

Kunsten å være nær

**Ansvar, innsikt, nærvær og nærhet – en analyse av Christer Strömholms
fotografier i boken Poste Restante**

Av Arild Normann

Masteroppgave i kunsthistorie

Veileder: Øivind Storm Lorenz Bjerke



Institutt for filosofi, ide – og kunsthistorie og klassiske språk

Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo

Våren 2014

Innhold

Forord.....	3
Sammendrag.....	4
1. Innledning.....	5
2. Mål og problemstillinger.....	9
3. Metode.....	14
4. Teori.....	18
5. Biografi og plassering i fotohistorien.....	26
6. Leica, TRI-X og D-76.....	32
7. Brassai (Gyula Halasz) og Christer Strömholm, et speil av livets nattsida.....	35
8. Henri Cartier Bresson, Christer Strömholm og det forlengede øye.....	39
9. Dokumentarfotografiet og det subjektive fotografi.....	43
10. Post – og previsualisering.....	46
11. <i>Poste Restante</i> og rekkefølgens mening.....	48
12. Anvendte begreper under fortolkningen.....	54
13. <i>Poste Restante</i> og en fenomenologisk fortolkning.....	57
13.1. Bilde 96 (Fig. 23).....	59
13.2. Bilde 1 (Fig. 24).....	61
13.3. Bilde 93 (Fig. 25).....	62
13.4. Bilde 54 (Fig. 26).....	65
13.5. Bilde 29 (Fig. 27).....	66
13.6. Bilde 43 (Fig. 28).....	67
13.7. Bilde 90 (Fig. 29).....	68
13.8. Bilde 85 (Fig. 30).....	69
14. Ansvar, innsikt og nærhet.....	72
15. Sammenfatning og konklusjoner.....	79
Bibliografi.....	83
Litteratur, kataloger og artikler.....	83
Intervjuer.....	88
Video, web-dokument, lydbånd.....	88
Vedlegg Bilder.....	88

Forord

Min masteroppgave handler om å komme nærmere gåten Christer Strömholm og hans fotografier. Studiet har vært inspirerende og gitt meg en større innsikt når det gjelder fotografisk teori, og muligheter for ulike fortolkninger av andres verk. Samtidig har jeg kunnet relatere dette til mitt eget arbeid med fri fotografi.

Denne oppgaven har blitt til med god hjelp fra flere personer og institusjoner. Først og fremst vil jeg takke Joakim Strömholm som har åpnet Christer Strömholm sitt hjem for meg i Plogkatan 1 i Stockholm. Her har jeg sammen med Joakim fått studere både Strömholms fotografier og kontaktkopier, samtidig som han har gitt meg mye nyttig informasjon. Jeg vil også takke for de nyttige samtalene jeg hadde med fotograf Espen Tveit i Mysen.

Når det gjelder korrektur av det svenske språket har jeg fått god hjelp av Carina Grönkvist i Kumla. Jeg vil takke de ansatte ved Hasselblad Center i Gøteborg, Preus Fotomuseum i Horten, og Nasjonalgalleriets bibliotek i Oslo som har hjulpet meg med å finne aktuelle kilder.

Tilslutt en takk til familie og studieveinner som har fulgt mitt arbeid med interesse. Min kjære Inger Elise fortjener en stor takk for all støtte og hjelp underveis med både formale og tekniske problemer.

Oslo, 12.05.2014

Arild Normann

Sammendrag

Denne oppgaven tar for seg fotograf Christer Strömholms fotobok *Poste Restante* fra 1967. Halve forsiden på omslaget viser et fotografi av et hundekadaver, med teksten Christer Strömholm *Poste Restante* under bildet. Bokens størrelse er på 20 x 25 cm. Baksiden har et fotografi av Strömholm, tatt av Anita Lönn, med en kort biografi under bildet. Den inneholder 96 fotografier uten titler, og begynner med en tekst av Tor Ivan Odulf med overskriften *Före fotograferingen*, denne teksten er som bildene, rett på. Teksten kan bli noe av forklaringen på hvorfor hans bilder ble som portretter av ham selv. Den biografi som kommer fram i *Före fotograferingen* kan koples sammen med fortolkningen av bildene, og lar oss dermed få en forståelse av Strömholms eget liv.

Oppgaven tar for seg et utvalg bilder fra den perioden Strömholm selv kaller for *Verkligheten 1964-74*. I disse årene konsentrerer han seg om følgende prosjekter: *Transsexuella. Personlig närvaro. Konsten att vara där. Pågående verklighet*. I denne perioden ga han ut boken *Poste Restante*, og oppgaven tar for seg en fortolkning av noen av bildene i denne boken. Noen fotografier i boken *Poste Restante* kommer til å bli mer sentrale i framstillingen, mens andre vil havne i periferien eller helt utenfor.

Christer Strömholm hadde tre begreper som var svært viktige for ham nemlig *nærvær, ansvar og innsikt*. Denne oppgaven prøver å finne en mening bak disse tre begrepene ved å ta i bruk artikler, bøker og hans egne bilder. Avhandlingen vil også fokusere på begrepet *nærhet* som hans fotografier bærer tydelig preg av, og samtidig undersøke verdien av en tilnærming som fokuserer på fotografiets effekt på undertegnede som mottaker ut i fra et fenomenologisk perspektiv.

Strömholms bilder utfordrer fordommer, og alle slag av vanetenkning. Han hadde blick for det tragiske og mangelfulle i tilværelsen. Det er en merkelig kontrast i hans liv, som også finnes i bildene. Han har kanskje en slik tyngde og så mye mørke i seg at han ikke vil snakke om det, men isteden plante det i sine bilder. Hvert bilde er en autentisk verden.

1. Innledning

Jag gör inte fotografier, jag gör bilder, det tillhör mitt liv.¹

Christer Strömholm

Min første fotobok het *Poste Restante*.² Den utkom 1967, og den hjemløse opphavsmannen var Christer Strömholm. Jeg hadde aldri tidligere hatt en slik sterk opplevelse av begrepet fotografi; hva jeg inntil da hadde sett av slike bilder var diverse tidsskrifter med fotografier tatt av medlemmer fra Oslo kameraklubb. Da jeg fikk *Poste Restante* i hendene (i en alder av 20) ble det nærmest som å dele mitt liv i to deler, før jeg så fotografiene, og etter. Slik Susan Sontag³ følte det etter å ha sett fotografier fra konsentrasjonsleirene på slutten av andre verdenskrig: «Indeed, it seems plausible to me to divide my life into two parts, before I saw those photographs (I was twelve) and after ...»⁴.

Ofte måtte jeg bla blant de gripende fotografiene med en økende fasinasjon, og for hver gang med nye opplevelser, de gjorde et sterkt inntrykk på meg. Jeg forsto at fotografi ikke bare var form, men mening og betydning. Hvert bilde har en egen indre virkelighet, en helt egen hemmelighet. Man betrakter dem ofte med en nesten hypnotisk, skrekkblandet forundring. Hvordan kunne de være så smertefulle, og samtidig vakre? Kunstkritikeren Carl-Johan Malmberg beskriver bildene på følgende måte:

En etsande, inpräglade kvalitet – inte sällan grym, smertsam skräckinjagande, makaber, ofta i en märkvärdig legering med det sköna – är Christers bilders signum, de som verkligen sett hans bilder bär åtminstone någon med sig hele livet.⁵

Om han tar bilde av en død hund, dukker uten armer og ben, eller utleverende transseksuelle klarer han å gjennomtrenge bildenes innhold med varme. Jeg ville treffe den mannen som hadde tatt disse bildene, og høsten 1972 søkte jeg om plass på Strömholms *Fotoskolan*⁶ i Stockholm. En skole som han startet sammen med sin gode venn Tor-Ivan Odulf,⁷ på dagtid, i 1962.

¹ Joakim Strömholm, Magnus Egler (Foto): *Blunda och se*, Dokumentarfilm SVT, Stockholm 1996.

² Christer Strömholm, Tor-Ivan Odulf (tekst): *Poste Restante*, P.A. Norstedt & Söners Förlag, Stockholm 1967. I katalogen *Till minnet av mig själv* fra 1965 står følgende: För närvarande sysselsatt med att sammanställa en bok om Spanien och Paris («Paris, Poste Restante»).

³ Susan Sontag (f. 1933) kjent for sine kulturteoretiske tekster og romaner.

⁴ Susan Sontag: *On Photography* (1977), Hamondsworth, Penguin, Middlesex, London 1979, side 20.

⁵ Carl-Johan Malmberg: *I Indien är ingenting möjligt* i Christer Strömholm, Kalejdoskop förlag, Malmö 1986, side 59.

⁶ Fotografisk dagskole under stiftelsen *Kursverksamheten vid Stockholms Universitet*. Omfattet 3-årig yrkesutdannelse med tyngdepunktet lagt på reportasje, dokumentarfotografering og filming, 1962 – 1974.

⁷ Tor-Ivan Odulf (1930-1988) forfatter, frilansfotograf og dokumentarfilmskaper. Rektor sammen med Strömholm på

Strömholm så jeg ikke så mye til under mitt opphold på skolen, han var mest i Paris på den tiden, men jeg ble på skolen i to år. De gangene han var til stede og holdt sine forelesninger fikk jeg god innsikt i hans bildeverden. Strömholm var skolens rektor fram til 1972, da hadde han kranglet så lenge med myndighetene om penger til drift at han ikke orket mer. I 1974 ble skolen nedlagt.

Fotoboken *Poste Restante* har en størrelse på 20 x 25 cm, med bilde av et hundekadaver på omslaget. Boken inneholder 96 fotografier uten titler, og begynner med en tekst av Tor Ivan Odulf, *Före fotograferingen*, denne teksten var som bildene, rett på. For meg ble den noe av forklaringen på hvorfor hans bilder ble som portretter av ham selv. Den biografi som kommer fram i denne teksten koples sammen med fortolkningen av bildene, og lar oss dermed få en forståelse av Strömholms eget liv.

Fotografiene til Strömholm er i allmennhet ikke mye oppløftende. Iblant er de mest bisarre. Det som isoleres i Strömholms fotografi er jo spesielt det heterogene: kadaveret, liket, offeret, artisten og barnet. Men ofte er de veldig gripende med stor håndfast poesi. Journalist Kurt Bergengren skriver i en artikkel i 1967 at Strömholms styrke som fotograf er at han «drivs att så tydligt och med så ytlig konstnärlighet göra bilder av vår sophög. (...) För mig uttrycker hans bilder djupaste sorgsenhet och förtvivlan.»⁸ Han var nok selv klar over at bildene hans skapte reaksjoner, og sa følgende i et foredrag: «Vi tycker om, vi tycker inte om. Vi blir fortjusta, vi förvånas. Vi engageras, vi äcklas. Vi känner ingenting, vi känner dåligt samvete... osv. Så olika känslor kan EN ENDA BILD ge».⁹

Jeg vil konsentrere meg om et utvalg bilder fra den perioden Strömholm selv kaller for *Verkligheten 1964-74*. I disse årene konsentrerer han seg om følgende prosjekter: *Transsexuella. Personlig närvaro. Konsten att vara där. Pågående verklighet*. I denne perioden ga han ut boken *Poste Restante*, og ettersom den fikk så stor betydning for meg vil jeg gjøre en grundig fortolkning av noen av bildene i denne boken. Noen fotografier i boken *Poste Restante* kommer til å bli mer sentrale i framstillingen, mens andre vil havne i periferien eller helt utenfor.

Fotoskolan.

⁸ Kurt Bergengren: *Tänka med ögonen*, Journal, Stockholm 1993, side 102.

⁹ Christer Strömholm: *Ett bra förhållningssätt. Stolpar*, Foredrag på Konstakademin mai 1983 i *Christer Strömholm*, Kalejdoskop förlag, Malmö 1986, side 5.

Christer Strömholm hadde tre begreper som var svært viktige for ham nemlig *nærvær*, *ansvar* og *innsikt*. I denne oppgaven vil jeg prøve å finne en mening bak disse tre begrepene ved å studere artikler, bøker og hans egne bilder. Jeg vil se nærmere på begrepet *nærhet* som jeg mener hans fotografier bærer preg av, og undersøke verdien av en tilnærming som fokuserer på fotografiets effekt på *meg* som mottaker ut i fra et fenomenologisk perspektiv.

For Strömholm var det å fotografere som å skrive dagbok, det var å presentere seg selv, det er hans måte å se på, at han fordyper øyeblikk av sitt personlige liv. Strömholm fortalte i et radioprogram¹⁰ om hvordan han fungerte som fotograf, hvordan han gikk på intuisjon, alltid klar for opptaksøyeblikket, og først etterpå forsto, når kopisten kom ut fra mørkerommet med en ferdig kopi, at han igjen hadde gjenskapt en liten bit av sin barndom. En barndom som bar preg av et borgerlig autoritært system.

Strömholms bilder utfordrer fordommer, og alle slag av vanetenkning. Han hadde blikk for det tragiske og mangelfulle i tilværelsen. Det er en merkelig kontrast i hans liv, som også finnes i bildene. Han har kanskje en slik tyngde og så mye mørke i seg at han ikke vil snakke om det, men isteden plante det i sine bilder. Hvert bilde er en autentisk verden.

Filmfotografen Peter Weiss sa følgende: «Han liksom flyr til skuggvärlden, alltså måste hans fotografier fylla ett enormt behov i hans eget liv, som gör dem oundgängliga».¹¹

Bildenes innhold og uttrykk kan også peke mot at Strömholm må ha vært opptatt av surrealismen som representerer det bisarre og uvanlige, og det bisarre i det banale:

The Surrealists approached photography in the same way that Aragon and Breton, in their guidebook novels, approached the street: with a voracious appetite for the usual and unusual, the bizarre in the banal. It was an aggressively inclusive aesthetic, from which only the conventionally artistic was barred.¹²

Strömholm hadde en stor samling av noe vi kanskje ville kalle «skrot.» Den besto av små gjenstander han hadde funnet eller kjøpt gjennom årene, av dem laget han collager som han avfotograferte med polaroid. Hver gjenstand som han fotograferer «till minne av sig själv».¹³

Det kunne være deler av døde dyr, ødelagt verktøy eller diverse deler av leketøy. I sin barndom måtte han gjemme de gjenstandene han hadde samlet ved å grave dem ned i hagen

¹⁰ T. Sundberg og Christer Strömholm: Tagningsögonblikket, radioprogram sänt 23.03.1986, Sveriges Radio.

¹¹ Filmfotograf Peter Weiss i samtale med Per Olof Sundman og Tor-Ivan Odulf i utstillingskatalogen *Till minnet av mig själv*. Christer Strömholm, (tekst Per Olof Sundman, Peter Weiss, Tor-Ivan Odulf): *Till minnet av mig själv*, utstillingskatalog, Fotoexpobok 5, Nordisk Rotogravyr, Stockholm 1965 (u.p.)

¹² Peter Galassi: *Henri-Cartier Bresson: The early Work*, Museum of Modern Art, New York, Peter Galassi (Preface) Little, Brown and Company, Boston, New York, 1987- 1989, side 33.

¹³ Kurt Bergngren: *Tänka med ögonen*, Journal, Stockholm 1993, side 101.

slik at ikke foreldrene skulle kaste dem. Vi gjenkjenner bruk av disse ulike gjenstandene i Strömholms mange collager fotografert i polaroid farger, en av surrealismens foretrukne kunstformer. Dette innebærer at elementer av ulike slag, som tøybiter, tapeter, utklipp fra trykksaker og fotografier, monteres, det vil si stilles sammen i nye helheter.¹⁴

Den svenske teoretikeren Anders Marnér har skrevet en fyldig doktoravhandling om Christer Strömholm og surrealismen. Derfor har jeg ikke sett det som nødvendig å konsentrere meg om dette tema i min avhandling.

Under sine foredrag på Fotoskolan i 1973 fortalte Strömholm at han var opptatt av å fotografere objekter som mer *skjulte* motivet enn dets vilje til å vise fram verden. Det som forventes ser man ikke. Tilværelsen blir også en gåte ved at han har en konsekvent nærhet til, det vil si isolering av sine motiver, og vi dermed mangler vi oversikten. Men kanskje takket være den strenge avgrensningen kan bildet åpne seg mot det mangfoldige. Oppmerksomheten kan rettes mot avfall, det slitte og det forgjengelige.

Nå er det slik at bildene til Strömholm har blitt betraktet av meg i etterkant. Han har sett dem før meg. Det gir dem etter min mening en egen autoritet. Carl-Johan Malmberg sa følgende: «Dets auctor är nogon annan än jag, dess upphov finns i någon annans blick».¹⁵ Det er dette tidligere blikket, likeså mye som hånden og håndens ulike inngrep, som signerer det fotografiske bildet. Fotografiet er derfor ikke virkelighetens avtrykk, men avtrykket av et blick. Når det gjelder Strömholms blick er det etter min mening hans evne til konsentrasjon, hans evne til å velge ut og fiksere hvert enkelt objekt.

Mange år etter at jeg gikk på *Fotoskolan* i Stockholm vil ikke mitt møte med Strömholm, hans bilder og den kunnskapen jeg fikk om fotografi, slippe taket i meg. Av den grunn ble jeg motivert til å skrive denne oppgaven om mannen, myten og hans fotografier i boken *Poste Restante*. Under arbeidet med oppgaven har det vært et nytt og langvarig spennende «møte» med Christer Strömholm, men har jeg kommet nærmere hva som er gåten i hans bilder, og hvem er egentlig personen Strömholm? Han er omgitt av mange myter, en del har han nok skapt selv, eller lar han mytene leve videre for å beskytte seg selv?

Når det gjelder disposisjonen av oppgaven har jeg valgt å definere de forskjellige begrepsapparater før jeg går i gang med analysen av verkene. Dette gjelder også definisjonen

¹⁴ Siri Meyer: *Visuell makt, Bilder, blick og betraktere*, Universitetsforlaget, Oslo 2010, side 145.

¹⁵ Carl-Johan Malmberg: *Fläckar som ser. Kring några bilder av Christer Strömholm* i *Divan*, nr. 1/ 1996, side 4.

av det subjektive fotografi. Jeg ser det som viktig at biografien til Strömholm og sammenligningen mellom han og de to fotografene Brassai og Henri-Bresson kommer så tidlig som mulig, av hensyn til den videre fortolkning. Rekkefølgens mening, og post-og previsualisering mener jeg vil være en god innledning til analysene. Når det gjelder kapitlet om ansvar sett i lys av Susan Sontag har jeg plassert det helt bak i oppgaven fordi dette kapitlet ikke er knyttet til det formale, men det estetiske.

2. Mål og problemstillinger

Christer Strömholm införde en äventyrlig, existensiell och symboliskt fotostil i Sverige. Han markerade hela tiden sin egen närvaro i bilderna.¹⁶ Anders Petersen.

På grunn av denne sterke fasinasjonen for Strömholms bilder i fotoboken *Poste Restante*, ønsker jeg å se nærmere på de tre begrepene *nærvær*, *ansvar* og *innsikt* som han med et felles begrep kaller for å «utsätta sig»¹⁷

Jeg vil prøve å finne ut hvilken betydning Strömholm legger i disse tre begrepene, og på hvilken måte disse gir seg til kjenne i hans fotografier. Strömholm sier selv lite om disse tre begrepene, men jeg håper likevel det er mulig å utdype dem ved hjelp av Strömholms egne tekster, andres tekster, eller hva jeg oppdager underveis i min fortolkning av hans verker.

Hvordan skal jeg tolke ordet *nærvær* som Strömholm forklarer på følgende måte:

«NÄRVARO att delta med mina KÄNSLOR, mina ERFARENHETER ock min FANTASI.»¹⁸ Mener han med ordet *delta* at han er en konsentrert deltager i opptakssituasjonen, eller er han kroppslig tilstede i bildene med sine følelser, tidligere opplevelser og fantasier, som gjør at han gir seg selv til kjenne i bildene, og slik blir hans nærvær?

