10.2009)

Parr, Martin. CV. martinparr.com. April 2009, <http://martinparr.com/index1.html>
(05.10.2009)

Parr, Martin (parrpolygon@googlemail.com) 3.februar 2009. "Re: E-mail interview." E-post
til Hansen, Ida Sannes (ida.hansen@gmail.com)

Smyth, Diane. *Life with a Cherry on Top*. The British Journal of Photography. 4.11.2009.
<http://www.bjp-online.com/public/showPage.html?page=870632> (6.11.2009)

Utgård, Anita Reinton, Skjong, Mette Kamilla. *Palestina preger gatebildet*, nrk.no,
12.04.2007, <http://www.nrk.no/nyheter/kultur/1.2214499> (15.09.2009)

Film

Parr, Martin. *Martin Parr`s Moving Pictures. Part one: Modern Times-Think of England. Part Two: United Kingdom!-Shorts*. London. Mosaik films. BBC2. 1999

Masteroppgaver

Amundsen, Kjersti Bale. "Fotografi, fenomenologi og nærværserfaring." Masteroppgave i
estetikk. Universitetet i Oslo, 2008

Oppslagsverk

Henriksen, Petter. Hovedredaktør. *Aschehoug og Gyldendals store norske leksikon*. Oslo:
Kunnskapsforlaget. 2006.

Illustrasjonsliste

Figur 1: Martin Parr og Daniel Meadows: *June Street* (1972), Fotografi. 26x 13 cm,
(kopiert fra: Williams, Val. *Martin Parr*, Paperback utgave. London: Phaidon
Press Limited, 2004. 69)

- Figur 2:** Martin Parr: *Last Resort* (1986), Fotografi. 26x 21,5 cm (kopierte fra: Williams, *Martin Parr*, 189)
- Figur 3:** Martin Parr: *Juffure, the Gambia, Africa* (1991) Fotografi, 29,5x 24cm, (kopierte fra: Parr, *Small World*, Revidert utgave. Forord ved Georg Dyer. Stockport: Dewi Publishing, 2007. 40)
- Figur 4:** Martin Parr: *Bethlehem, Israel* (1986), fotografi, 22x17,5 cm, (kopierte fra: Parr, *Small World*, 46)
- Figur 5:** Martin Parr: *Ephesus, Greece* (1987-1994) fotografi, 22x17,5 cm, (kopierte fra: Parr, *Small World*, 57)
- Figur 6:** Martin Parr: *Tobu World Square, Japan* (1993), fotografi, 22x17,5 cm, (kopierte fra: Parr, *Small World*, 78)
- Figur 7:** Martin Parr: *Santiago de Compostela, Spain* (1993), fotografi, 22x17,5 cm, (kopierte fra: Parr, *Small World*, 27)
- Figur 8:** Martin Parr: *Rainbow Village British Theme Park, Japan* (1993), fotografi, 29,5x 24cm, (kopierte fra: Parr, *Small World*, 80)
- Figur 9:** Martin Parr: *Prague, Czech Republic* (1987-1994), fotografi, 22x17,5 cm, (kopierte fra: Parr, *Small World*, 31)
- Figur 10:** Martin Parr: *Rome. Colosseum, Italy* (1993), fotografi, 22x17,5 cm, (kopierte fra: Parr, *Small World*, 12)
- Figur 11:** Martin Parr: *Leaning Tower, Pisa, Italy* (1990), fotografi, 29,5x 24cm, (kopierte fra: Parr, *Small World*, 9)

Figur 12: Martin Parr: *Grand Canyon, USA* (1994) fotografi, 29,5x 24cm, (kopiert fra: Parr, *Small World*, 59)

Vedlegg

Biografi om Martin Parr

Martin Parr ble født i 1952 i forstaden Chessington i Surrey, England.³⁹⁷ Bestefaren, George Parr, introduserte tidlig sitt barnebarn til fotografiens verden da han selv var en ivrig amatør fotograf. Han hjalp Parr med hans første fotografiessay av *Ramsden`s fish and chip shop* (1967).