Ett av målene for denne oppgaven er altså å undersøke om man kan tale om et fotografiets *nærvær* i Christer Strömholms bilder. For meg blir hans nærvær i bildene synlig ved at hans motiver blir som et portrett av ham selv, han tillegger bildene sitt kroppslige nærvær. Han

¹⁶ http://www.svd.se/nyheter/inrikes/artikel_39115.svd

¹⁷ Christer Strömholm: *Christer Strömholm*, Kalejdoskop förlag, Malmö 1986, side 6.

¹⁸ Ibid.

tilkjennegir sitt eget liv, og portretterer seg selv ved hjelp av bildenes referenter sine følelser, erfaringer og fantasi. Peter Weiss sa følgende: «... han direkt säger ut att fotografering för honom det är att skriva dagbok [...] att han fördjupar ögonblick av sitt väldigt personliga liv.»¹⁹

Journalisten Sara Teleman spurte Strömholm om man kom nærmere seg selv om man kom nær den man fotograferer. Det er ikke samme tanke, svarte han, det er først senere du kommer nærmere personen. Først etterpå.²⁰ Men kan man fotografere om man forneker seg selv, spør hun videre. Strömholm mente man måtte være med på en positiv måte. Man kan ikke fotografere med hat. Man må være naken. Det å fotografere er å utlevere seg selv.²¹

Jeg vil altså prøve å finne ut om Strömholms bilder inneholder et tydelig nærvær av ham som person. Det er ikke sin egen kropp han visualiserer i bildene, men jeg mener at han portretterer seg selv *gjennom* sine referenter. Om det er transseksuelle eller fotografier av barn så er han absolutt selv til stede i sine bilder. Anders Marner skriver: «Han är inte längre dramaturg, utan har istället givit sig själv en roll i dramat.»²²

Roland Barthes²³ beskriver i boken *Det lyse rommet*²⁴ hvordan han finner et fotografi av sin avdøde mor, at han ikke bare føler hennes nærvær, men at dette også gir ham nøkkelen til fotografiet, nemlig at det er et spor etter det som har vært. Slik Barthes føler nærvær av sin mor, kjenner jeg et nærvær av Strömholm *gjennom* bildenes referenter. Roland Barthes sier også at fotografiet innebærer mer enn noen annen kunstform et umiddelbart nærvær i verden, «et med-nærvær, men dette nærvær er ikke bare av politisk art («å delta i samtidens begivenheter gjennom bildene»), men også noe metafysisk».²⁵ Er det mulig å finne et nærvær av Strömholm i hans verk uten at personen selv er avbildet? Kunstkritiker Mette Sandby sier i sin bok *Mindesmærker* at fotografiet avspeiler ikke virkeligheten, men en virkelighet i seg selv: «I selve indramningen og fastfrysningen er alle fotografier repræsenterende. Ethvert fotografi implicerer også både en betragters og en fotografs nærvær.»²⁶ Kan vi betrakte fotografiet som et stanset bilde av tiden og det fraværende, som da først får mening og nærvær i møtet med betrakteren i hans nåtid?

¹⁹ Christer Strömholm: *Till minnet av meg själv*, 1965, (u.p.)

²⁰ Sara Teleman: *Christer Strömholm; de första 80 åren*, i Bibel, nr.1 mai 1998.

²¹ Ibid.

²² Anders Marner: *Burkkänslan* (1999), Institutionen för konstvetenskap, Umeå universitet, Umeå 2000, side 312.

²³ Roland Barthes (1915-1980) var en av de mest betydelige franske intellektuelle i det 20. århundre.

²⁴ Roland Barthes: *Det lyse rommet*, Artes, Pax Forlag A/S, Oslo 2001.

²⁵ Op.cit., side 104.

²⁶ Mette Sandby: *Mindesmærker*, Rævens Sorte Bibliotek, København 2001, side 72.

Er det mulig å finne Strömholms tilstedeværelse og nærvær i bildene også gjennom hans bruk av postvisualisering, det vil si hvordan han bearbeider sine kopier i mørkerommet? Hvordan et bilde skal kopieres er nøye planlagt, det være behandlingen mens kopien belyses eller den beskjæringen som foretas fra negativet. På den måten kan fotografens tilstedeværelse, nærvær, bli bekreftet i produksjonsprosessen. Strömholm sier selv om et bilde han tok i Spanien: «Bildene er långtifrån färdigkomponerad, men jag hann fånga uttrycket och det var det viktiga. Den kopieras alltid beskuren.»²⁷ I hans bilder forekommer også, utover hans heterogene motivvalg, at objekter skjuler noe og at noe derved skjules, kan dette også ses på som et nærvær av Strömholm?

I flere tekster som omhandler Strömholms fotografier finnes begrepet *nærhet* uten at det ligger noen klar definisjon av begrepet. Et annet mål med oppgaven vil derfor være å prøve å finne ut hva begrepet nærhet kan innebære. Jeg mener å se en klar forskjell mellom nærhet og nærvær, og vil i denne oppgaven under min analyse av Strömholms bilder prøve å undersøke om det er en klar forskjell mellom de to begrepene. *Nærhet* tolker jeg som en gitt fysisk avstand mellom referenten og Strömholm. Hvor nært forholder han seg til det som skjer i det avbildede rommet, hvor nært kan han komme sine objekter uten at det går utover personens integritet. Samtidig handler nærhet om previsualisering, det vil si det valg av billedutsnitt, isolering av motivet, fotografens synsvinkel, perspektiv, og det rent kameratekniske som Strömholm må ta stilling til før fotograferingen. Ved hjelp av Strömholms *kontaktkopier*²⁸ vil jeg kunne studere hvordan han nærmet seg sine objekter og referenter. Det virker altså relevant å skille mellom begrepene nærvær og nærhet, noe jeg mener mangler i det forskningsmaterialet jeg har lagt til grunn for denne oppgaven. Det vil også være interessant å undersøke hva Strömholm mente med begrepene *innsikt* og *ansvar*, og på hvilken måte disse begrepene veier tungt når det gjelder fotografi.

I tillegg til de fire begrepene jeg har valgt å undersøke, vil jeg også se på verdien av en tilnærming som fokuserer på fotografiets effekt på *meg* som mottaker ut i fra et fenomenologisk perspektiv. Gjennom en sanselig fortolkning av hans bilder vil de antagelig ikke bare synliggjøre hans nærvær representert gjennom de sterke motivene, men også gi en effekt på meg som mottaker. På hvilken måte vil mine egne opplevelser og kroppslige erindringer dukke opp under mine forskjellige fortolkninger av hans bilder? Det vil si hvordan

²⁷ Christer Strömholm og P. Rittsel: *Christer Strömholms bildskola*, i FOTO februar 1982. (Han beskriver bildet av den «spanska flickan».)

²⁸ Ett fotoark med kopi av alle bildene på den analoge filmen som ofte består av 36 bilder.

vil jeg forholde meg kroppslig sansende til bildene, en følelsesmessig innstilling til noen av hans verker i boken *Poste Restante*? Bildenes innhold gir meg en gjenkjennelse av noe, noe selvopplevd, en kroppslig erindring. Fotografiet kan på den måten fungere som igangsetter av en erindringsprosess, et minne. Hva er det for et minne? Kanskje handler det egentlig om at de assosiasjoner og fornemmelser som Strömholms bilder vekker, er en blanding av det jeg har i min egen bagasje? Uten først å gå veien om tanke og språk, vil Strömholms bilder appellere til mine sanser og aktivere en kroppslig erindring om tidligere inntrykk og erfaringer?

Strömholms bildeverden er veldig personlig, han fordyper seg i sin egen sfære, i visshet om at den er gyldig for flere. Det Strömholm ikke vil svare på i sitt eget liv oppfordres vi kanskje til å svare på i vårt eget.²⁹ Forfatteren Christer Waern skriver: «Det beror på så mange faktorer hur just Du oppfattar en bild. Det beror framför allt på din öppenhet och egen vilja att se – att uppfatta, att känna»³⁰

Strömholm er opptatt av betrakterens betrakterrolle. Flere av Strömholms bilder har en interpersonell funksjon, der det å betrakte blir viktigere enn det som blir betraktet. Han har ingenting imot at hans bilder blir tolket ulikt av ulike betraktere, og at man får sin egen mening om bildet. Likeledes kan jeg som betrakter med min innlevelse gjøre det synlig for min egen tenkning hvordan verket åpner seg, og åpner min bevissthet som betrakter. Refleksjonen om verket blir en *selvrefleksjon* om mitt eget jeg i møtet med verket.³¹ Men kan ikke dette kobles sammen med Strömholms egen rolle i betrakterens opplevelse av fotografiet? Det bør ikke bli slik at Strömholms intensjon, eller nærvær, blir uvesentlig fordi han overlater fortolkningen til betrakteren. Både Strömholm og mine egne minner finnes gjemt i verkene.

Hva er det ved Strömsholms fotografier som hele tiden *treffer meg* og drar meg med inn i hans billedverden, og som samtidig gjør at jeg kanskje blir mer kjent med ham? Bildene er gripende, det er som om han analyserer seg selv. Etter min mening er det ikke bilder som har en verdensanskuelse eller et filosofisk innhold. Kanskje er bildene en presis skildring av hans virkelighet slik han ser den, og antagelig slik han stadig opplever den?

²⁹ Gunnar Balgård, Värmlands Kuriren 20 januar 2000.

³⁰ Christer Waern: *Möte med fotograf Christer Strömholm*, i Allt om böcker, nr.6 1982, side 23.

³¹ Margaretha R. Lagerløf: *Inlevelse och vetenskap – om tolkning av bildkonst*, Atlantis, Stockholm 2007, side 83.

Strömholm mener bildene i boken i *Poste Restante* er «portretter» av ham selv, vil det si at han på grunn av sin sterke virkelighetserfaring viser sitt nærvær i fotografiene? Gir han bildene en nærvær dimensjon ved at fotografiene indirekte speiler hans eget liv? Har han foretatt en overskridelse mellom kunst og levd liv? Fotograf Anders Petersen forteller: «Billedet er en genkobling til eller en generobring af en oplevelse, som han [Strömholm] måske har haft tidligere i livet. Historien ligger i billedøyeblikket». ³² Er det mulig å se Strömholms bilder som en lengsel etter selvbekreftelse? «Det handler om att visa vem man är i det man ser. Så enkelt er det, sier Christer. Vi avbilder inte verkligheten utan skapar en bild av oss själva när vi fotograferar». ³³

I tidsskriftet *Divan* ³⁴ sier Strömholm i et intervju at det er øyet som ser, men tanken må alltid komme *før* bildet. På deler av sekunder skal alt stemme. Med det utgangspunktet når det gjelder å gjøre kunst så faller handlingen tilbake på den som gjør bildet. Han gjør bildet med sin kropp. I bildene fremstår personen Strömholm. Han sier følgende om bildet han kalte for *Lill Christer* ³⁵ «Jag fotograferade inte bara en estrad med ben i nätstrumpor, jag fotograferade en situation, som jag sedan kunde placera mig själv i» (Fig. 22). ³⁶ Er dette en måte å antyde sitt nærvær i verket: gutten blir ham selv?

Får han orden på sine vonde opplevelser gjennom bildene etter sitt turbulente liv? Hans sterke inntrykk i barndom og voksenliv kommer i forlengningen til å bli en del av innholdet i hans fotografier. Har han kanskje et så sterkt og tungt «mørke» inni seg, at han ikke kan snakke om det, men plasserer det i sin måte å se på, i sine bilder? «Om han nu saknar orden och saknar förmågan att komma till ytan den vägen, så måste hans första reaktion, när han får en kamera i handen, vara att han kommer att kunna överleva.» ³⁷

Hvordan kan jeg definere nærværsbegrepet? Strömholm vil kanskje mene at nærvær var et gjensidig konstituerende forhold mellom subjekt og objekt? Finnes det et nærvær i fotografiene fordi Strömholm selv i de fleste bildene ble en del av det miljøet han skulle fotografere, det vil si hans personlige deltagelse, eller ligger nærværet i Strömholms bilder som en projisering av hans eget liv gjennom bildets innhold og dets referenter? Vil hans bilder vise en lengsel, et forsøk på å nærme seg selv gjennom å fotografere andre? Mener han å se

³² Fotograf Anders Petersen til *Weekendavisen* nr.1, 3. januar, København 2014.

³³ Christer Strömholm i *Accent* nr. 9, 25. oktober 2002.

³⁴ Carl-Johan Malmberg: *Christer Strömholm* i *Divan*, nr. 1/1996.

³⁵ Bildet finnes ikke i *Poste Restante*, men i fotoboken *Konsten att vara där*.

³⁶ Christer Strömholm og P. Rittsel: *Christer Strömholms bildskola* i *FOTO* januar 1982.

³⁷ Tor-Ivan Odulf: *FOTO*, nr.7 juli 1966, Specialtidningsförlaget AB.

seg selv i de andre? Hva er det egentlig ved Strömholms fotografier som kan vise til at det er han som har tatt bildet? Eva Runefelt skriver: «Hans bilder får gjennom en uppenbar känsla av närvaro, stark integritet og värme.»³⁸

Mitt mål med oppgaven vil være å anvende de tidligere nevnte begrepene på følgende måte når jeg skal analysere Strömsholms bilder:

- *Närvær* synliggjort gjennom minner, og av at noe blir skjult. Bildene blir som et «portrett» av ham selv. Hans nærvær, tilstedeværelse, tydeliggjøres også i kopieringsprosessen, ved bruk av postvisualisering.
- *Nærhet* ved å studere kontaktkopier opp mot de fotografiene som er publisert for å finne ut hvordan Strömholm fysisk nærmet seg referentene, og hans vektlegging av previsualisering. Det kan handle om bildets utsnitt, isolering, fotografens synsvinkel og perspektiv.
- *Innsikt og ansvar overfor* sine objekter, sett i lys av Susan Sontags tanker om fotografiet.
- Mitt eget *kroppslige nærvær* med en følelsesmessig innstilling til fotografiene. Hvordan Strömholms nærvær representert gjennom de sterke motivene vil gi en effekt på meg som mottaker.

3. Metode

Under mitt arbeid med oppgaven vurderte jeg å velge en essayistisk stil, og derved bruke mindre av forskjellige begrepsapparater. Men etter min lesning av doktoravhandlingen til Anders Marner³⁹ har jeg tatt i bruk noe av hans begrepsapparat, og har dermed appropriert noen av disse i mine tolkningsstrategier, begreper som jeg vil komme tilbake til. Jeg har brukt Strömholms fotografier som det primære kildemateriell. I bildeanalysene vil jeg bruke en bilde-semiotisk⁴⁰ metode for å undersøke hva som kan sies om fotografiene med hjelp av den. Min betraktersituasjon vil gå fra en semiologisk fortolkende tilnærming til en sansende og

³⁸ Eva Runefelt i Göteborgs-Posten 18.06.2002.

³⁹ Anders Marner: *Burkkänslan* (1999). Doktoravhandling. Umeå Sverige, 2000.

⁴⁰ Bildesemiotikken, en gren av semiotikken, eller semiologien som den også kalles, er den allmene vitenskapen om betydningene. Den handler om bildet som tegn og betydning. Den skal undersøke hvordan bildet ligner og skiller seg fra andre formidlere av betydelse. Et antall artikler av teoretikeren Roland Barthes på 60-tallet danner opptakten til bilde-semiotikken.

deltagende holdning rettet mot verket som tilsynekomst. Derfor vil jeg *også* anvende en fenomenologisk metode i den forstand at jeg gjør bruk av Roland Barthes *punctum*,⁴¹ og på den måten forholde meg kroppslig sansende til bildene. Ved bruk av Roland Barthes *punctum*, vil jeg bli konfrontert med det som *trigger meg*, slik at dette igjen kan vise til eget levd liv. Jeg vil undersøke hvordan Strömholms nærvær, representert gjennom hans sterke motiver, kan gi en effekt på meg som mottaker ut i fra et fenomenologisk perspektiv.

Punctum er for Barthes det stedet i bildet som tildrar seg vår umiddelbare interesse, fordi vi kanskje ser noe umiddelbart gjenkjennende fra vårt eget liv. Jeg vil altså gjerne delta i det som skjer i Strömholms bilder, bruke meg selv og min erfaring som analytisk utgangspunkt. Ikke i den forstand at jeg nødvendigvis skal *forstå* hans fotografi, men gjennom Strömholms kroppslige nærvær i bildene vil jeg oppleve både hans tilstedeværelse, og kanskje finne en type gjenkjennelse av meg selv. Dette krever en tydelig fenomenologisk verkanalyse av bildene i *Poste Restante*. Jeg vil kanskje oppleve at det *punctum* som umiddelbart treffer meg i bildene vil fremkalle egne minner.

Jeg vil altså *ikke* gjøre som Anders Marner i sin doktoravhandling, «å innta en viss distans», hans ambisjon er ikke å fortolke bilder med egen innlevelse, men bare ta i bruk «det icke-mystiska semiotiska angreppssättet.»⁴²

For meg personlig vil jeg finne ut om Strömholms bilder appellerer direkte til mine sanser og aktiverer en kroppslig erindring om tidligere inntrykk og erfaringer. De fortidige sanseerfaringene vil også legge grunnlaget for den mening som jeg får i mitt nåtidige møte med bildet. Et *punctum* for meg vil da kanskje være en spontan tilsynekomst av minner i Strömholms bilder fra min egen oppvekst. I *punctum* griper med andre ord fortiden inn i nåtiden, slik at mitt nåtidige møte med fotografiet vil gripe inn i min erindrede fortid. Selverkjennelse hører sammen med det å betrakte kunst, sier professor i kunstvitenskap Margaretha Lagerløf, hun erfarer seg selv i rommet, som betrakter eller på vei langs ulike «sökvägar». Hun skriver: «Innställningen att konstbetraktande har en metanivå, att den som uppfattar konst också betraktar sig själv, är grundläggande inom estetiken.»⁴³

Jeg mener det ikke er noen grunn til å se bort fra at Strömholms turbulente liv, og farens selvmord da han var 15 år, har påvirket hans kunstneriske uttrykk. Ut fra dette er jeg ikke redd

⁴¹ Begrepet *punctum* blir beskrevet i boken *Det lyse rommet*. Begrepet blir definert senere i oppgaven.

⁴² Anders Marner: *Burkkänslan* (1999). Doktoravhandling. Umeå Sverige, 2000.

⁴³ Margaretha R. Lagerløf: *Inlevelse och vetenskap – om tolkning av bildkonst*, Atlantis, Stockholm 2007, side 83.

for å bruke en historisk-biografisk metode i denne oppgaven. Jeg gjør bildene til biografisk materiale ved at de blir drøftet i relasjon til kunstnerens privatliv. Jeg mener bildene gir klare budskap om en sammenheng mellom levd liv og kunst. Når det gjelder min tilnærming til Strömholms bilder vil jeg altså ikke bare fokusere på bildenes effekt på meg som mottaker, men også på kunstneren bak verket. Strömholm skriver: «Tar man sin fotografi på allvar blir den en del av ens liv. Bilderna blir sanningsdokument, men de speglar samtidigt fotografen själv.»⁴⁴ Om man ser nøye på hans fotografier av de transseksuelle, og også på øvrige fotografier, så nærmet han seg så vel mennesker som ting, lys, mørke og strukturer som om det var akkurat selvportrett.

Nå skal ikke jeg i denne oppgaven gi en framstilling av Strömholm som en privilegert *auteur*, med en intensjon som man kan avdekke ved å oppsøke skriftlige kilder eller ved å konsultere verkens historiske kontekst. Derfor vil jeg i bildeanalysene være mer moderat når det gjelder intensjonalitet, og i stedet undersøke hva bildene «selv» kan fortelle. Strömholm tar bildene, men han er ikke den endelige fortolker. Strömholm mener at det er fritt opp til andre å fortolke hans fotografier. Under min fortolkningsprosess av de utvalgte verkene i boken må jeg derfor se bort fra fotografen for selv å kunne plassere meg i bildet. Samtidig er det vel ikke et mål å hevde en fortolkning som strider mot eller ikke på noen måte tar hensyn til kunstnerens egen tanke bak verket. «Det finns en tankegång i bilderna, ibland är budskapet enkelt, men ofta finns det tre värkligheter bakom ett fotografi, minst, säger Christer Strömholm.»⁴⁵ Hans intensjon er sikkert dypt personlig, men er den bevisst eller intuitivt villet? Slik blir også min intensjon med oppgaven, som tidligere nevnt, å finne et *nærvær* av Strömholm i hans verker.

Når det gjelder begrepet *nærhet* vil det være naturlig å trekke inn den formmessige delen som bildets utsnitt, synsvinkel og komposisjon. I en kunstkritikk i Dagens Nyheter har Håkan Nilsson sin mening om Strömholm og nærhet:

Man kan innvenda att han saknade en kritisk distans till såväl den fotografiska koden som till sin egen position. Å andra sidan tror jag att en sådan kritik vore att missförstå. Strömholms metod, som bygger på en närmast etnografisk närhet. En närhet som kan vara nog så kritisk.⁴⁶

⁴⁴ Christer Strömholm og P. Rittsel: Christer *Strömholms bildskola* i FOTO, januar 1982.

⁴⁵ Jeanna Eklund i Metro side 5-6, nr. 3 1998.

⁴⁶ Håkan Nilssons artikkel i Dagens nyheter 2002.

Mener Håkan Nilsson med etnografisk nærhet at han våger å *utsette seg*, og ha en etnografisk nærhet til en utsatt gruppe, for eksempel de transseksuelle? En gruppe som ønsker å utlevere seg selv, men som Strömholm ikke på noen måte blottlegger.

For å finne en *nærhet* i Strömholms bilder er det mulig å gjøre bruk av Anders Marner sine begreper om bildets retorikk eller uttrykk. Ved å studere kontaktkopiene kan man prøve å finne ut hvordan Strömholm nærmer seg sine referenter og objekter ved blant annet bruk av *isolering*, som jeg vil definere senere. Jeg ser det som relevant å skille mellom begrepene nærvær og nærhet, et skille som ikke blir diskutert i det forskningsmaterialet jeg har lagt til grunn for denne oppgaven.

Jeg vil studere rekkefølgens mening i *Poste Restante*, der jeg bruker boken *Album* av Peter Larsen.⁴⁷ Jeg vil gjøre litt rede for hvilken betydning europeiske fotografer har hatt for ham, sett ut fra Strömholms egne tanker om fotografene. Fotografer som har inspirert ham er Atget, den vandrende skildrer av Paris, Brassai's metode når det gjaldt å velge miljøer og regissere, Cartier-Bresson som en flanør med kamera, Eugene Smith for hans menneskelige bilder, og endelig hans gode venn Édouard Boubat. Jeg har valgt å konsentrere meg om de to betydningsfulle fotografene Cartier-Bresson og Brassai, og undersøke i hvilken grad det kan finnes en påvirkning fra disse i Strömholms verk, han har selv har skrevet litt om hvilket forhold han hadde til disse to.

Jeg har hatt samtaler med sønnen Joakim Strömholm i Christer Strömholms arbeidsrom i Plogkatan 1 i Stockholm, der har jeg hatt muligheten til å studere kontaktkopiene til Strömholm. Jeg har vært på utstillingsåpning i Gøteborg med Strömholms fotografier, og har da hatt samtaler med sønnen Joakim. Jeg har også hatt samtaler med fotograf Espen Tveit på Mysen.

I min forskning har jeg brukt bøker, artikler, filmer og blogger. Jeg har besøkt Hasselblad Center i Gøteborg, Preus Museum i Horten, Moderna Museet i Stockholm.

⁴⁷ Peter Larsen (f. 1943) professor ved Institutt for informasjons- og medievitenskap ved universitetet i Bergen.

4. Teori

My body is my point of view on the world.⁴⁸ Maurice Merleau-Ponty.

Fenomenologen og teoretikeren Maurice Merleau-Ponty⁴⁹ mener det er gjennom våre sanser vi har vår grunnleggende tilgang til verden, fordi omgivelsene er avhengige av vårt *aktive*, sanselige engasjement i dem for at de skal fremtre. Slik gjør vi verden til en del av oss gjennom vår kroppslige deltagelse i den. Fenomenologien er verken en empirisk vitenskap som psykologien, eller en teoretisk vitenskap som matematikken, men en metode til beskrivelse av erfaringens vesen.⁵⁰ Fotografiet blir altså først interessant når det møter sin betrakter, og det er betrakteren som i kraft av egen vilje skaper bildets betydning. Vi må ikke bare se på fotografiet som form og overflate. Vi må finne en mening «bak» verket.

Persepsjonen er den menneskelige bevissthets måte å være i verden på: som inkarnert i en kropp, og ut fra dette perspektiv må den avdekke verden. Det subjektive (bevisstheten) og det objektive (verden) blir da nødvendigvis to aspekter av det å være i verden.

I et fenomenologisk perspektiv står ikke mennesket overfor verden; det lever i og er en del av den omgivende verden. Det som knytter oss til omgivelsene, er først og fremst det faktum at vi hele tiden *gjør* noe; det å være virksom og det å delta i noe er ett av de mest grunnleggende trekkene ved det å være menneske. Merleau-Ponty mener også at vi har mulighet til å leve oss inn i andres situasjon som en konsekvens av en felles kroppslighet. Som mennesker er vi alltid rettet mot omgivelsene og mot andre, og vi har evnen til å ta andres eksistens opp i vår egen. Fordi vi selv er kropper forstår vi den andre uten noe behov for språklig mediering.⁵¹

Professor Taylor Carman skriver i sin bok om Merleau-Ponty at hans fenomenologi ikke er en teori av mental representasjon, men en beskrivende fremstilling av persepsjonen som en måte å «være i verden», en kognitiv samhandling mellom oss selv og verden, «an existential condition of the very possibility of representations-imaginative, semantic, or otherwise cognitive-intervening *between ourselves and the world*».⁵²

⁴⁸ *Phenomenology of Perception*, Routledge, London 2002, side 81.

⁴⁹ Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) fransk fenomenolog og teoretiker. Mest kjent for opuset *Phénoménologie de la Perception* (1945).

⁵⁰ Maurice Merleau-Ponty, (Til norsk og med etterord av Mikkel B. Tin): *Øyet og Ånden*, Artes, Pax Forlag A/S, Oslo 2000, side 102.

⁵¹ Heidi Bale Amundsen: Masteroppgave i estetikk, fordypning kunsthistorie, IFIKK, UiO, høsten 2008, side 34.

⁵² Taylor Carman: *Merleau-Ponty*, Routledge, New York 2008, side 37.

Fenomenologisk sett har vi alltid kroppen med oss i sansningen og opplevelsen av verket, slik både Roland Barthes, Susan Sontag og Georges Didi-Huberman⁵³ la vekt på i sine teorier. Didi-Huberman mener at vi møter verkene med våre blikk (fenomenologisk) men også med vår forstand (semiologisk) for å finne betydning, og det er nødvendig i tolkningsprosessen å bruke begge tankeganger. Didi-Huberman skriver: «We can never know (...) how to *look at a painting*. That`s because knowing and looking absolutely don`t have the same mode of being.»⁵⁴ Didi-Huberman er opptatt av «not knowing», vi skal ikke straks gå inn å finne bildets betydning, men ta inn de umiddelbare inntrykk verket gir oss.

Susan Sontags hovedanliggende er forholdet mellom estetiske, politiske og moralske holdninger og følelser, og hun er opptatt av individets moralske ansvar for samfunnet. Hun mente også at orienteringen mot verkets innhold og betydning går på bekostning av den sanselige erfaringen av dets form. I sitt essay *Mot fortolkningen* fra 1964 mener hun at vi skal unngå å gjøre kunstverket til språk: «What is needed first, is more attention to form in art»⁵⁵ I stedet for hermeneutikk trenger vi nå en kunstens erotikk, skriver hun. Sontag ønsker et verk som formidler seg selv på en rask og direkte måte, slik at verket må aksepteres for *det det er*, et *nærvær* som man nærmest synker inn i. Vi skal trekke vår egen persiperende kropp inn i kunsterfaringen. Hun var også opptatt av at vi ikke straks skulle gå inn og finne betydning, men ta de umiddelbare inntrykk verket gir oss: «In a place of a hermeneutics we need an erotics of art».⁵⁶

Tanken om deltagelse inngår også i Hans-Georg Gadamer⁵⁷ mer omfattende refleksjon om forståelsens karakter. Gadamer hermeneutikk. Han skriver: «Vi kan erfare ethvert verk innenfor billedkunsten på en *umiddelbar* måte som dette verket selv, det vil si uten at det kreves ytterligere formidling.»⁵⁸ Når det gjaldt litterære tekster mente han at fortolkningen avhenger av leserens forutgående livserfaringer, det vil si den forståelseshorisont som han eller hun møter teksten med. Det å ha en forforståelse til felles med en tekst innebærer at man, ikke bare intellektuelt, men også emosjonelt, kjenner igjen og erkjenner relevansen av dens tematikk. Det er også avgjørende at fortolkeren ikke prøver å skaffe seg herredømme over

⁵³ Georges Didi-Huberman (f. 1953) Fransk filosof og historiker.

⁵⁴ Georges Didi-Huberman, *Confronting Images*, Penn state press, Pennsylvania 2005, side 229.

⁵⁵ Susan Sontag: «Against interpretation» (1964) i *Against interpretation: And other essays*. New York: Picador 2001, side 12.

⁵⁶ Op.cit., side 14.

⁵⁷ Hans-Georg Gadamer (1900-2002), tysk filosof, best kjent for å ha utvidet hermeneutikken gjennom sitt verk *Wahrheit und Methode* i 1960.

⁵⁸ Hans-Georg Gadamer, Lars Holm-Hansen(overs.): *Sannhet og metode*, Pax Forlag A/S, Oslo 2010, side 166.

teksten som en gjenstand, men at man i stedet går i dialog med teksten og åpner seg for dens sannhetskrav ved å praktisere kommunikativ åpenhet.⁵⁹ Med «teksten» forstår jeg da bildet.

Innen semiotikken lanserte Charles Sander Peirce⁶⁰ tre forskjellige typer tegn: Likhet, forbindelse og konvensjon, *ikonisk tegn, indeks og symbol (det konvensjonelle tegn)*. Det som skiller dem er at de har forskjellige relasjoner mellom uttrykk og innhold. Strömholm satte sitt fingeravtrykk på baksiden av de fotografiene han godkjente som sitt verk. Fingeravtrykket var et *indeks*, et spor som *pekte mot* at Strömholm hadde tatt bildet og godkjent det. Et indeks kan altså være et *indicium* et *bevis* på motivets eksistens, det som fotograferes avsetter seg på et negativ, slik sporet av en hestesko kan fortelle at en hest har vært der, men det kan *ikke* angi *hvor* motivet var da bildet ble tatt eller *når* det ble tatt. Susan Sontag mener at man strengt tatt aldri kan lære noe av et fotografi, fordi forståelse og innsikt forutsetter en oppfatning av sammenheng. «Photographs, which cannot themselves explain anything, are inexhaustible invitations to deduction, speculation, and fantasy.»⁶¹

Et fotografi er også et *ikonisk tegn*. Det er en tegntype som baserer seg på likhet, identitet eller imitasjon. Et ikon av den hellige Maria skal være en identifikasjon av henne. Et fotografi kan være både et indeks og et ikonisk tegn, nemlig at det har skjedd en dannelsen av betydning, gjennom et sammenfall av uttrykk og innhold.

I det visuelle tegnet finnes, som vi skal se senere i Strömholms fotografi, ofte flere tegn eller betydninger som henviser til ytterligere et innhold. I hans fotografier finnes det ofte gjenstander med en identitet som er ganske diffus, og som foruten å være noe i seg selv også henviser til andre identiteter, som igjen bidrar til fotografiens gåtefullhet, noe som er typisk for Strömholm. Men kan ikke diffuse identiteter eller fotografiets gåtefullhet være noe som *peker mot* at Strömholm har tatt bildet, fordi disse er tegn i bildene som kan vise til hans nærvær?

I den visuelle tenkningen er også tegn konvensjonelle. Det *konvensjonelle tegnet, symbolet* har ingen annen relasjon mellom uttrykk og innhold enn at man har lært seg det, symboler er tegn som er basert på sedvane eller konvensjon. Som regel er symboler språklige uttrykk. Et eksempel på et språklig symbol kan være ordet kjærlighet som kan referere til et romantisk

⁵⁹ Torgeir Skorgen, Lægreid: *Hermeneutikk – en innføring*. Spartacus, Oslo 2006, side 230.

⁶⁰ Charles Sander Peirce (1839-1914), amerikansk filosof og kunsthistoriker, kjent for begrepene ikonografi og ikonologi, skrev boken *Meaning in the visual arts* i 1955.

⁶¹ Susan Sontag: *On Photography* (1977), Hamondsworth, Penguin, Middlesex, London 1979, side 23.

forhold til en annen person, eller i det minste til en person (eller eventuelt ting eller fenomen) man er spesielt glad i.

Et symbol ikke bare henviser, men fremstiller gjennom at det fremtrer *i stedet for noe*. Fordi i all visuell tenkning kan bildet bare gjengi en eller et fåtall aspekter av det fenomenet det har som sitt objekt. Symbolet trer i stedet for noe gjennom å representere det, det vil si at det lar det være umiddelbart *nærværende*. Symbolet fremstiller *nærværet* av hva det trer i stedet for.⁶² I Strömholms bilder er det stadig et objekt som skjuler noe annet, det vil si et innhold. Blir da dette skjulte innhold et symbol som fremstiller det Strömholm ikke vil fortelle oss. Blir dette skjulte innhold et fravær, men likevel et nærvær?

Selv om de før nevnte teoretikere er interessante når det gjelder å nærme seg et verk, velger jeg å legge vekt på Roland Barthes, Susan Sontag, Göran Sonesson⁶³ og Jan-Gunnar Sjölin⁶⁴ når det gjelder min tilnærming til bildene. Roland Barthes med sin fenomenologiske tilnærming, og Sonesson og Sjölin's bruk av semiotikken. Jan-Gunnar Sjölin mener, blant annet, at vi med større eller mindre framgang kan beskrive et verk vi ikke har sett før, men vanskeligheten blir å avgjøre hvilke egenskaper hos bildet som danner betydning. Risken er at man legger inn betydninger av rene tilfeldigheter. Først når man får mulighet til å se et antall verk av samme kunstner, blir det mer åpenbart hvilke omstendigheter som er verdt å fortolke. Dette er en viktig grunn til å utføre fortolkninger av bilder på så bred grunn som mulig. Noe jeg ser som et vesentlig punkt når jeg skal gå i gang med en analyse av bildene i *Poste Restante*.

Jan-Gunnar Sjölin mener også at det er en konflikt mellom to motsatte ideer. Når det gjelder den ene synsmåten gjelder det å frigjøre seg fra en spesiell binding, fra alle personlige erfaringer, for å kunne se på bildet så ubundet og objektivt som mulig. Når det gjelder den andre synsmåten skulle man skaffe seg så rike erfaringer som mulig både av bilder og av livet i sin helhet, fordi de som skulle frigjøre seg fra alt ikke ville få særlig mye ut av noen bilder.⁶⁵ Selv om jeg vil se på hvert fotografi som unikt og fange det som utmerker det individuelle bildet, forstår jeg at jeg ikke kan frigjøre meg fra mitt tidligere engasjement for

⁶² Hans-Georg Gadamer, Lars Holm-Hansen(overs.): *Samhet og metode*, Pax Forlag A/S, Oslo 2010, side 186.

⁶³ Göran Sonesson (f. 1951) har drevet med forskning i semiotikk i Paris, Mexico City og Lund. Han er dosent i semiotikk ved Lunds Universitet.

⁶⁴ Jan-Gunnar Sjölin (f. 1939) er professor i kunstvitenskap ved Lunds universitet. Grunnlaget for sitt arbeid ser han i elementær semiotisk teori.

⁶⁵ Jan-Gunnar Sjölin (red): *Att tolka bilder*, Studentlitteratur, Lund 1993.

fotografi, og mine tidligere personlige opplevelser. Både Strömholm selv, og Strömholms tekster vil også ha innvirkning på min fortolkning.

I doktoravhandlingen til Anders Marner legger han blant annet vekt på Göran Sonesson teorier. Marner konsentrerer seg om Göran Sonessons kultur – og bildesemiotikk. Men Sonesson har også sine røtter i den fenomenologiske tradisjonen, han avviser kodebegrep når det gjelder bilder og persepsjon, men han vil likevel ikke oppløse bildeopplevelsen i kaos. Han diskuterer også hvordan relasjonen mellom flere virksomme sendere og mellom sendere og mottakere kompliserer synet på fotografen som eneste aktive subjekt i fotografi.⁶⁶

Sonesson mener et kunstverk forutsetter foruten flere sendere også en aktiv mottaker: «I åtminstone viss typ av bildtolkning krävs det att betraktaren bortser från konstnären eller fotografen för själv kunne placera sig i bilden och på det sättet förstå den.»⁶⁷ I det perspektivet blir fotografen usynlig i sitt eget verk. Da Barthes skrev artikkelen *The Death of the Author*⁶⁸ skapte han begrepet forfatterens død. Når man leser en tekst skaper man teksten, når man møter verket skaper man verket, forfatteren blir fraværende: På siste side i sitt essay skriver han: «the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author». Slik har også jeg forsøkt å utelukke fotografen når jeg plasserer meg selv i bildet under deler av min egen fortolkning.

I 1964 publiserte Roland Barthes et essay i tidsskriftet *Communications* med overskriften *Bildets retorikk* hvor han foretok en analyse av et fotografi som gjorde reklame for spagettimerket *Panzani*. Dette essay som man antar utgjør bildesemiotikkens begynnelse, må han blant annet ha blitt inspirert av Erwin Panofsky. I *Bildets retorikk*⁶⁹ sier Barthes at det analyserte fotografi kan by på tre budskap: et lingvistisk budskap, et kodet ikonisk budskap, og et ukodet ikonisk budskap. Dette mener jeg kan peke tilbake på Panofskys preikonografiske, det ikonografiske nivå, og det ikonologiske nivået.⁷⁰ Barthes sier videre at det lingvistiske budskap lar seg lett adskille fra de to andre ikoniske budskapene, men ettersom disse to siste har samme substans, i hvilken grad har vi da rett til å skjelne mellom dem?

⁶⁶ Anders Marner: Burkkänslan, side 306.

⁶⁷ Op. cit., side 307.

⁶⁸ Roland Barthes: *The Death of the Author*, selected essays from *Image Music Text*, Fontana Press, London 1977.

Fragments d'un discours amoureux Image, Music, Text: *La mort de l'auteur*, Manteia V Musica practica, L'Are 40, 1970.

⁶⁹ Roland Barthes: *Rhetoric of the image*, i *The photography reader*, Liz Wells (ed.), Routledge, New York 2003, side 114.

⁷⁰ Erwin Panofsky: *Meaning in the Visual Arts*, The University of Chicago Press, Chicago 1982.

Dette begrunner han også med at den som betrakter bildet mottar samtidig det perseptive og det kulturelle budskap. Han avslutter dermed sin retorikk med at det bokstavelige bildet er *denotert*, det vil si at bildet ikke fordrer noen videre analyse, og at det symbolske bilde er *konnotert*, det vil si det «symbolske» budskapet i bildet, eller kulturelle bestemte assosiasjoner som ikke skal forveksles med det enkelte individs personlige assosiasjoner. Han trekker også inn det lingvistiske budskap som formidles gjennom en tekst på bildet og til bildet.