Parr studerte fotografi på Manchester Polytechnic fra 1970 til 1972. Han leste hyppig *Creative Camera*, og ble kjent med britisk og amerikansk samtidsfotografi. På denne tiden fotograferte Parr seriene *June Street* (1972) og *Butlin by the Sea* (1972) i samarbeid med Polytechnic studenten Daniel Meadows. De utforsket den Nord-britiske arbeiderklassekulturen ved å dokumentere interiør, rekkehus og feriekolonien Butlin. Parrs utforsket også en konseptuel fotografisk tilnærming under studieårene på Manchester Polytechnics. Et eksempel er Parrs avgangsutstillingsverk *Home Sweet Home* (1974) og det interaktive verket *Love Cube, Board Game* (1972). *Home Sweet Home* (1974) består av en romlig installasjon som fremstiller et typisk arbeiderklasse miljø med Parrs fotografier i kitsch-rammer.

Parr mottok et av de første stipendene for fotografi fra Arts Council i 1976. Det store gjennombruddet kom med utstillingen *Three Perspectives on Photography* (1979) på Hayward Gallery i London. Utstillingen ble ledet av Barry Lane og den innflytelsesrike fotografikomiteen ved Arts Council.

Fra 1983-1986 tok Parr fotografiserien *Last Resort* som viser familier på badetur til New Brighton, og dens nedslitte, forsøplede og overfylte fremtredning. Serien er Parrs første dokumentarfotografi i farger og storformat, og ble blant annet vist på Serpentine Gallery i 1986. I motsetningen til den nostalgiske dokumenteringen av Nord-Englands arbeiderklasse, snur Parr kameraet mot middelklassen og forbrukersamfunnet. Dette kan sees i serier som *The Cost of Living* (1989), *One Day Trip* (1989), *Small World* (1987-1995), *Signs of the*

³⁹⁷ Denne biografien refererer til Parrs monografi som er skrevet av Val Williams samt Parrs CV fra hans nettside. Val Williams, *Martin Parr.*; Parr, Martin. CV. martinparr.com. April 2009, <http://martinparr.com/index1.html> (05.10.2009).

Time (1992), *Home an Abroad* (1993), *Common Sense* (1999) og *Think of England* (2000). Parr plasseres ofte i den såkalte *New Color Documentary* retningen i England som også inkluderer fotografer som Chris Killip, Mark Haworth-Booth, Brian Griffin og Paul Graham.

På slutten av 1990-tallet vendte Parr tilbake til sine konseptuelle røtter fra *Home Sweet Home* ved fotografiserien *Autopotrait* (2000) og postkortsamlingen *Boring Postcards* (1999). I *Autopotrait* forlater Parr sitt håndverk ved å la seg avfotografere i ulike fotografers studioer. Parr har en samtidig karriere innen kommersielt fotografi hvor han blant annet utfører oppdrag for motemagasiner og reklamer. Han har også utforsket film og tv-mediet, og har blant annet produsert dokumentarfilmene *It's Nice Up North* (2006) med komikeren Graham Fellows, og *Think of England* (1999) i samarbeid med BBC2.

I 1994 ble Parr fulltidsmedlem i det innflytelsesrike fotografibyrået Magnum. Parr har blant annet vært gjestekurator for Rencontres D'Arles in 2004, og for New York Photo Festival i 2008. Barbican Art Gallery i London kuraterte Parrs retrospektiv i 2002, en utstillings som har turnert verden rundt i 5 år. I dag er han aktuell med den turnerende utstillingen og boken *Parrworld* som først ble vist på Haus de Kunst i München i 2008. Utstillingen presenterer Parr imponerende samling av populærkulturelle nipsfigurer og postkort, samt dokumentarserien *Luxury* som utforsker rike menneskers estetikk og forbruk.

Fra 1983 til 1990 underviste Parr på fotografilinjen på West Surrey College of Art and Design i Farnham. West Surrey College var anerkjent som et ledende sentrum for det nye dokumentarfotografiet under ledelse av Martin Roberts og Peter Hall. Flere av den neste generasjonens sentrale dokumentarfotografer som Anna Fox, Paul Seawright og David Moore deltok i undervisningen til Parr. Fra 2004 har Parr jobbet som professor på universitetet i Wales Newport.

Utvalgte utstillinger:

1982 *Home Sweet Home*, Impressions Gallery, York, and Arnolfini Gallery, Bristol.

1976 *Beauty Spots*, Impressions Gallery, York og turnè.

1981 *The Non-Conformists*, Camerawork, London.