Selv om Barthes analyse av Panzani reklamen er viktig innen semiotikken, inntar Barthes senere et *fenomenologisk* perspektiv på fotografiet, og inndrar betrakteren som en betydningsbestemmende størrelse i sitt siste verk *Det lyse rommet*; den lille spesielle boken som befinner seg i skjæringspunktet mellom et reflekterende essay og en argumenterende kunstteori. Fra nå av blir han en sterk kritiker av semiologien. Margaret Iversen skriver: «Barthes veered from being the cultural semiologist par excellence to becoming one of semiology`s most forceful critics.»⁷¹

I *Det lyse rommet* trekker Barthes grensen mellom to ting: *Studium* og *punctum*. *Studium* er interessen for fotografiet, det som skildres. I denne erfaringsformen forholder vi oss til fotografiet på bakgrunn av vår konvensjonelle, kulturelle kunnskap. *Punctum* er hvordan jeg reagerer følelsesmessig på fotografiet. *Punctum* er for Barthes det stedet i bildet, ofte en detalj, som tildrar seg vår umiddelbare interesse, noe som treffer oss midt i hjertet, kanskje fordi vi nettopp der helt umiddelbart kan kjenne noe igjen fra vårt eget liv. I *punctum* igangsettes altså en dialog mellom betrakter og bilde som er en konsekvens av en aktiv, kroppslig befatning med objektene i fotografiet. *Punctum* baserer seg på en følelsesmessig innstilling til fotografiet, og det er en performativ størrelse. En umiddelbar gjenkjennelse av et fotografisk motiv, det vil si en ikke-artikulert kunnskap som aktiveres i møtet med bildet, som åpner verket for vår innlevelse og for det fotografiske *punctum*. Barthes hevder at fotografiets punktum kan bidra til at vi unnslipper gitte, vedtatte tolkninger ved å gi oss direkte tilgang til virkeligheten gjennom vår sanseerfaring.⁷²

Den som ser må forkaste all viten, ifølge Barthes, og alle henvisninger til det som – i bildet – er gjenstand for en kunnskap, slik at overføringens sinnsbevegelse kan finne sted.⁷³

⁷¹ Margaret Iversen og Stephen Melville: *Writing art history*, University of Chicago Press, Chicago 2010, side 130.

⁷² Barthes, R.: *Det lyse rommet* (1980), oversatt av Knut Stene Johansen, Pax Forlag, Oslo 2001.

⁷³ Jacques Ranciere, Artes, Pax Forlag, Oslo 2012, side 169.

Den danske teoretiker Bent Fausing mener at Barthes benytter begrepet *punctum* for å kretse inn det språkløse felt i fotografiet og dets gjennomborende effekt. *Studium* gjør bildet språklig; *punctum* ser dets tause element. Det unnslipper språket, og kan ikke så lett kommuniseres. Fotografiet snakker jo ikke. Men det viser «noe» som kan bli omsatt til språk – ellers er det taust.⁷⁴

Punctum er for Barthes visse detaljer som er i stand til å *treffe* ham. Men han klarer ikke å benevne det som treffer ham. Han sier at det han kan sette ord på treffer ham ikke. Men er det ikke det han gjør når han snakker om et halsbånd (det egentlige *punctum*) i *Det lyse rommet*, et halsbånd som tilhørte en kvinne i slekten hans, og han blir trist når han må tenke på hennes «traurige liv»?⁷⁵ Her knytter han, etter min mening, *punctum* og dets innhold til en kvinnes liv. Her blir *punctum* et minne som han klarer å sette ord på.

Strömholm sier at for ham er bildene utgangspunkt i minner. Det *punctum* som «treffer meg» i Strömholms bilder har også sitt utgangspunkt i umiddelbare minner som jeg godt kan sette ord på. For meg kan *punctum* være årsak til en åpning av sanser og assosiasjoner til et erindringsmateriale. Ut fra dette vil jeg gjennom mine analyser av Strömholms bilder antagelig føle at jeg utleverer meg selv. Eller som Barthes sier: «Derfor er det å gi eksempler på *punctum* også en måte å *utlevere meg selv* på.»⁷⁶ Mine fortolkninger er altså uløselig knyttet til mine interesser, og mitt liv.

Barthes vet at det også finnes et annet *punctum* enn «detaljen». Dette nye *punctum* er tiden, den sønderrivende betoningen i noemaet («dette har vært») dets rene representasjon.⁷⁷ Han henviser til et bilde av morderen Lewis Payne like før han skal henrettes. *Punctum* er: Han skal dø. Ved å gi Barthes poseringens fortid, taler fotografiet til ham om døden i fremtiden. Flere av de bildene Strömholm har tatt i perioden 1954 - 1964 kaller han for *Dødsbilder*. Strömholm var nærmest fascinert av døden. «Dödstanke är en stimulerande del av livet».⁷⁸ Den kan vi se i hans bilder av avfall, de døde gjenstandene som står i landskapet, rester av bebodde områder, ruinene og de likene han fotograferte under sitt opphold i India. Kanskje ikke så unaturlig at han var opptatt av dette når man tenker på de ekstreme forhold han var satt under som soldat, og betydningen av farens selvmord. Det hadde vært interessant, men vil

⁷⁴ Bent Fausing: *Kærlighed uden ord*, Tiderne skifter, København 1991.

⁷⁵ Roland Barthes: *Det lyse rommet*, side 68.

⁷⁶ Op.cit. side 57.

⁷⁷ Op.cit. side 117.

⁷⁸ Christer Strömholm: *102 Kloka ord*. Bildverksamheten, Stockholm 2005.

føre for langt i denne oppgaven å gå nærmere inn på Strömholms dødsbilder sett i lys av Barthes teori om temporalitet i *Det lyse rommet*.

Punctum er følgelig en gjenkjennelse av noe, noe selvopplevd. I denne erfaringsmodusen søker ikke jeg som betrakter lenger betydning og definisjon, men jeg trer aktivt inn i en produktiv dialog med bildet gjennom min kropp. Det er opp til meg som betrakter selv å åpne meg for *punktums* tidserfaring, ved ikke å skape distanse til fotografiet gjennom fortolkende lesning, men ved aktivt å leve meg inn i det. Barthes skriver:

Det er opp til meg selv å velge mellom å la (Fotografiets) skuespill underkastes de perfekte illusjonenes siviliserte kode, eller å la det konfrontere meg med oppvåkningen av den umedgjørlige virkeligheten.⁷⁹

Det er tydelig, ut fra fotografiene i boken *Det lyse rommet*, at Barthes smak faller sammen med hans samtids fotografiske kanon. Det er liten tvil om at smaken hans går i retning av lyrisk fotojournalistikk som assosieres med blant andre Henri Cartier-Bresson og Brassäi. Fotografer jeg vil nærme meg senere i oppgaven.

I oppgaven vil jeg også si litt om dokumentarfotografiet og det *subjektive fotografi*. Jeg vil bruke litteratur som går på det moralske aspektet, fotografens *ansvar og innsikt* med spesiell vekt på Susan Sontag. Hun poengterer at fotografier sjokkerer i den grad de viser noe nytt, og at innsatsen for dette blir stadig høyere. Hvordan forholder dette seg når det gjelder Strömholms bilder?

I oppgaven har jeg altså valgt å ta utgangspunkt i følgende teoretikere: Jan-Gunnar Sjölin. Susan Sontag. Göran Sonesson. Roland Barthes, Maurice Merleau-Ponty, og Anders Marner. Mastergraden til Heidi Bale Amundsen⁸⁰ er også interessant der hun tar for seg fotografi, fenomenologi og nærværserfaring. Hun foretar en undersøkelse av fotografiets nærværdsdimensjon på bakgrunn av Roland Barthes punktumbegrep.

⁷⁹ Roland Barthes: *Det lyse rommet*, side 143.

⁸⁰ Heidi Bale Amundsen: *Masteroppgave i estetikk, fordypning kunsthistorie*, Oslo 2008.

5. Biografi og plassering i fotohistorien

Med styrkan følger sårbarheten. Att våga var att utsätta sig. Att utsätta sig var att leva.⁸¹ Christer Strömholm.

På spørsmål om hvilken kunstner som hadde påvirket han mest når han begynte å fotografere svarte Christer Strömholm: «Goya. For mig var han en typisk fotografisk figur». Det er også et svar typisk for Strömholm, et svar som ikke bare reflekterer hans egen oppfatning om fotografi, men også hans syn på hele billedhistorien.⁸²

Christer Strömholm ble født i Stockholm en tidlig morgen i 1918. Han begynte sitt liv i en velsituert borgerlig offisersfamilie, og mange prominente offiserer var med på dåpen. Strömholms far, Fredrik, var militær av majors rang, og hans oppfatning av barneoppdragelse var – eksersis. Strömholm skriver: «Jag fick sitta vid de storas bord, men jag skulle vara enormt snyggt klädd, mina naglar skulle vara perfekt petade och jag fick sitta med böcker under armarna, så att armbågarna kom exakt intill kroppen.»⁸³

Men det var nok ingen som tenkte seg at lille Christer skulle bli militær. Familien mente han måtte bli bankdirektør i Göteborg. Hans mor Lizzie Strømbeck kom derfra, hun var datter til en bankier.⁸⁴ Hun var et godt menneske, sa Strömholm selv, hun ga ham penger når han trengte det.⁸⁵

Strömholm havnet aldri i en bank, men derimot levde han som en soldat i flere år, både åpent og hemmelig. Strömholms far ble en dag offer for en ulykke under hinderridning i Kavalleriregimentet i Stockholm. Han ble sterkt skadet og dette var kanskje en av grunnene til at han senere tok sitt eget liv.

[Han]... fikk hovedet under hestkroppen vilket resulterade i att han var blind i ett och ett halvt år, kanskje två, totalt blind. Det gav honom också permanent huvudvärk som sedan tillsammans med ensamheten i Norrland gjorde att han inte stod ut.⁸⁶

⁸¹ Lasse Söderberg (tekst) Christer Strömholm (foto): *Resa i svartvitt*, side 24.

⁸² Strömholm, Christer (bilder) og Sune Nordgren (tekst) Katalog Kalejdoskop, Malmö 1986, side 2.

⁸³ Strömholm, Christer (bilder) Tor-Ivan Odulf (tekst): *Poste restante*. P.A. Norstedt & Söners Förlag, Stockholm 1967.

⁸⁴ Strömholm, Christer (bilder) og Anders Janson (tekst), *Konsten att vara där*. Norstedts Förlag, Stockholm 1991.

⁸⁵ Joakim Strömholm: *Blunda och se – en film om bildskaparen Christer Strömholm*, Sveriges Television, Kultur och musik, Stockholm 1996.

⁸⁶ Christer Strömholm 1918 -2002. *On verra Bien*, side 142.

Han beskriver selvmordet i *Poste Restante*: «Det hela kom som en överraskning. Pappa hade från översta byrålådan tagit fram sin tjänstepistol, letat ut hjärtat och sen tryckt av, som den gamle officer han var». ⁸⁷

Strömholm ble oppdratt i en tid da det var naturlig å straffe barn. Hjemme kunne han få noen slag på baken, og på skolen ble det ofte ørefiker. Dersom det ble begått alvorlige forseelser ble det tatt i bruk pisk. Lille Christer ble ansett som herdet da han tok ti rapp med ridepisen uten et knyst. Etter en turbulent skolegang i oppveksten, ble han endelig elev ved Enskilda Gymnaset på Nybrogatan. Etter en rekke uoverensstemmelser med ledelsen ved skolen sluttet han ett år før han skulle ta studenteksamen. Strömholm vantrivdes med seg selv og andre. Farens selvmord økte hans ensomhet. Christer savnet sin pappa. ⁸⁸

Jag har ett minne av att jag hjälpte min pappa – jag måste ha varit tolv, tretton år då, jag torkade bilder och det kom ut små.... Tolv-sextonkopior, sådana man gjorde förstoringar från. (...) Min pappa fotograferde i och för sig ganska mycket... ⁸⁹

Strömholm var i 1930-årene innom både nasjonalistiske og naziinfluerte organisasjoner som nok var en form for protest i forhold til hans oppvekst. Ideologisk var det vel heller tvilsomt om han visste hva det handlet om. Men denne deltagelse og aktivitet i det høyreekstreme miljøet forsvant når han i 1937 reiste til Dresden og ble elev ved Kunstskolen som lå bak det daværende Operahuset. I Dresden ble han forelsket i en jødisk prostituert, da var det viktig å bytte side ganske fort. «Vi upptäckte lite för sent vad vi var med i», sa han selv. Han ble helt antinazist og dro senere til Norge og sprengte broer i kampen mot tyskerne. ⁹⁰

I Dresden malte Strömholm stilleben. Leder for skolen var Woldemar Winkler. Snart ble det konflikter mellom lærerne og Strömholm fordi han ble meget interessert i det som den gang ble ansett som *entartete kunst*, nemlig moderne *utysk kunst* som ble malt etter 1910. Men han ble ikke så lenge i Tyskland at han fikk se den store utstillingen av entartete kunst på Hofgarten i Munchen i 1937. Etter utstillingen tok myndighetene seg av maleriene og flere havnet på bålet. Andre verk forsvant ut på det internasjonale kunstmarkedet. Dette betydde at Strömholm tok avstand fra det som skjedde og reiste gjennom Prag til Paris.

Verdensutstillingen i denne byen i 1937 skulle få stor betydning for Strömholms videre

⁸⁷ Christer Strömholm (bilder), Tor-Ivan Odulf (tekst): *Poste restante*. P.A. Norstedt & Söners Förlag, Stockholm 1967.

⁸⁸ Christer Strömholm (bilder) og Anders Jonason (tekst) : *Konsten att vara där*. Stockholm 1991.

⁸⁹ Christer Strömholm 1918 -2002. *On verra Bien*, side 141.

⁹⁰ Intervju med Joakim Strömholm i Stockholm 21.05.2013.

utvikling. Parisutstillingen var en av de mest bombastiske og mest politiske i verdensutstillingenes historie. Her kunne vi blant annet finne *Guernica* av Picasso.

Under et kafebesøk i kunstnermetropolen Paris traff han grafikeren Børje Weslen som også kom til å bety mye for Strömholm. Det var under disse reisene til Dresden, Praha og Paris at han bestemte seg for å bli billedkunstner. Høsten 1937 søkte han seg til Otte Skölds malerskole i Stockholm. Denne malerskolen falt i smak for Strömholm og ble en av hans faste punkter gjennom årene. Otte Sköld må ha vært av den tålmodige typen som klarte å holde ut med de utagerende kunststudentene. I blant byttet Strömholm skole og begynte hos Isaac Grünewald malerskole. I 1938 møtte Strömholm kanskje sin fremste læremester maleren Dick Beer. Han var meget opptatt av de forskjellige variasjoner av lys og hvordan lyset forandret gjenstander.⁹¹

Jag hadde möjlighet att under hans bortvaro få disponera hans nyckel och det är första gången som jag kom i kontakt med ljuset. Jag såg detta takfönster, detta enormt starka ljus, både morgon, middag, eftermiddag, skymning, hur ljuset ändrade sig.⁹²

For Strömholm kjentes dette som en stor ny sannhet. Gjennom sine mange år som lærer for unge fotografer la han vekt på at man skulle bare bruke tilstedeværende lyset når man fotograferte. For Strömholm kjentes dette som en stor ny sannhet. «Just i det ögonblick som Dick lärde mig om ljuset så blev jag fotograf, utan at veta om det».⁹³ Gjennom sine mange år som lærer for unge fotografer la han vekt på at man skulle bare bruke det tilstedeværende lys når man fotograferte. En øvelse på Fotoskolan var å sette seg bekvemt foran et tenkbart motiv og *ikke* ta noen bilder, men bare observere lyset på objektet. Man skulle observere lenge, gjerne en time.⁹⁴ «Att vara ljuskänslig, att se ljuset, är precis som att observera saker och ting. Det är ett sätt att leva».⁹⁵ Beer aksepterte Strömholm som en blivende kunstner og tok ham med til Paris. Beer tar ham med til kunstnerkafeene der han blir kjent med malere og viser ham kunstnerkvarteret i Falguiere.

Strömholm hadde en stadig omflakkende tilværelse. Han dro på studietur til Firenze, Rom og Italia. I 1938 da han var på et casino i Monte Carlo ble han spurt om han ville hente noen konvolutter på den andre siden av den spanske grensen.⁹⁶ Strömholm mente han kunne

⁹¹ Christer Strömholm (bilder) og Anders Jonason (tekst): *Konsten att vara där*. Stockholm 1991.

⁹² Christer Strömholm (bilder) og Tor-Ivan Odulf (tekst): *Poste restante*. P.A. Stockholm 1967.

⁹³ Sara Teleman: *Christer Strömholm; de första 80 åren*, i Bibel, nr.1 mai 1998.

⁹⁴ Christer Strömholm og Rune Jonsson: *Christer Strömholms fotoskola del 2* i Aktuell Fotografi, nr. 3 1988.

⁹⁵ Christer Strömholm og P. Rittsel: *Christer Strömholms bildskola* i Foto, januar 1982.

⁹⁶ Christer Strömholm (bilder) og Anders Jonason (tekst): *Konsten att vara där*. Stockholm 1991.

gjennomføre oppdraget som var et oppdrag fra republikanerne. Han kjørte to turer og leverte posten, det gikk smertefritt. Strömholm mente selv at dette ikke var noen merkverdig innsats. Men denne innsatsen gjorde at Strömholm ble politisk bevisst.⁹⁷ I den spanske borgerkrigen var det en fiendskap mellom Moskva kommunistene og de spanske anarkistene. Denne motsetningen var en fordel for Franco som derfor uforstyrret kunne avansere. Strömholms sympatier kom snart til å ligge hos anarkistene. «Han är anarkist och provokatör både i sina bilder och privat. Envis och fylld av hemligheter.»⁹⁸

Disse opplevelsene i Spania var nok en hovedsak til at han gikk med som frivillig i den finske vinterkrigen mot kommunistene i Moskva. Som 21 åring meldte Strömholm seg frivillig til den finske vinterkrigen og han ble tilhørende en bataljon som reiste avgårde straks før jul i 1939. Vinteren var kald og mange døde av kulda. Strömholm forteller at han måtte være med å rydde opp og brenne alle russere som hadde frosset i hjel. I heten som oppsto begynte haugen med døde å røre på seg. De sparket og fektet og ga lyd fra seg. Det hele var en makaber farveldans innen alt var over.⁹⁹

På vei hjem fikk Strömholm og hans gruppe vite at tyskerne var på vei inn i Norge. De bestemte seg for å fortsette krigen og hjelpe nordmennene. Mot slutten av april gikk hovedstyrken, ett kompani på femtiseks mann, over grensen mot Norge. På grunn av stor motstand fra tyskerne måtte det svenske kompaniet med Strömholm trekke seg tilbake til Sverige. Men det ble en fortsettelse i Stockholm der Strömholm ble kurer og kontaktmann til den norske motstandsbevegelsen til krigen sluttet.¹⁰⁰ Etter krigen fikk han den norske krigsmedaljen med sverd.

I *Poste Restante* forteller Strömholm til vennen Tor Ivan Odulf om sin periode som soldat. Hans kalde og instrumentelle måte å beskrive hva som foregikk ser jeg på som et forsvar mot egne følelser. «... man konstaterar inte at folk dör, utan man konstanterar att skottet tog precis där det skulle ta. I mitt fall så har jag inte gjort några misslyckanden, skjutit fel, jag har klarat de likvidationer som jag var med om.»¹⁰¹ «Efter den här helvetestiden blir man väldigt isolerad. Man släpper inga förtroenden ifrån sig. [...] [det] *kommer verkligen inte många ord över ens läppar av förtroenden* (min uthev.)»¹⁰²

⁹⁷ Joakim Strömholm: Samtaler på Plogkatan 1, 03.04.14.

⁹⁸ Joakim Strömholm, Magnus Egler (Foto): *Blunda och se – en film om bildskaparen Christer Strömholm*. Stockholm 1996.

⁹⁹ Christer Strömholm (bilder) og Anders Jonason (tekst): *Konsten att vara där*, Stockholm 1991.

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Christer Strömholm (bilder) og Tor-Ivan Odulf (tekst): *Poste restante*. Stockholm 1967, (u.pag.)

¹⁰² Op.cit. (u.pag.)

Var det i sine bilder at han kom ut av isolasjonen, der han fikk snakket ut? Beskrev han sin egen isolasjon, sine traumer gjennom sine bilder? Fikk han bearbeidet sine traumer gjennom bildene? «Död och ensamhet, ensamhet och övergivenhet, övergivenhet och längtan, längtan och utsatthet, utsatthet och sönderfall, sönderfall och död. De fanns där tidigt, beståndsdelarna i Christer Strömholms konst, [...]».¹⁰³ Strömholm kunne virke sterk og ubøyelig utad, hans kjennskap til ulike våpentyper og ikke minst hans erfaring etter tre kriger ga ham en offisersmessig framtoning, men var det for å skjule andre følelsmessige sider? Han skrev: «Med styrkan följer sårbarheten. Att våga var att utsätta sig. Att utsätta sig var att leva.»¹⁰⁴

I januar 1947 reiste den 28 år gamle Strömholm med fornyet inspirasjon til Paris. Det første han gjorde var å skrive seg inn på Académie des Beaux Arts (Kunstakademiet). Her begynte Strömholm å arbeide med grafikk. På det grafiske verkstedet fantes også en gammel 9 x 12 format kamera som han begynte å eksperimentere med. Han hadde også sin egen Rolleiflex. Nå oppsto noe som skulle forfølge han hele livet. Grafikk ble betraktet som kunst, skulle han bli akseptert som kunstner ville det nok ikke lønne seg å komme med fotografiske bilder. Det skulle da også vare lenge før han fikk anerkjennelse for de tusentalls fotografier han tross alt tok i disse årene.¹⁰⁵ Hans første fotografier hadde da også et sterkt preg av det grafiske, det kontrastrike.

Vinteren 1947 inngikk han et samarbeid med Wols.¹⁰⁶ Hans motivområde som også delvis ble Strömholms er en del av både den tidlige og senere 1900 talls fotografiets standardmotiv der, som Susan Sontag hevder, en stygghetens estetikk er en viktig sjanger.¹⁰⁷ Noe som er typisk både for Wols og Strömholm er deres ofte ekstreme nærbilder der de rykker motivet ut fra sin kontekst og isolerer partier på objektet. Avbildet for seg, og dermed isolert, blir objektet gåtefullt. Marner skriver at «de foretrekker begge isolering framfor indexikalitet.»¹⁰⁸ Altfor mange spørsmål blir altså ubesvart av fotografiet. Ellers kan vi se mange likheter mellom Strömholms fotografi og Wols. De er begge opptatt av det som skjuler. Den metasemiotiske funksjonen hos Strömholm finner vi også hos Wols. Bilder av istykkerrevne plakater, vegger med skrift. Stort sett er det fragmenter av betydelse som kan oppfattes. En form for *décollage* som var populær på denne tiden. (Fig. 5) Wols fotografi er ofte begrensede utsnitt der det

¹⁰³ Christer Strömholm: *Post Scriptum*. Bokförlaget Max Ström, Stockholm 2012, side 314.

¹⁰⁴ Lasse Söderberg (tekst) Christer Strömholm (foto): *Resa i svartvitt*, side 24.

¹⁰⁵ Christer Strömholm (bilder) og Anders Jonason (tekst): *Konsten att vara där*, Stockholm 1991.

¹⁰⁶ Wols var et pseudonym for Alfred Otto Wolfgang Schulze (1913 – 1951), en tysk maler og fotograf, for det meste aktiv i Frankrike. Han er forfatter av en bok om kunst teori med tittelen *Aphorismes de Wols*.

¹⁰⁷ Anders Marner: *Burkkänslan*, side 273.

¹⁰⁸ *Ibid.*

stygge dominerer: Rennestener, objets trouvès fra gata, hverdagslige gjenstander, matrester og skrap. I Wols fotografi kan vi altså finne igjen de trekk som finnes i Strömholms fotografi.

I tiden før Wols begynte å arbeide som fotograf spurte han Strömholm om han ville levere ham bilder mot betaling. Strömholm var ikke uvillig til dette siden han trengte penger. Etter å ha mottatt fotografiene plukket Wols ut de bildene han likte best, deretter satte han sitt eget navn på bildene. Strömholm har altså laget flere bilder som Wols har signert som sine egne.¹⁰⁹

I 1950 tok han kontakt med doktor Otto Steinert, Staatliche Schule für Kunst und Gwerbe i Saarbrücken. Ved hjelp av Wols blir Strömholm året etter medlem i *Fotoformgruppen*. En tysk, fotografisk avantgardegruppe. For Strömholm var det en stor sak å bli medlem av Otto Steinerts *Fotoform*, og beskjefte seg med *subjektiv fotografi*¹¹⁰ som man gjorde der. Her fikk Strömholm gjøre bilder helt etter sitt eget hode med kameraet som arbeidsverktøy. Subjektiv innebar, etter Steinerts mening, at fotografen med sin kamera skulle avfotografere den form i den ytre verden som han selv så. Formen var viktig, han brydde seg ikke så mye om innholdet.

Flere store kunstnere er blitt inspirert av Steinert bl.a William Klein, Robert Doisneau og Werner Bischof. Det at Steinert ikke ville befatte seg med innholdet gjorde at Strömholm forlot gruppa i 1953. «Jag kunde inte fortsätta att göra bilder som bara var formexperiment. Fotografen kan ju också berätta något. Det var självklart att lära sig formgivning – men det var lika självklart att formen aldrig kan bli ett självändamål.»¹¹¹ Når Strömholm vendte seg bort fra *Fotoform*, tonet han også samtidig ned det formale og det plastiske, for isteden å sette det subjektive i sentrum. Det igjen gjør at han setter en interpersonell funksjon foran det estetiske. Men den estetiske funksjonen er likevel fortsatt tilstede i hans fotografi. Mange år senere skulle Strömholm gjøre bruk av de pedagogiske erfaringer han hadde fått hos *Fotoform* i undervisningen ved sin egen fotoskole i Stockholm 1962 – 74.¹¹²

Selv om Strömholm på 50-tallet fortsatt var landskapsmaler begynte han sakte men sikkert å innse at kameraet var et spennende arbeidsredskap. Etter noen somre som pressefotograf i tidsskriftet *Reportagebild* gjorde at han endelig kunne tjene godt med penger. Men etter hvert

¹⁰⁹ Intervju med Espen Tveit 24.04.13. Opplysningene gitt av Strömholm under en workshop i 1981.

¹¹⁰ Omtales senere i oppgaven.

¹¹¹ Christer Strömholm og T. Sundberg: *Tentamen på cafèet* i Bildtidningen, nr. 1 1986, side 38.

¹¹² Christer Strömholm (bilder) og Anders Jonason (tekst): *Konsten att vara där*, Norstedts, Stockholm 1991.

tok han avstand fra denne jobben fordi han mente at det fotografiske bildet ble underordnet det redaksjonelle.

6. Leica, TRI-X og D-76

Strömholm var nå inne i den periode av sitt liv, 1954-64, som han ut fra sitt synspunkt kalte *Dödsbilder*. Både Strömholm og Tor-Ivan Odulf flyttet tilbake til Stockholm. Det ble en livsmåte å leve fattig. Det var til tider vanskelig, og det gikk ikke uten kriser. I Paris hadde Odulf oppholdt seg sju år illegalt. Han kom dit som 17-åring 1947, og etter hvert fortalte han Strömholm at han holdt på med en roman. Han fikk mye støtte av Strömholm som på den tiden kalte seg for Christer Christian.¹¹³ I boken *Skymningen gör dårarna oroliga*, som ble utgitt etter hans død, beskriver Odulf årene i Paris på 50-tallet, der Strömholm gikk under navnet Pekka. Pekka nyter stor respekt i sitt miljø i Paris som fotograf og krigsveteran.

Forfatteren Åsa Moberg skriver i sin bok, *Simone och jag*, hvordan hennes mann Tor Ivan Odulf, arbeidet for å lansere Christer Strömholm, få verden til å oppdage ham. Hun sier hun fikk innblikk i begynnelsen av ett «kulturelt mytbygge». Hun fikk muligheter til å følge den prosessen der en framgangsrik kunstner formes til det offentlige bildet av seg selv. Man kan forakte dette «image-byggande», sier hun, men faktum er at all offentlig storhet, all ære og berømmelse, består av dette.¹¹⁴

I denne perioden jobbet Strömholm også som reiseleder, og hans giftemål med en flyvertinne gjorde at han kunne reise hvor som helst på jorden uten større kostnader. Han var også reiseleder for Scandinavien Touring. I denne perioden regnes mange av hans bilder som de beste.¹¹⁵

I 1965 fikk Strömholm utgitt sin første fotobok, *Till minnet av mig själv*.¹¹⁶ Det var egentlig en katalog til hans utstilling samme år på kjøpesenteret NK. Da hadde han en virkelig nyhet å komme med, bilder av de transseksuelle. De fantes også med i hans andre bok som kom et par år senere, *Poste Restante*. I 1983 kom boken *Vännerna från Place Blanche*¹¹⁷ med bilder fra

¹¹³ Åsa Moberg: *Simone och jag*, Bokförlaget Pan Nordtedts, Stockholm 1996, side 18.

¹¹⁴ Moberg, Åsa: *Simone och jag*, Bokförlaget Pan Nordtedts, Stockholm 1996, side 19.

¹¹⁵ Strömholm, Christer (bilder) og Anders Jonason (tekst): *Konsten att vara där*, Stockholm 1991.

¹¹⁶ Christer Strömholm: *Till minnet av mig själv*, Fotoexpobok 5, Nordisk Rotogravyr, Stockholm 1965.

¹¹⁷ Christer Strömholm: *Vännerna från Place Blanche*. ETC: s förlag, Stockholm 1983.

sent 50- og tidlig 60-tall som viser et utsnitt fra livet til en gruppe transseksuelle i området rundt turistfellen Moulin Rouge. Fotografiene representerer nærmest et pionerarbeid når det gjelder dokumentasjonen av outsidergrupper, et urbant bohemia med en patos som særlig Nan Goldin følger opp i sin produksjon på 70- og 80-tallet. Bildene er også et svært interessant vitnesbyrd fra en tid da diskusjonen rundt «det annet kjønn» for alvor begynte å oppta et større publikum. Strömholm hadde kontakt med filosofen Jean Paul Sartre, og det er vel ikke umulig at han da også traff Simone de Beauvoir.

For Strömholm betydde hans møte med de transseksuelle at han fikk sitt gjennombrudd som fotograf. Ingen hadde tenkt på å fotografere de transseksuelle før. De får ikke mer plass enn åtte-ti sider i *Poste Restante*, men de veier tungt.¹¹⁸ I boken *Vännerna från Place Blanche* fra 1983 skriver han følgende:

I början av 60-talet bodde jag med Paulette på rue Constance vid sidan av rue Lepic. Varje natt tog jag min pipa, min gamla Leica, några ruller tri-x och min hackiga franska och gick ner till Brasserie de la Place Blanche. Alla visste vad jag höll på med, jag smygfotograferade aldrig. Jag arbetade helt utan blix, utnyttjade det befintliga ljuset, ofta neon.¹¹⁹

Grunntanken til Strömholm var at han skulle leve tilsammen med dem han eller hun han fotograferte for derigjennom slippe å fotografere dem i smyg. Autentisiteten i fotografiene forventes da å øke og alienasjonen mellom fotograf og motiv opphører ettersom en relasjon oppstår.

Snart ble han kjent med Peter Weiss¹²⁰ som han laget en dokumentarfilm sammen med. Weiss hadde en avtale med *Kursverksamheten ved Stockholms universitet* om et kurs i formgivning. Han kunne ikke lenger holde kursene, og spurte derfor Strömholm om han ville overta ansvaret og bli kursleder. Strömholm tok imot tilbudet og kalte kurset for fotografisk formgivning. Strömholm tok med seg sin venn Tor-Ivan Odulf, og sammen skulle de skape et spennende miljø i et lokale på Klippgatan på söder i Stockholm som etter hvert fikk navnet *Fotoskolan*. Når skolen startet høstterminen klargjorde Strömholm fort sin egen oppfatning om hvor vanskelig fotografyrket kan være, når han i velkomsttalen foran et nytt årskull på

¹¹⁸ Christer Strömholm (bilder) og Anders Jonason (tekst): *Konsten att vara där*, Stockholm 1991.

¹¹⁹ Op.cit side 27. Disse setningene sto først skrevet i ETC: s bok (se 117), fortalt til Johan Erenberg januar 1983.

¹²⁰ Forfatteren, filmskaperen og kunstneren Peter Weiss (født 1926 nær Berlin – død 1982 i Stockholm) fremstår i dag som en stadig mer innflytelsesrik person for en yngre generasjon kunstnere, skribenter og tenkere. Peter Weiss kom til Sverige i 1939 og ble svensk statsborger i 1946. Han studerte kunst og var på 40- og 50-tallet virksom som kunstner, filmskaper og filmskribent. Han er mest kjent for boken *Motståndens estetikk*.

kanskje 75-80 fotoelever sier: «Av alla er, så kommer en, kanskje två men allra mest tre att bli fotografer»¹²¹

Her skulle det handle om fotografiske bilder, hva et fotografisk bilde var, det skulle ikke legges hovedvekt på teknikk. Her forgikk «redovisningen» der Strömholm og Odulf ga tilbakemelding på elevenes bilder, dersom de ikke var fornøyd havnet bildene i sprekken mellom bordene. Fotograf Kenneth Gustavson forteller fra undervisningen på skolen hvordan bildene ble vurdert av Strömholm: «[Hans] blick söker i bildens fyra hörn. Sen lyfte han blicken emot en og sa något i stil med: Ja, den är ju i alla fall kornskarp och med kantskärpa! Sen sa han inget mer utan tok upp en annan bild.»¹²²

Sønnen Joakim Strömholm forteller om sin tid på Fotoskolan: «Christer gav inga direkte instruktioner utan gjorde med mina bilder som han gjorde med alla andras som han inte tyckte var bra nog, han rev sönder dem. Detta för at utmana mig att göra bättre bilder.»¹²³

Skolen utdannet på dagtid fra 1962 til 1974 1228 yrkesfotografer og filmskapere. Fotoskolan i Stockholm kom til å bety mye for mange unge fotografer. Det var få steder i Europa hvor man kunne få en fotografisk utdanning som fokuserte på bilde og ikke bare på teknikk. Strömholm la vekt på det personlige og subjektive i fotografiet. I brosjyren til Fotoskolan sto det følgende: «För at kunna arbeta subjektivt – personligt – fordras förutom en stor portion tekniskt kunnande och vetande – mänsklighet.»¹²⁴ Han sluttet sin tjeneste på *Fotoskolan* våren 1972. Da var han lei av en stadig kamp med myndighetene om penger til skolen. Skolen fortsatte imidlertid til våren 1974 for at de som var innskrevet i 1972 skulle bli ferdige med sin utdanning.

Når Strömholm fylte 60 ble det i 1978 arrangert en stor samlingsutstilling av hans bilder på Galleri Camera Obscura i Gamla stan. I 1986 ble det tid for hans store og avgjørende utstilling på Moderna museet i Stockholm, satt i stand av museets sjef Olle Granath. Utstillingen fikk 40000 besøkere, og gode kritikker. Han har hatt over 150 internasjonale separatutstillinger. Mange av hans bilder er fortsatt ikke vist offentlig. I 1997 fikk han Hasselbladprisen, og i 1993 fikk han tittelen professor av det svenske kulturdepartementet. Strömholm etterlater seg to livsverk, sine tusentalls bilder og *Fotoskolan*.

¹²¹ Intervju med Anders Petersen i det svenske tidsskriftet Foto november 1982.

¹²² Strömholm, Petersen, Gustavsson, Timo Sundberg (tekst): *Indicier*, utstillingkatalog, Stockholm 1996, side 8.

¹²³ Peder Edström: Intervju med Joakim Strömholm, svenske tidsskriftet Foto nr. 5, mai 1982, og egne samtaler med Joakim 03.04.14.

¹²⁴ Christer Strömholm: *Post Scriptum*, Bokforlaget Max Ström, Stockholm 2012, side 349.

Gjennom sin fotografiske periode hadde han to gode kolleger i fotografene Henri-Cartier Bresson og Brassai.

7. Brassai (Gyula Halasz) og Christer Strömholm, et speil av livets nattside

Han [Brassai] planerade sina bilder, forberedde noga, repeterade om det behövdes. Mest känd for sina sexuelt färgade bilder, nakna flickor på en bordell som går i samlad trupp och tar emot när en kund knackar på dörren, han blir alldeles överveldigad.¹²⁵ Christer Strömholm.

Brassai er udødelig i fotografiets kunsthistorie. Hans bilder bærer preg av subjektiv dokumentarfotografi eller reportasjebilder som bildepoetisk kunstform på 30-tallet i Paris. Han kan jevnføres med Toulouse-Lautrec som også beveget seg i byens nattlige underverden. Men på denne tiden var han ikke alene om sitt emne. Flere kjente kunstnere, blant annet Louis-Fredinand Celine, levde på Montmartre med sine følsomme sinn og dystre glede.

Gyula Halasz ble født 9 september i 1899 i Brasso (Bracov) Transylvania, en rumensk region som da var Ungarn. Han følte at navnet ble vanskelig å uttale for sine venner i Paris, derfor tok han navnet Brassai etter regionen. Hans far underviste i fransk på universitetet i Budapest. I 1903 fikk faren tjenestefri med lønn for å reise til Paris. Brassais møte med Paris ble en stor opplevelse for ham.

[...] he recalls the hackney cabs stationed in front of their apartement on rue Monge, as well as his strolls through the Luxembourg Gardens dotted with chaise, old men, and children with balls...¹²⁶

På grunn av sin stigende kunstinteresse begynte Brassai på *The academy of fine arts* i Budapest der han lærte seg maleri og tegning. Han forlot lærestedet i 1921 og fortalte sine foreldre at han ønsket å fullføre sin utdannelse i Paris, byen som på den tiden var hovedstaden for samtidskunst. Der følte han at hans kreative evner kunne blomstre. Men han fikk ikke komme inn på noen skole i Paris fordi han under første verdenskrig hadde deltatt på fiendens

¹²⁵ Christer Strömholm, (bilder) og Anders Jonason (tekst): *Konsten att vara där*, Stockholm 1991, side 20.

¹²⁶ Brassai (bilder) og Agnes de Gouvion Saint-Cyr (tekst): *Brassai in America 1957*, Flammarion, SA, Paris, 2011, side 7.

side. Da bestemte han seg for å dra til Berlin. Der traff han blant annet kunstnere som Lazlo Moholy-Nagy og Wassily Kandinsky.

I 1924 kom han endelig til Paris, og han begynte sin karriere som journalist for tyske og ungarske magasiner. Brassai var et nattmenneske. Han tilbrakte nettene med venner og søkte det sensuelle hos de prostituerte, det som fasinerte ham var å observere byen og dets innbyggere. På samme måte levde Strömholm sammen med sine transvestitter i det pulserende nattelivet på Place Blanche. Det var de tekniske nyvinningene på den tekniske siden, lyssterk optikk og rask film, som gjorde det mulig med nattlige vandring med kamera.