1982 *Bad Weather*, Photographer's Gallery, London og turnè.

1984 *A Fair Day*, Orchard Gallery, Derry og turnè.

1986 *Point of Sale*, Salford City Art Gallery.

1986 *The Last Resort*, Serpentine Gallery, London.

- 1989 *The Cost of Living*, Royal Photographic Society, Bath og turnè.
- 1992 *Signs of the Times*, Janet Borden, New York.
- 1993 *Bored Couples*, Gallery du Jour, Paris og turnè.
- 1993 *Home and Abroad*, Watershed Gallery, Bristol og internasjonal turnè.
- 1994 *From A to B*, 27 Welcome Break service stations, UK.
- 1995 *Small World*, Photographer's Gallery, London, UK.
- 1995 *Small World* og *From A to B*, National Centre of Photography, Paris.
- 1998 *Japonais Endormis*, Gallery du Jour, Paris.
- 1998 Gallery Riis, Oslo.
- 1999 *Common Sense*, 43 gallerier over hele verden.
- 1999 *Benidorm*, Sprengel Museum, Hanover.
- 2000 *Autoportrait*, Tom Blau Gallery, London
- 2001 *Think of England*, Rocket Gallery, London.
- 2002 *Martin Parr: Photographic Works 1971-2000*, Barbican Art Gallery, London.
- 2002 *The Phone Show*, Rocket Gallery, London.
- 2005 *Fashion Show*, Rocket Gallery, London.
- 2006 *Food*, Nordic Festival of Light.
- 2006 *Mexico*, Janet Borden Gallery.
- 2007 *Autoportrait*, ZPAFiS-KA Gallery, Krakow.
- 2008 *Dubai, The Third Line*, Dubai.
- 2008 *ParrWorld*, Haus der Kunst, Munich.
- 2008 *Melbourne Cup*, Niagara Gallery, Melbourne.

Flere av dokumentarseriene fra utstillingene er også utgitt som fotografibøker.

Innkjøpt: Arts Council of Great Britain, Union Bank of Finland, Helsinki Museum for Fotokunst, Odense, Denmark, Victoria and Albert Museum, London George Eastman House, Rochester Bibliotheque Nationale, Paris Museum of Modern Art, New York Philadelphia, Museum of Art Museum of Modern Art, Tokyo Calderdale Council, Halifax Getty Museum, Malibu Walker Art Gallery, Liverpool Kodak, France Museum Folkwang, Essen, Germany Seagrams Collection, New York Museum of Modern Art, Tempere, Finland British Council,

London Irish Arts Council, Australian National Gallery, Paris Audiovisual, Sprengel Museum, Hannover, Germany, Yokohama Museum of Art, Japan Tokyo Metropolitan Museum of Photography, San Francisco Museum of Modern Art, Stedelijk Museum, Amsterdam, Tate Modern, London.

Billedkatalog

Figur 1: Martin Parr og Daniel Meadows, *June Street* (1972), Fotografi. 26 x 13 cm

Figur 2: Martin Parr, *Last Resort* (1986), Fotografi. 26 x 21,5 cm.

Figur 3: Martin Parr, *Juffure, the Gambia, Africa* (1991) Fotografi, 29,5 x 24 cm.

Figur 4: Martin Parr, *Bethlehem, Israel* (1986), fotografi, 22 x 17,5 cm.

Figur 5: Martin Parr, *Ephesus, Greece* (1987-1994) fotografi, 22 x 17,5 cm.

Figur 6: Martin Parr, *Tobu World Square, Japan* (1993), fotografi, 22 x 17, 5 cm.

Figur 7: Martin Parr, *Tobu World Square, Japan* (1993), fotografi, 22 x 17,5 cm.

Figur 8: Martin Parr, *Rainbow Village British Theme Park, Japan* (1993), fotografi, 29,5 x 24cm.

Figur 9: Martin Parr, *Prague, Czech Republic* (1987-1994), fotografi, 22 x 17, 5 cm.

Figur 10: Martin Parr, *Rome. Colosseum, Italy* (1993), fotografi, 22 x 17, 5 cm.

Figur 11: Martin Parr, *Leaning Tower, Pisa, Italy* (1990), fotografi, 29,5x 24 cm.

Figur 12: Martin Parr, *Grand Canyon, USA* (1994) fotografi, 29,5x 24 cm.