Snart skiftet Gyula Halasz sitt navn til psevdonymet Brassai etter fødebyen Brasso. I 1930 begynte Brassai å fotografere for å illustrere sine egne artikler. Han fikk ikke gjort så mye kreativt i Paris, han følte at tiden gikk fra ham. Men han brukte tiden likevel godt til å skaffe seg et nettverk. Han klarte gjennom venner å oppnå kontakt med forfatteren Henry Miller, Camel Snow, og noe senere fotografen Edward Steichen i Amerika.

Forfatteren Henry Miller reiste fra Amerika til Paris på grunn av ekteskapelige problemer, og når de møttes ble det et langvarig vennskap mellom han og Brassai. Men det ble tøffe tider for de to i den franske hovedstaden: «Dear Halasz. Today completely broke! If you have anything-a ten-franc coin for example-send it to me this afternoon.»¹²⁷

Brassai var opptatt av å finne et redskap som ga ham best muligheter til å skildre et miljø i Paris som ville forsvinne. Etter å ha sett sine indre bilder av nattens liv, lurte han på hvordan han skulle få dem ned på papiret. Dette gjorde at han bestemte seg for å bruke fotografiet. Deretter fulgte endeløse nattvandring fra Montparnasse til Montmartre sammen med Miller, og de kunne diskutere alt fra livet, og døden til samtidskunst.

Slik Brassai treffer Henry Miller i Paris, treffer Strömholm Tor Ivan Odulf i samme by. Så godt som daglig satt Strömholm og Odulf på kafe Mabillon og pratet om livet. En fortløpende dialog, de hadde mye å prate om. Odulf ville egentlig bli forfatter, eller filmskaper, men han hadde også et godt tak på sitt stillbildekamera. «Under parisåren i början av 50-talet cafèdiskuterade Tor-Ivan Odulf och jag natt och dag inför frågorna: Vad är en fotografisk

¹²⁷ Agnès de Gouvion Saint-Cyr: *Brassai in America 1957*, Flammarion, S.A., Paris 2011, side 13.

bild? Vilken plats intar den fotografiska bilden inom bildkonsten? Hur ska fotografen kunne leva utan att kompromissa med sitt samvete?»¹²⁸

I bildene til Brassai så Miller alt han elsket med Paris blant annet bohemenes frie liv. På sine nattlige vandringer fant Brassai sine motiver i nattkafeer, bordeller, lesbiske barer, transvestitter på Le Monocle og bak kulissene på Folies Bergères.

Strömholm var også nattens menneske, når andre sov gikk han ut for å fotografere. Fravær av blitz var Strömholms varemerke, han var opptatt av lyset og det nattlige lyset som kom fra stedets neonlamper. I 1965 fikk Strömholm utgitt sin første katalog, *Till minnet av mig själv*. Der han første for første gang presenterer bildene av de transseksuelle. De fantes også med i hans andre bok *Poste Restante* som kom et par år senere. For Strömholm betydde hans møte med de transseksuelle på sine nattlige vandringer, at han fikk sitt gjennombrudd som fotograf. På tross av at Strömholms læremester Brassai også hadde fotografert transseksuelle under samme tidsperiode var det helt klart bare Strömholm som innså hvilken stor bildekilde det her fantes å øse av.¹²⁹ Bildene får ikke mer plass enn åtte-ti sider i *Poste Restante*, men de veier tungt.

Brassai var også opptatt av det ensomme, spotlignende lyset som lyste opp nattens gater og torg. «Brassai steadily became accustomed to working with unfamiliar light. While his nocturnal photographs set the benchmark for how to use urban light (the glow of gas street-lamps, the glare of automobile headlights [...])»¹³⁰ Brassai sitt geni består av at han, som Strömholm, alltid kom så nær sine objekter. Han er tett på, men merkes ikke likevel. Han har ingen moralske eller kritiske begrunnelser med sin fotografi, han fotograferer bare det han ser.

Lik Strömholm var Brassai svært opptatt av graffiti, ved siden av at han leverte noen av disse bildene til magasinet *Harpers Bazaar*, ønsket Steichen å få stilt bildene ut på MoMA. Brassai følte at vegger var det største museum i verden «evoking the idea of the continuity and eternity of art [...]»¹³¹ I et brev til Carmel Snow sier Brassai at han håper utstillingen vil vise «the magical world of childhood and also the origins of art, such as graffiti`s relationship to prehistoric art and trends in modern art.»¹³²

¹²⁸ Christer Strömholm og Rune Jonsson: *Christer Strömholms fotoskola del 2* i *Aktuell Fotografi*, nr. 3 1988.

¹²⁹ *Accent* nr. 9, 25.10. 2002.

¹³⁰ Christer Strömholm, (bilder) og Anders Jonason (tekst): *Konsten att vara där*, Stockholm 1991.

¹³¹ Saint-Cyr: Brassai, 2011, side 23.

¹³² Saint-Cyr: Brassai, 2011: Brev til Carmel Snow, 4. September, 1956.

Brassaï undersøker fragment av byens arkitektur i sine graffitifotografier. Han publiserer dem i surrealistenes tidsskrift *Minotaure*. Bildene har to semiotiske nivåer og fiksjonsgrader; et fotografi av en vegg av sten og et nytt nivå hvor det er risset eller malt enda et bilde. Dette gjelder også Strömsholms graffitibilder, som i mange fotografier forvandler en detalj fra virkeligheten, det være seg en detalj på en mur, til visuelle ornamenter, og disse visuelle ornamenter blir til tegn for andre virkeligheter.

Det var i 1954 Brassaï gjør noen av sine mest kjente graffitibilder. Nesten hver dag, sa han, kunne jeg gå ut og søke etter graffiti på veggene i Paris. Dersom jeg finner en vakker radering av en fisk vil jeg invitere Braque slik at han kan komme og beundre den. Dersom det var stjerner eller andre former for konstallasjoner ville det være Miro som skulle få se kopien. Han skriver: «Since the days when I began taking pictures of graffiti, a development has occurred in contemporary art that is perhaps as important as the advent of cubism: the discovery of the wall by most contemporary painters including Klee, Miro, Dubuffet, [...]»¹³³ Ved å fotografere dem i svart hvitt fremsto ikke bare det grafiske aspektet, men også deres mystikk.

I 1966 tok den nye direktøren ved MoMA John Szarkowski kontakt med Brassaï for å invitere ham til en utstilling på museet. 1968 var utstillingen ferdig med mange av graffitibildene men også bilder fra boken *Paris by Night*.¹³⁴ Brassaï har vært sammenlignet med Henri Cartier-Bresson, den andre av de fotografer Strömholm hadde stor respekt for. Brassaï gjorde som Strömholm, han tok kontakt med sine objekter, han var ikke usynlig i motsetning til Cartier-Bresson som var mest opptatt av det umiddelbare øyeblikket og flyktigheten.

Brassaï is not, like Henri Cartier-Bresson, an invisible man. People look at him and his camera naturally and comfortably. He can go along any street into any life from top to underside of society and become, by osmosis, accepted into it.¹³⁵

¹³³ Brassaï, Saint-Cyr: *Brassaï in America* 1957, side 24.

¹³⁴ *Paris de nuit* ble første gang publisert i 1933, og inneholdt sekstifire reproduksjoner av fotografiene til Brassaï. En ny utgave ble trykket i 1987.

¹³⁵ Newhall, Beaumont, Excerpts, i *Photography, Essays & Images*, The Museum of Modern Art, New York 1980, side 279.

8. Henri Cartier Bresson, Christer Strömholm og det forlengede øye

Manufactured or staged photography does not concern me. And if I make a judgement it can only be on a psychological or sociological level.¹³⁶ Henry Cartier Bresson

En annen fotograf som uttrykte dreiningen fra surrealismen til eksistensialistiske diskurser rundt «hverdagen» og den umiddelbare erfaringen av den, var Henri Cartier-Bresson. Som en av grunnleggerne av fransk gatefotografi på 20- og 30-tallet ble Cartier-Bresson et forbilde for en ny generasjon dokumentarfotografer, inkludert Christer Strömholm. I 1953 ga Cartier-Bresson ut boken *The Decisive Moment*. Teksten som fulgte denne samlingen var farget av eksistensiell retorikk, som la vekt på det spontane og autentiske øyeblikket og nødvendigheten av å ta sjanser ved valget av motiv. Både Bresson og Strömholm brukte fotografiet som en dagbok. Det var et sannhetsvitne i en verden av kontinuerlige sjokk og anslag.¹³⁷ Bresson skriver: «The camera enables us to keep a sort of visual chronicle. For me, it is my diary.»¹³⁸

Henri Cartier Bresson er født den 22. August, 1908, i Chanteloup, nær Paris ved Seine og Marne. I 1922 begynte han på École Fenelon og Lycée Condorcet. Han tok ingen diplom eksamen. Under skolegangen fikk han stor interesse for maleri og studerte en gang i uken hos Jean Cottenet. I 1927 studerte han maleri hos André Lhote. Fra 1930 tilbringer han en tid ved Elfenbenkysten i Afrika, før han returnerer til Europa og i 1932 begynner han å fotografere med sin Leica.

Hele livet har vært en reise for Cartier-Bresson. Han har vært i hjertet av de mest betydningsfulle hendelser i sin tid. Han var i Tyskland under frigjøringen og åpningen av konsentrasjonsleirene, i Kina når det var slutt på Koumingtang regimet, og Mao overtok, i India sammen med Gandhi bare få minutter før han ble drept. Han sa alltid at han ikke tok bilder på grunn av dets historiske verdi, lik en nyhetsfotograf. Et bilde av en gammel dame var like mye verdt som en hel arme på marsj. Og hele tiden er han på jakt etter det “decisive

¹³⁶ Cartier-Bresson, Henri: *The mind's eye*, Aperture, New York 1999, side 15.

¹³⁷ Erling Moestue Bugge: Eksistensielle fotografier (Fra Kunstkritikk), Jonas Ekeberg (red.), uten datering.

¹³⁸ Cartier-Bresson, Henri: *The mind's eye*, Aperture, New York 1999, side 15.

moment”¹³⁹ I 1947 var Bresson en av stifterne av det berømte billedbyrået Magnum, sammen med fotografene André Capa, David Seymour (Chim) og George Rodger.

Cartier-Bresson kommer tidlig i kontakt med forskjellige grupperinger innen surrealismen. I 1931 eller 1932 møter Cartier-Bresson en ung gresk født kunstkritiker Tèriade, som ble redaktør av surrealist tidsskriftet *Minotaure*, og som i 1936 etablerte sitt eget lukseriøse magasin *Verve*, som publiserte flere av Cartier-Bressons fotografier. En av de mest kjente hadde et omslag illustrert av Matisse.¹⁴⁰ “If Surrealism aimed to eliminate the distinction between art and life, no one achieved this goal more thoroughly than Cartier-Bresson in the early thirties. The tools of his art—a few rolls of film, the small camera held in the hand—required no distinction between living and working”.¹⁴¹

Jeg vil påstå at Strömholms arbeidsmetode, ikke skilte seg nevneverdig fra Cartier-Bresson. De hadde samme synspunkt når det gjaldt det nære forhold mellom liv og kunst, og de hadde en interesse for surrealismen. Strömholm sier selv at surrealismen «låg mig varmt om hjärtat under min uppväxt», men at dette ga seg uttrykk i hans bilder mente han andre ville se bedre.¹⁴² Når det gjaldt motivkrets er de ikke ulike, men hos Strömholm er uttrykket enda råere og uforsonlig, nesten aggressivt utleverende.

Anders Jonason forteller hva Strömholm mente om Cartier-Bresson i boken *Konsten att vara där* fra 1992: «Mot honom [Cartier-Bresson] är Christer återhållsam med beröm. Han menar att CB saknar känsla, är för diskret, håller sig i bakgrunden. Trots allt en av de stora.»¹⁴³

I det svenske tidsskriftet *Foto* i 1952 har Strömholm skrevet en kritikk av Bressons bok *Images à la Sauvette* under tittelen *Paris just nu*. Her sier han at Cartier-Bresson viser sine beste bilder som «samtidig formar sig, inte bara till en ypperlig geografisk bilderbok utan också till en mänsklig politisk dokumentasjon i absolut toppklass.»¹⁴⁴

For Strömholm er det opptakets autensitet som ligger til grunn for negativets og fotografiets kunstneriske status. Fotografiet ses på ikke bare som et index, som et avtrykk på emulsjonen, men det er avhengig av fotografens intensjon, aktivitet og kunnskaper om håndverket, eller

¹³⁹ Henri Cartier-Bresson, Yves Bonnefoy (forord):*Photographer*, Thames and Hudson, London 1980.

¹⁴⁰ Peter Galassi: *Henri-Cartier Bresson: The early Work*, Museum of Modern Art, New York , Peter Galassi (Preface) Little, Brown and Company, Boston, New York, 1987- 1989.

¹⁴¹ Peter Galassi: *Henri Cartier-Bresson: The Early Work*, The Museum of Modern Art, New York Graphic Society Books Little, Brown and Company, Boston, New York 1987-1989, side 35.

¹⁴² Christer Strömholm: *Foto* nr. 12, 1997.

¹⁴³ Christer Strömholm: *Konsten at vara där*, Norstedts, side 20.

¹⁴⁴ [Christer Strömholm] Christer Christian, *Paris just nu* i *Foto* nr. 12, 1952.

rettere: *ansvar, innsikt og nærvær*. «Därmed närmer sig fotografin konstens forberedda subjektposisjon.»¹⁴⁵

Dette forklarer litt av Strömholms kritiske syn på Bressons fotografi, fordi han legger vekt på konstellasjonene foran kamera. For Bresson er *the decisive moment* det viktigste. Han trykker på utløseren når en handling når sitt høydepunkt. Slik kan det bli mangel på ansvar og nærhet.

Hos Strömholm dreier det seg ikke om noe avgjørende øyeblikk. «Snarare förefaller varje bild bygga på en ackumulering av förtätningar av koncentrerad, gelèartad tid. Ögonblickets varaktighet förlängs, inom en rektangel samlar det motivets hela historia.»¹⁴⁶ Følelse av registrering, arrestering av en hendelse eller et menneske uten ansvar for eller delaktighet i det som skjer er helt fraværende i Strömholms bildeverden. Hans bilder får, gjennom en åpenbar følelse av nærvær, en sterk integritet og varme.¹⁴⁷

Bresson forteller selv hvordan han forholder seg ved opptaket: «-no noise, no personal ostentation, to be as invisible as possible, not to prepare and arrange anything, just to be there, and approach on tip-toe so as not to disturb the water.»¹⁴⁸ Bresson skriver videre: «You wait and wait, and then finally you press the button-and you depart with the feeling (though you don't know why) that you've really got something.»¹⁴⁹

Hos Strömholm blir ikke bildet til i det *decisive moment*, det avgjørende øyeblikket. Det er han som først skaper sine motiver i sitt hode og deretter går han ut for å finne dem. I hvilken grad framtrer bildet i Cartier-Bressons sitt indre blikk før han tar det, finnes bildet allerede der, eller er det først i kamera han ser sitt *decisive moment*? Bresson sa selv at «Seeing comes before photographing.»¹⁵⁰ Han vandrer rundt og ser øyeblikkene like før de er der, og kameraet blir *det forlengende øye*. Bresson mente videre at det ikke var hånden som skapte bildet, men hva han så for seg i sitt eget hode.

Strömholm fortalte på *Fotoskolan* hvor viktig det var å holde kameraet stødig under opptaket. Hold pusten og trykk sakte på utløseren som om det er et gevær du håndterer. Slik jobbet også Cartier-Bresson: «To take photographs is to hold one's breath when all faculties converge in the face of fleeing reality. It is at that moment that mastering an image becomes a great

¹⁴⁵ Anders Marner: *Burkkänslan*, side 289.

¹⁴⁶ Christer Strömholm og Carole Naggar: *Post Scriptum*, Bokförlaget Max Ström, Stockholm 2012, side 21.

¹⁴⁷ Eva Runefelt: Kritikk av utstillingen *On verra bien* i Stockholm, Göteborgs-Posten, 2002.06.18.

¹⁴⁸ Sitert etter Anders Marner: *Burkkänslan*, side 290.

¹⁴⁹ Henri Cartier-Bresson: *The mind's eye*, Aperture, New York 1999.

¹⁵⁰ Beaumont Newhall: *Vision Plus the Camera* i *Photography. Essays & Images* 1980, side 284.

physical and intellectual joy.»¹⁵¹ Når *Fotoskolan* ble dagskole mente Strömholm at han selv ble elev. Det var ikke først og fremst Cartier-Bresson og de andre fotografene jeg møtte i Paris som lærte meg å fotografere, men mine elever, fortalte han.

I motsetning til Bresson arbeider Strömholm videre med flere opptak av samme motiv. Cartier-Bresson venter til det optimale fremtrer i hans opplevelse av motivet, det blir med det ene bildet. Men hos Cartier-Bresson kan vi også i noen tilfeller finne et større utvalg av samme bilde: «Depending on the complexity of the opportunity, he made one exposure or a dozen, each an attempt to realize a pictorial idea whose essentials he had recognized before beginning to shoot.»¹⁵²

Til forskjell fra Strömholms modeller så betrakter ikke Cartier-Bressons modeller hans kamera, og ham som fotograf, hvilket får som konsekvens at det *avbildede rommet*¹⁵³ virker å være uavhengig av fotografens inngrep.¹⁵⁴ Strömholm mener at Cartier-Bresson ikke tar stilling i sin fotografi når han ikke har en sterk nok betoning av subjektposisjonen. Det er altså ikke fotografiet som sådan som er interessant, men isteden fotografiet som et avtrykk av en situasjon, ett index av denne situasjonen. I den postvisuelle arbeidsprosessen legger Strömholm vekt på tre ting: negativet, kontaktkopien og til slutt kopien, i motsetning til Cartier-Bresson som leverer filmen til laboratoriet som kopierer fotografiet slik det er, som et index av fotografens personlighet. Strömholm mener at kunsten å kopiere er en måte å tolke negativets innhold. Kopieringen skal være en valgsituasjon der man betoner eller bryter løs elementer som finnes i negativet. «Negativet är ett konstverk, med förmåga att föda andra konst-verk.»¹⁵⁵ Med andre ord foregår det også en *postvisualisering*¹⁵⁶ av Strömholms bilder. Slik kan den interpersonelle funksjonen bli løftet fram i Strömholms fotografi, mens den skjuler seg i Cartier-Bresson sine fotografier, hvilket som igjen kan gi hans bilder en “upersonlig” karakter. Strömholms betoning av subjektivitet og personlighet viser seg jo også tydelig i hans bøker og utstillinger. Titler som *Till minnet av meg själv* og *Privata bilder* understreker dette.¹⁵⁷

¹⁵¹ Henri Cartier-Bresson: *Henri Cartier-Bresson*, Aperture, New York 1976, side 8.

¹⁵² Peter Galassi: *Henri Cartier-Bresson: The Early Work*, The Museum of Modern Art, New York Graphic Society Books Little, Brown and Company, Boston, New York 1987-1989, side 41.

¹⁵³ Se side 54.

¹⁵⁴ Anders Marner: *Burkkänslan*, side 290.

¹⁵⁵ Anders Marner: *Burkkänslan*, side 299.

¹⁵⁶ Se side 46.

¹⁵⁷ Op.cit. side 290.

Cartier-Bresson fortalte en gang at han visste ingenting om fotografi. En av grunnene til at han sa dette var at han ikke brydde seg om fremkalling, kopiering og trykking. Dette overlot han til spesialister.¹⁵⁸ På samme måte har ingen sett at Strömholm har kopiert sine egne bilder. Den kunnskapen hadde han ikke, derfor overlot han den tekniske siden til sine kopister eller «slaver». Men han rettet dem underveis, han visste godt hvordan en god kopi skulle være. Hans mest kjente kopister var Moona Bjørklund, Håkan Elofsson og Ørjan Kristensson. Først var de elev, siden assistent. *Slav* var det høyeste man kunne bli innen den Strömholmske organisasjonen.¹⁵⁹

For Bresson var det et absolutt krav at bildene ikke fikk beskjæres en millimeter. «He [Cartier-Bresson] has stated this quite clearly. For instance he has never tried to re-work the values in the chemical solutions of the laboratory. This is a job he has left, admiringly, to the technicians.»¹⁶⁰ På denne måten blir *previsualisering*¹⁶¹ Cartier-Bresson sin styrke. Han mener en beskjæring kan gi ubalanse i det som var et velkomponert bilde: «The picture is made at this (deceisive) moment of exposure; it is then that the composition is determined.»¹⁶²

Slik var det ikke for Strömholm, han kunne foreta utsnitt av bilder og forstørre dem. Det har også vist seg at noen høydebilder har vært breddebilder, dette skal jeg se nærmere på senere i oppgaven. Cartier-Bresson hadde alltid titler, beskrivelser, ved sine bilder, som viste til tid, sted og personer. Dette finnes ikke i fotoboken *Poste Restante*.

9. Dokumentarfotografiet og det subjektive fotografi

De opprinnelige dokumentariske fotografiprojektene, gjennomført av blant annet fotografene tilknyttet FSA (Farm Security Administration) mellom 1935 og 1943, hadde som mål å forandre eksisterende sosiale og politiske situasjoner. Fotografens funksjon var å gi informasjon, gi en bekreftelse, et index av hvordan de sosiale forholdene var i by og land. På hvilken måte kan vi definere ordet dokumentarfotografi, kan vi påstå at FSA fotografenes bilder bare var en ren dokumentasjon? Beaumont Newhall diskuterer akkurat dette i sitt essay

¹⁵⁸ Henri Cartier-Bresson, Yves Bonnefoy (forord): *Photographer*, Thames and Hudson, London 1980, side 5.

¹⁵⁹ Christer Strömholm: FOTO nr. 12, 1997.

¹⁶⁰ Henri Cartier-Bresson: *Photographer*, side 8.

¹⁶¹ Se side 46.

¹⁶² Beaumont Newhall: *Vision Plus the Camera* i *Photography. Essays & Images* 1980, side 284.

A Backward Glance at Documentary: «Documentary seems to me a matter of intent, not only on the part of the photographer, but of the viewer as well. It is as much a matter of how the picture is used as how it is taken.»¹⁶³

På 1950 tallet finner vi, blant annet i materialet til Strömholm, nye kulturelle rom, og hvordan hverdagslivet fortsatte å oppta dokumentarfotografene. Fotograferingen ble mer spontan, direkte og kanskje enda mer personlig enn tidligere. Fotografiet forandret seg både i form og innhold til et mer subjektivt fotografi. Det dokumentariske fotografi ble altså mer frigjort fra det politiske prosjektet det tidligere var assosiert med. Liz Wells skriver: «[The photographer] refused a documentary project that saw life as productive of weighty events that the photographer might chronicle and analyze.»¹⁶⁴ Fotografene gikk over til en mer personlig – og snapshotlignende stil der man blant annet bare skulle bruke det lyset som var tilgjengelig.

Det vil kanskje være en noe flytende grense mellom det dokumentære og det subjektive når det gjelder Strömholms bilder av de transseksuelle. Jeg mener likevel det er langt fra å snakke om dokumentarfotografi i tradisjonell forstand når det gjelder Strömholms fotografier. Han dokumenterer ikke den ytre virkelighet, men bruker den bare til å dokumentere sin egen forestilling om verden.¹⁶⁵ Andy Grundberg er opptatt av den såkalte «new documentary», til forskjell fra det konvensjonelle dokumentarfotografiet som handler om en ren beskrivelse av hva som skjer. Han mener at dokumentarfotografen i dag [1984] står ovenfor to problemer: Finne et emne som tidligere fotografer ikke har jobbet med, og finne en stil som har et minstemål av dokumenterende autoritet uten å repetere konvensjonene til den dokumentære tradisjon. En retning som den dokumentære samtidskunsten da kan ta er å innlemme «jeg» istedenfor «andre». Der man konsentrerer seg om *hva som er fotografens liv* istedenfor hva det ikke er, og derfor synliggjør den avgjørende tilstedeværelse, et *nærvær*, av fotografen «on the scene».¹⁶⁶ Jeg mener at Poste Restante innlemmer et «jeg», og derfor kan finne seg til rette i denne tradisjonen selv om bildene er tatt før 1970.

Det subjektive fotografi ble først utdypet av Otto Steinert. Han forsøkte å se viktigheten av den personlige opplevelsen som utgangspunkt for de moderne tendensene innenfor det kreative fotografiet.

¹⁶³ Beaumont Newhall: *A Backward Glance at Documentary* i David Featherstone (ed), *Observations, Essays on Documentary Photography*, Untitled 35, The Friends of Photography, Carmel 1984, side 6.

¹⁶⁴ Liz Wells (ed.): *Photography, a Critical Introduction* (1996), Routledge, New York 2009, side 103.

¹⁶⁵ Danske Information, tirsdag 30 mars 1999.

¹⁶⁶ Andy Grundberg: *Subject and Style*, 1984 i *Crisis of the Real*, Aperture, USA 1999, side 196.

Den Steinertska oppfatningens betydelse låg emedlertid i att den underströk den personliga verklighetstolkningen via den subjektiva bildoppfatningen. Detta forutsetter den emotionella opplevelsen som källa¹⁶⁷

Steinert brukte termen *subjektiv fotografi* som motto når han satte sammen tre internasjonale utstillinger i Saarbrücken og i Köln. I forbindelse med Steinerts teorier omkring subjektiv fotografi satte han opp fem punkter, ett av dem var å velge objekt og *isolere*¹⁶⁸ det fra omgivelsen. Omformingen skjer ved hjelp av en *gjenoppbygging* av et motiv på fotopapirets overflate. Med gjenoppbygging menes ikke bare det rent fotograftekniske, den omfatter også på hvilken måte *fotografens personlige opplevelser* påvirker bildet, og gjennom det blir bildet en tolkning av virkeligheten. Viktig er det da at den subjektive opplevelsen blir satt i fokus, og å skille det vesentlige fra det uvesentlige.

Fotografens spesielle måte å uttrykke seg på, speilet seg også i interessen for visse temaer. Steinert ser svart hvit fotografiet som en viktig abstraksjonsmetode som på den måten, mente han, kan forsterke den subjektive tolkningen. Steinert så heller ikke bort fra viktigheten av å ha gode tekniske kunnskaper, han mente at bare den som kunne omsette sin skapende ide på en teknisk tilfredsstillende måte, var i stand til å føre sin personlige opplevelse til et fotografi. Også i sin pedagogiske virksomhet utnytter Steinert sin utredning om det subjektive fotografiets prinsipper, han er tydelig på at han vil respektere sine elevers individuelle egenart og temperament.¹⁶⁹ Dette finner vi igjen i Strömholms pedagogikk på *Fotoskolan*. En pedagogikk og et bildesyn som jeg mener må ha vært inspirert av hans lærer Otto Steinert.

¹⁶⁷ Petr Tausk: *Fotografins historia under 1900-talet*. Liber Läromedel, Lund 1980, side 134. Orginalens tittel: Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert. Jan-Gunnar Sjølin, Marianne Thormahlen og Lars-Håkan Svensson (overs.), DuMont Buchverlag, Köln 1977.

¹⁶⁸ Se side 56.

¹⁶⁹ Petr Tausk: *Fotografins historia under 1900-talet*. Liber Läromedel, Lund 1980, side 134. Orginalens tittel: Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert. Jan-Gunnar Sjølin, Marianne Thormahlen og Lars-Håkan Svensson (overs.), DuMont Buchverlag, Köln 1977.

10. Post – og previsualisering

Jag i min analys går helt andra vägar än en analytiker. Mitt personliga tänkande kommer på ett praktiskt sätt in i bilden via negativet.¹⁷⁰ Christer Strömholm.

Susan Sontag skriver: «To take a good photograph, runs the common claim, one must already see it. That is, the image must exist in the photographer`s mind at or before the moment when the negative is exposed.»¹⁷¹ Strömholm sa ofte under tiden på Fotoskolan at bildet skapes i hodet på fotografen – aldri i kameraet. Allerede i opptaksøyeblikket skal du se det ferdige bildet.

Bild skapas i huvudet på fotografen – aldrig i kameran. Redan i tagningsögonblicket skal du se den färdiga bilden. Tekniken måste alltid underordna sig fotografens intentioner. *Fatta snabba beslut.*¹⁷²

Det han her benytter seg av er en form for *previsualisering*. Fotografen skal forestille seg før opptaket hvordan bildet skal se ut. Strömholm sier videre at «ögat är det som ser, men tanken måste alltid komma före bilden. [...] Och med den utgångspunkten att göra konst så faller handlingen tillbaka på den som gör bilden.»¹⁷³ Han polemiserer dermed mot det synet på fotografi som en virksomhet som kun utføres av et apparat.

Fotografen ser altså det potensielle bildet utenfor søkeren eller i søkerens tilfeldige isolering før eksponeringen. Gjennom forventninger om at en viss relasjon kommer til å oppstå som overensstemmer med fotografens preferanser utkrystalliserer det seg i opptaksøyeblikket en eksponering.¹⁷⁴ Strömholm sier at han egentlig ikke vet hva han gjorde når han trykket på knappen, men samtidig sier han at han kjenner at det er *noen ting*.

Ved å studere kontaktkopiene til Strömholm kan man undersøke hvordan han beveger seg inn i et motiv for å forenkle og konsentrere bilde; for å isolere. På grunn av bildets isolering rettes oppmerksomheten mot selve bildet, ikke mot referenten. Men han behandler kopiene videre i mørkerommet. Kopiene kan sentreres og forenkles slik at isoleringen øker. Ut fra kontaktkopiene kan man se at det har foregått en beskjæring i de ferdige bildene noe som kan fortelle at previsualisering ikke har vært helt avgjørende. Dette tyder snarere på at Strömholm

¹⁷⁰ Sara Teleman i Bibel nr. 1, mai 1997.

¹⁷¹ Susan Sontag: *On photography*, Penguin, side 117.

¹⁷² Per-Erik Åström: *Fotoskolan/The Photoschool* i Picture Show, nr. 1, ETC Production, Stockholm 1986, upag.

¹⁷³ Cia Wedin: *Svart tusch har fem färger*, ett samtal mellan Cia Wedin och Christer Strömholm i Divan, nr. 1/1996, side 28.

¹⁷⁴ Anders Marner: *Burkkänslan*, side 67.

også har en utvidet bruk av *postvisualisering*. Postvisualiseringen kan vise til at fotografen, lenge etter at bildet er tatt, oppdager sitt eget bilde som betrakter: «Det er først på negativene som man vet hva man har gjort». ¹⁷⁵

På begynnelsen av 1950-tallet var Strömholm aktiv når det gjaldt *street photography*, etter å ha forlatt sin mere abstrakte fotografi. Han var også en voyeur eller flanør som tok bilder av mennesker på gater. Han kunne stå ved fotgjengerfelt og ta bilder av mennesker som ventet på grønt lys. Da var ikke nærhet til referentene en aktuell problemstilling: «Du står i mørkret og ser något börja hända längre bort. Du har en enda chans, chansen att gå fram, ta en bild, och försvinna.» Han mente at når man skulle fotografere folk uten at de merket det, da kommer det viktige øyeblikket da du tar kameraet ned fra øyet. Man skulle aldri se på den man fotograferte, men isteden ha blikket ti meter bak motivet, som om man fotograferte noe som hendte lenger bort. «Du får inte möta blicken utan du skal låtsas som ingenting». ¹⁷⁶

Strömholm har flere ganger påstått at han er sjenert. Derfor var det til å begynne med vanskelig å nærme seg de menneskene han ville fotografere. «Så småningom fick jag upp ögonen för människor och det mänskliga beteendemönstret. Då började det bli svårt – jag tvangs övervinna min blyghet. För att få den nödvandiga fotografiska närheten blev jag tvungen att gå nära människor och etablera kontakt. Där fann jag förutsättningen för min egen fotografi.» ¹⁷⁷

Strömholm har mange fine portretter av kjente kunstnere, blant annet Duchamp, Man Ray, Giacometti, André Breton, Lèger. For han var det viktig å få nærhet til sin modell. Han forteller selv hvor komplisert det var å få tatt et bilde av Giacometti. «Jeg hadde tre minutter på meg. Jag gikk några steg framåt, växlade till höjdförmat och tog några bilder till. Det går fortare att flytta sig själv an att be modellen göra det.» ¹⁷⁸ Før Strömholm for alvor begynner med prosjektet av de transseksuelle «øver» han seg på å ta bilder av barn og dyr.

Kontaktkopier viser hvordan de første bildene av barneportrett har en tydelig avstand til barna. Etter hvert nærmer han seg den eller de personene han ønsker å fotografere. «På första rutan skymtar hon längst bort i en klunga barn. Efter en missad ruta närmar jag mig henne och tar två breddbilder, (...)». ¹⁷⁹

¹⁷⁵ Cia Wedin: *Svart tusch har fem färger*, ett samtal mellan Cia Wedin och Christer Strömholm i *Divan*, nr. 1/1996, side 30.

¹⁷⁶ Christer Strömholm og P. Rittsel: *Christer Strömholm bildskola* i *Foto* januar 1982.

¹⁷⁷ Christer Strömholm og P. Rittsel: *Christer Strömholm bildskola* i *Foto* mars, side 32.

¹⁷⁸ Christer Strömholm og P. Rittsel: *Christer Strömholm bildskola* i *Foto* januar 1982.

¹⁷⁹ Christer Strömholm og P. Rittsel: *Christer Strömholm bildskola* i *Foto* februar 1982 side 36. 37. 38.

Det finnes grunner til å anta at Strömholm er opptatt av hvordan han skal forholde seg til sine objekter før bildet blir tatt. Det tas mange bilder i den previsualiserte fasen. Opptakenes metodikk er viktig for ham og det viser seg i forhold til den vekt han legger i studiet av kontaktkopiene. En kontaktkopi med bilder av modellen Nana (Fig. 31) gir et godt eksempel på postvisualiseringen. Ingen av disse bildene er blitt trykket i *Poste Restante*, men jeg velger likevel å bruke dem som eksempel. Et av bildene er for øvrig brukt som forsidebilde til boken *Les amies de Place Blanche*. I negativ nr. 16 på kontaktkopien står Nana opp mot en mur og ser inn i kameraet. Det er et bilde i liggende format som er blitt markert med rød tusj på hver side slik at det skal bli et høydebilde. Negativ nr. 18, et brystbilde, er markert med rød tusj innenfor kanten av bildet slik at ansiktet til Nana kommer nærmere og skuldrene blir borte. I negativ nr. 22 er karmen på vinduet på venstre side tatt vekk. Det som skal fjernes er nærmere en tredel av bildet. I negativ nr. 28 hvor Nana er plassert ved en bar drikkende av en kaffekopp, finnes et lyst parti og en forstyrrende boks over baren markert med rød tusj, og delen skal altså fjernes. Alle disse bildene er publisert beskåret. Han har under opptaket en betydelig nærhet til sin modell, men Strömholm er tydeligvis ikke fornøyd når han får se kontaktkopiene, han vil nærmere. I denne prosessen som er en postvisualiseringen viser han også sitt *nærvær*. Postvisualiseringen kan i motsetning til previsualiseringen ses på som fotografens oppdagelse av sitt eget bilde i egenskap av den første betrakteren.

11. *Poste Restante* og rekkefølgens mening

Når det gjelder min fenomenologiske innfallsvinkel til Strömholms bilder er det naturlig å betrakte boken *Poste Restante* som et viktig kunstobjekt. Boken til Christer Strömholm kom ut i 1967, den hadde bedre trykk og var en mer utførlig utgave av hans første «bok», katalogen til utstillingen *Till minnet av mig själv* som kom ut i 1965.¹⁸⁰ *Poste Restante* innledes med 62 st. tekster med overskriften «Före fotograferingen», der Strömholm gir en oppsummering av sitt tidligere liv. Disse ble tatt opp på bånd på Hotel Bouquet de Montmartre i Paris i løpet av fem dager i januar 1967, og redigert av vennen Tor Ivan Odulf. Ellers finnes det ikke noe billedtittel eller forklarende tekst til bildene. Med *Poste Restante* er

¹⁸⁰ Christer Strömholm: *Till minnet av mig själv*, FOTOexpobok 5, Stockholm 1965, (upag.)

kanskje Strömholm den i fotohistorien som kan bruke fotografiet som et symbol- eller formelspråk for private erfaringer mest rendyrket.

Hva er det bildenes rekkefølge i *Poste Restante* taust instruerer oss om? Er det noe som gir seg til kjenne i konstruksjonen av helheten? Jeg vil prøve å finne ut noe om konstruksjonen, likhets – og nærhetsforbindelser i bokens sammensetning av bilder. Hvilke valg har Strömholm foretatt, og er det mulig å finne ut hva som var meningen med de valg han foretok? I *Poste Restante* er det mange eksempler på at bilder blir stilt opp mot bilder og at dette skaper nye tankekombinasjoner. «Efter ett par dar hade vi en rejäl hög med bilder. Christer ställde sig på en stol mitt i rummet och la ut bilderna i en slags ordning. Några av bilderna bytte plats, några togs bort – och så var boken klar.»¹⁸¹

Fotoboken er jo ingen film, den har jo ikke den kontinuitet som gir filmen dens helhet. Fotoboken har heller ingen *fortellermessig – narrativ – sammenheng mellom bildene i forløpet*.¹⁸² Når vi ser en film forventer vi, og finner som regel narrative sammenhenger. Så snart filmen starter får historien all oppmerksomhet, vi glemmer enkeltbildenes konkrete uttrykk og deres sammenføyning. Få av oss tenker vel heller ikke på at filmen er klippet, og på monteringen av klippene. Er det da slik at bildene i *Poste Restante* er bundet sammen til et lengre handlingsforløp? For å se om det er en sammenheng må jeg nærlese bildene, og kanskje se om det er noe som binder dem sammen. Jeg må se *på det som skjer i selve sammenføyningene, i overgangene mellom dem*.¹⁸³ For å forstå meningen med bildene, må jeg forstå hva som er deres fellesnevner.

Forfatter og professor Alan Trachtenberg mener det er spesielt viktig at vi lytter til hva bildene har å si om seg selv, at vi leser dem som tekster. De er tekster inne i en større tekst inne i en bok, det er viktig hva bildene sier i og gjennom relasjonene mellom alle de bilder som utgjør boken. Han skriver: «They are, of course, texts within a larger text, within a book. What the pictures say they say in relation to each other; [...]» «Each picture completes itself only in the complete work, its voice returning to it as an echo of the whole.»¹⁸⁴ Boken selv utgjør til slutt bildenes mening. I stedet for bare å være en måte å representere en gruppe bilder tar bokens form betrakteren inn i en utviklingsprosess.¹⁸⁵

¹⁸¹ Bruno Ehrs: Fotografisk tidsskrift nr. 2, 2001.

¹⁸² Peter Larsen: *Album*, Spartacus forlag, Oslo 2004, side 144.

¹⁸³ Op. Cit. side 145.

¹⁸⁴ David Featherstone (ed.), *Observations, Essays on Documentary Photography*, Untitled 35, The Friends of Photography, Carmel 1984, Essay: Walker Evans' America a Documentary Invention, s. 56-66.

¹⁸⁵ David Featherstone (ed.), *Observations, Essays on Documentary Photography*, Untitled 35, Carmel 1984, s. 56-66.

Lingvisten Roman Jakobson mener det er to poler i språket, og disse to poler er det *metonymiske* og det *metaforiske*. Disse begrepene opptrer på alle språklige nivåer, men kan også brukes i den prosessen som resulterer i et billedforløp. Et emne leder til et annet enten gjennom deres likhet eller gjennom nærhet.

The development of a discourse may take place along two different semantic lines: one topic may lead to another either through their similarity or through their contiguity. The metaphoric way would be the most appropriate term for the first case and the metonymic way for the second, since they find their most condensed expression in metaphor and metonymy respectively.¹⁸⁶

Da jeg nå skal i gang med å prøve å finne bildenes fellesnevner i boken til Strömholm, vil jeg altså lete etter typiske *metaforiske likheter* og *metonymiske nærheter*.

Bildene i boken er ordnet i grupper av bilder fra ulike land, ellers er boken delt opp i tre «avdelinger.» Dette merkes fordi det mellom avdelingene finnes en blank bokside. Første avdeling inneholder bare to bilder av mennesker. Resten av fotografiene inneholder bilder av dyr, menneskeskapte objekter, plakater og graffiti på vegger. Andre avdeling inneholder mange fotografier av døde dyr og mennesker som inngår i det Strömholm kaller dødsbilder. Den tredje avdelingen inneholder stort sett bilder fra hans prosjekt om transseksuelle. Jeg har foretatt et lite utvalg av bilder fra *Poste Restante*, noen av bildene viser en tett metonymisk og metaforisk sammenheng ved at de er plassert ved siden hverandre, mens andre opptrer mer metonymisk spredt utover i boken.

I mitt forsøk på å finne rekkefølgens mening vil jeg se på sammenføyningen av noen bilder fra den første avdelingen. Det første bildet i boken (Fig. 1) viser en gorilla som sitter bak et gitter, og den har tatt tak i gitteret med den ene hånden. Bak gorillaen er det en murvegg. Gorillaen er altså stengt ute fra verden, og den kan godt befinne seg i zoologisk hage. Neste bilde (Fig. 2) viser et gitter foran et butikkvindu. Butikken kan være nedlagt eller den kan være stengt for dagen. Butikken er innestengt og utilgjengelig for publikum. Bildene er metaforisk forbundet da de begge viser en ugjennomtrengelig vegg av gitter. Det tredje bildet (Fig. 3) viser en del av en husvegg med dør. Veggens består av skilt med påskriften BYRRH og BERGER. På et skilt er det vanskelig å lese teksten. Det store skiltet med BERGER stenger for døren slik at det vil være vanskelig å åpne den. Vi er altså forhindret fra å

¹⁸⁶ Roman Jakobson: *Two Aspects of Language*, i *Literary Theory: An anthology*, Ed. by Rivkin, J. and Ryan, M. Blackwell publishers, Oxford 1998, side 57.

undersøke hva som finnes i bygningen. Bilde 3 er uten gitter men viser allikevel metonymisk tilbake til bilde 1 og 2 da bygningen er stengt for oss, men stengt uten gitter.

Det fjerde bilde (Fig. 4) viser en del av en bygning påsatt diverse lysreklame. Ordene er på fransk og bygningen kan derfor stå i Frankrike. I forgrunnen befinner seg en vei med brolegging. Bygningen virker stengt og forlatt. Enten er det tidlig morgen og stedet er ikke åpnet eller bygningen er så forfallen at den snart skal rives. Bildet markerer en metaforisk sammenheng bakover til bilde 3 begge har reklameskilt, men i forskjellig materiale. De har altså en viss metaforisk likhet, og en metonymisk nærhet da de handler om reklame, og innestengthet. Peter Larsen sier at likheter trer alltid fram på en bakgrunn av forskjeller, og hver gang man konstaterer at A ligner B, sier man samtidig at A også er annerledes enn B, ellers ville de være identiske.¹⁸⁷ Overgangen mellom bilde 3 og 4 vil vise en forskjell i komposisjonen. Bilde 3 er tydelig preget av Strömholms isolering, men i bilde 4 fortsetter veggen og gaten ut i det referensielle rommet, noe som er svært uvanlig for Strömholm. I det femte bildet (Fig. 5) får vi igjen et bilde med isolering. Vi ser en vegg på et lite hus med avrevne reklameplakater, en form for decollage, som både viser til samme tema, og til noe som er i forfall. Mellomrommene mellom plankene i veggen kan kanskje gi en metaforisk forbindelse tilbake til gitteret i bilde 2. Bildene 1, 2, 3, 4, 5 viser til Strömholms utsagn om at «det är inte det som er inuti som är intressant, utan det är instängdheten»¹⁸⁸ I bilde 5 er det en liten antydning til hva det lille skuret inneholder dersom ordet WC sier noe om denne bygningen eller skiltet henviser til et annet sted.

Alle bildene til nå har handlet om reklame og innestengthet, bildene 4 og 5 kan også konnotere forgjengelighet, men i det sjette bildet (Fig. 6) endrer forløpet seg. Hvert nytt bilde er et mulighetsfelt, sier Peter Larsen. Det åpner for fremtidige sammenhenger, det kaster betydning fremad i forløpet, men får oss også til å vende blikket bakover og omtolke, nyansere forståelsen av de foregående bildene.¹⁸⁹ Bilde 5 viser da både bakover mot bildene med reklameplakater og fremover mot bilde 6. Bildet viser en vegg, og mot denne veggen står det tre lamper som er isolert i avbildningsrommet, den ene lampen ser ut til å være i orden med en lyspære i, de to andre har mistet både sitt glass og sin lyspære. Lyskasterne er glemt og forfaller. Under lampene vises en metallboks som angivelig er strømforsyningen til lampene. Metonymisk viser dette bildet en nærhet til de foregående bildene som viser forfall,

¹⁸⁷ Peter Larsen: Album, Spartacus forlag, Oslo 2004, side 147.

¹⁸⁸ Anders Marner i samtale med Strömholm 03.10.1995.

¹⁸⁹ Peter Larsen: Album, Spartacus forlag, Oslo 2004, side 147.

oppløsning og forgjengelighet, og gir samtidig en betydning fremad i forløpet. Det syvende bildet (Fig. 7) viser en skjorte som henger på en radiator som er festet til en vegg. Et bilde som har en utpreget bruk av isolering. Bildet kan vise noe av det samme som bilde 6, at noe er etterlatt, og på det viset være metonymisk i forhold til neste bilde, nr. 8 i boken (Fig. 8). Bildet viser en liten del av en nedrevet bygning. På veggen står det skrevet NON! Bygningen er isolert i et åpent landskap, med to bygninger langt i bakgrunnen. Den lille rest av en nedrevet bygning er blitt etterlatt, eller den nekter å bli revet, NON!

Det niende bildet (Fig. 9) viser noe som kan ligne et skap, noe som antydes ved at objektet står på dreide ben. Det står metaforisk til bilde 8 da begge objektene står på en åpen plass med masse søppel, og det ligger flere bygninger i bakgrunnen. Skapet er blitt forlatt og understreker derved emnet forlathet som understreker neste bilde, nr. 10 i boken (Fig. 10). Bildet viser en utstillingsdukke i en kasse av tre. Bruk av utrangerte gjenstander som objet trouvés er også et isolerende grep ettersom en gammel gjenstand mister sin tidligere mening fordi den tas ut av sin sammenheng og sin relasjon til andre ting. Ved siden av den står en ødelagt stol og foran noen rester av klær. Utstillingsduken er satt til side i en bakgård og blitt forlatt. Det samme gjelder objektet i det elvte bildet (Fig. 11). En smokingdress er tilfeldig hengt på utsiden av en bygning. Er den forlatt? Er det utstillingsdukkens klær som henger der?

Det tolvte bildet (Fig. 12) viser et maleri oppstilt mot en vegg. Maleriet viser et portrett av en mann med hull i pannen. Ved siden av maleriet står det et vindu sjalusi, også dette oppstilt mot en vegg som står i det referensielle rommet. Mannen på maleriet kan metaforisk «ligne» mannen i trekassen. Maleriet kan derfor vise tilbake til foregående bilder og vise til at det er forlatt. Men med dette bildet endrer også samtidig forløpet retning. Hullet i pannen på mannen er metonymisk forbundet med neste bilde (Fig. 13). Fotografiet viser en kurv satt opp mot en stolpe. I kurven ligger avrevne deler av forskjellige dukker. Et virvar av hoder, kropp, ben og armer. Det kan tilsynelatende være døde eller deformerte mennesker som er tema her. Som igjen kan vise til det fjortende bildet (Fig. 14) som viser et gulvteppe hvor det er avbildet en dame med et deformert ansikt.¹⁹⁰ Dette deformerte portrettet viser tilbake til portrettet av mannen med hull i pannen, og framover til portrettet i det femtende bildet (Fig. 15) som viser et fotografisk portrett av en dame med to barn på hver side satt inn i en ramme. Vi ser bare deler av fotografiet og rammen. Med de to neste bildene 16 (Fig. 16) og 17 (Fig.

¹⁹⁰ Gulvteppet lå på et av Christers hotellrom under vasken, når han vasket seg ble teppet vått. Han ble fascinert av alle forandringene i kvinnens ansikt når han gikk på teppet. (Foredrag på Fotoskolan 1973).

17) viser et nytt forløp, men det er en sammenheng med tidligere bilder i boken. Bilde 16 er en tom ødelagt kondomautomat på en trevegg. Fotografiet inneholder bare et objekt, automaten, i sentrum av bildet. Dette bildet kan metonymisk peke tilbake på bilde 6 som viser de ødelagte lyskasterne, og posen som henger på veggen i bilde 17 kan metonymisk peke til bilde 7 og 11. Det blir også en sammenheng mellom bilde 16 og 17. Kondomautomaten viser ingen kondomer, mens den lange posen av plast eller gummi, og dens kondomlignende egenskaper vil i sammenstillingen med kondomautomaten konnotere et kjempekondom.

Det attende bildet (Fig. 18) viser en dame med flekker over hele kroppen. Det blir det første bildet i *Poste Restante* som viser et menneske. Hun sitter på en stol som er plassert i et avlukke. Billedforløpet har på nytt endret retning. Men ser vi handlingsforløpet metaforisk mener jeg hun kan ha en likhet med utstillingsdukken i kassen, bilde 10, utstillingsdukken er blitt levende. Nok en gang får vi «kassefølelsen» som er med på å skape isolering. Hun befinner seg antagelig på et tivoli, og skal derfor illudere at hun er et apemenneske blant annet at hun har en nese som kan ligne en apes. Dette bildet får en sterk nærhet til det nittende bildet (Fig. 19) som viser en malt plakat av en dame med flekker som sitter mellom to gorillaer. En nærhetsrelasjon, som også er referensiell, blir på denne måten opprettet mellom den malte kvinnen på plakaten og kvinnen i «kassen». Her kan man også se en sammenheng til det første bildet i boken som viser en gorilla.

Bilde 19 er første bilde av en serie fotografier med en metasemiotisk funksjon, de handler om bilder av bilder. Det er illustrerende naivistiske bilder av stereotypier som viser hva publikum i et tivoli skal få oppleve når de trer inn bak fasaden. Det toogtyvende bildet i boken (Fig. 20) som viser en krokodille med menneskeansikt kan vise tilbake til bilde 18, men nå er damen på bildet ikke apemenneske, men krokodillemenneske. Deretter får vi bilder av aggressive slanger, og ender opp med bilde av en dame som er innestengt i et glassbur omgitt av slanger, (Fig. 27), og akvariefisker i en plastpose (Fig. 21). Bildene konnoterer tydelig innestengthet, og viser til Strömholms utsagn om at det ikke det innestengte som er det viktige, men det som stenger inne. Etter bilde nr. 30 i boken endrer forløpet på nytt retning.

12. Anvendte begreper under fortolkningen

Fotografen, liksom författaren, är allestädes närvarande i verket, men osynlig.¹⁹¹

I mine fortolkninger av noen utvalgte bilder i *Poste Restante* vil jeg konsentrere meg om blant annet om følgende begrep: *form, innhold, plastiske tegn, det avbildede rom, bildejeg, indeksikale tegn, det emotive og det konative referensielle rommet, rammerommet, livsverden, isolering, studium, punktum, nærvær (Strömholms kroppslige nærvær) og nærhet (til referenten)*.

I og omkring et bilde finnes det ulike rom. Bildet som en avbildning retter seg mot flere rom. På hvilken måte fotografiets overflate tjener til å få frem en illusjon av en scene i den tilstedeværende verden er bildet et *avbildet rom*, altså et sted hvor funksjonen er å avbilde. I denne overflaten ser man bare flekker og former, man ser bildet som om det ikke var noe bilde. Det *avbildede rommet*¹⁹² består altså av papir og sølvsalter, organisert av ulike valører eller farger. De *plastiske tegn* gir informasjon direkte fra det avbildede rommet for eksempel, fra farger, valører, form og tekstur, (overflatebeskaffenhet). Den plastiske betydelsen har også å gjøre med isolering, noe som er innesluttet, orden og hvile.¹⁹³

I fotografi finnes det mange *indeksikale*¹⁹⁴ relasjoner. Et eksempel på dette kan være en persons blikkretning til noe utenfor bildet, en beskåret person, eller det kan være et speil som viser til noe i bildets *referensielle rom*.¹⁹⁵ Det referensielle rommet er det rommet som omgir bildets *avbildede rom*, som ikke er synlig på bildet, eller det rommet man ser som en illusjon på bildet. Det avbildede rommet er bildets innhold. Motsvarende til det referensielle rommet, i den ofte tenkte virkeligheten, er altså det avbildede rommet. Det referensielle rommets betydelse ligger altså utenfor det rom vi ser avbildet, det piktorale bildet. Det er våre erfaringer og forventninger som gjør at vi kan trekke en slutning om hva som befinner seg i det referensielle rommet. Dette må ikke forveksles med det rommet, *rammerommet*, som ligger utenfor bildets (selve kopiens) fysiske grenser, i forlengningen av det avbildede rommet som vi ser samtidig som vi ser bildet: rammen som et fysisk objekt eller veggen som bildet er

¹⁹¹ Anders Marner: *Burkkänslan*, s. 318.

¹⁹² Gøran Sonesson: *Bildbetydelser*, 1992, side 183.

¹⁹³ Anders Marner: *Burkkänslan*, side 27.

¹⁹⁴ Indeksikalske tegn er den tette forbindelsen mellom tegn og det betegned: det ene forårsaker det andre.

¹⁹⁵ Det rommet som omgir bildets avbildede rom. Det rom som ikke er synlig på bildet. A. Marner side 27.

plassert på.¹⁹⁶ Når det gjelder Strømholms fotografi er det store begrensninger når det gjelder indeksikaliteter. Forholdet mellom det som finnes i det avbildede rommet og i det referensielle rommet er mange ganger uklart i og med at det objektet som er avfotografert er blitt sterkt beskåret fra sin sammenheng i livsverden. Det er ofte bare en eneste gjenstand som er blitt avfotografert, og ofte er det bare en del av denne som vises. Desto mer bildet er beskåret desto mer gåtefullt kommer det til å virke på bildejeget.

Med begrepet *bildejeg* mener Anders Marner en posisjon i bildets referensielle rom som kan inntas av så vel fotograf som betrakter. Bildejeget er ikke lenger bare vitne til hendelsene i bildet uten en aktiv deltager i dramaet. Vi kan operere med to sendere og to mottakere. Fotografen, den ene senderen, som før opptaket var allvitende blir erstattet av en annen sender nemlig et bildejeg som vet betydelig mindre enn sin fotograf. Slik forfatteren skaper sin helt. Dette viser at fotografen og bildejeget er to forskjellige personer. Fotografen som iscenesetter en radikal individualitet i sine bilder er altså en annen enn rollen til fotografen Strømholm, som vandrer rundt med en vest full av teknisk utstyr, og har oversikt.¹⁹⁷

I et bilde kan det finnes to typer referensielle rom: Ett *emotivt* referensielt rom som er det «virkelige» referensielle rommet, den plassen der fotografen, *senderen*, tok sitt bilde. Ett *konativt* referensielt rom som er det referensielle rommet som *mottakeren* forestiller seg.¹⁹⁸ Et kunstverk forutsetter foruten flere sendere også en aktiv mottaker, som betyr at dialogen blir viktig. Fotografen og Paris-vandrer Strømholm, *den emotive senderen*, har alle synvinkler tilgjengelige på sine vandringer, og kan velge å se objektet fra flere ulike vinkler. Han vet mer enn hva man kan vite i det begrensede perspektivet som hans *emotive bildejeg* inntar, det perspektivet som betrakteren senere må innta for å være en deltager i dramaet. Bildets mottagere kan også deles i to: På den ene siden finnes det en *konkret betrakter*, som befinner seg i betrakterens rom, for eksempel i et utstillingslokale. Videre finnes det en *ideal konativ betrakter*. Det vil si at den konkrete betrakteren mentalt forflytter seg til det *referensielle rommet*, slik at bildejegets subjektposisjon står utenfor det avbildede rommet.¹⁹⁹

Når jeg senere skal bevege meg som konativ betrakter i det referensielle rommet, vil mine bevegelser bli styrt av det tilsynelatende rommets form og belysning, av figurenes gruppering, kroppsholdning og følelsesuttrykk.

¹⁹⁶ Gunnar Sonesson: *Bildbetydelser*, Studentlitteratur, Lund 1992, side 183,184.

¹⁹⁷ Anders Marner: *Burkkänslan*, side 69.

¹⁹⁸ Anders Marner henviser til Ronald Jacobson: *Poetik og lingvistik*, Norstedts, Stockholm 1974.

¹⁹⁹ Anders Marner: *Burkkänslan*, Umeå 1999.

Hos Strömholm er ofte relasjonen mellom det avbildede rommet og det referensielle rommet mange ganger uklart fordi det avbildede rommet er ganske sterkt skåret ut fra sin *livsverden*.²⁰⁰ Carl-Johan Malmberg skriver: «Men kanskje just tack vare beskärningen, lösbrytandet ur det obegrensade blir bilden rik; tack vare sin strikta avgränsning öppnar sig bilden mot det mångfaldiga».²⁰¹

Det han fotograferer er stort sett konsentrert i midten av bildet. Strömholms bildekomposisjon var at det gjerne ble lysere mot midten og mørkere ut mot kanten. Bildet må avsluttes mot kanten sa han ofte under bildevisningen på Fotoskolan. Dette gjorde at konsentrasjonen om bildet gikk mot sentrum. Blikket glir ikke ut mot det referensielle rommet. Ofte plasserer Strömholm en sekundær indre ramme innenfor bildekanten, kanskje for å skape en egen verden. Alt dette går under begrepet *isolering*.²⁰² Et fotografi er jo i prinsippet alltid skåret ut av en kontekst. Fotografiet er altså i seg selv en isolering og et utsnitt av livsverden. Den form for isolering som Strömholm foretar gjør at det kan være vanskelig å observere det forventede objektet. I dybdeplanet finnes det ofte noe som blir skjult som kan ses på som en aksentuering av isoleringen. Ved å isolere og skjule noe kan han fornekte livsverden som virkelighet. Murer, overflater, gardiner er av en type overlapping i hans bilder som gjør at vi blir overbevist om at verden er et bilde som forhindrer oss å se den virkelige verden.²⁰³

Nærhet oppnår han ved å gå så nær *referenten*²⁰⁴ at vi får problemer med å tenke oss hva som finnes i det referensielle rommet. Han isolerer og konsentrerer. Men kanskje er det slik at denne nærhet og avgrensning gjør at bildet åpner seg mot det mangfoldige? Analysene av fotografiene er gjort før jeg har sett kontaktkopiene. De åpner opp for et større referensielt rom, og vi kan forstå mer av bildenes betydning. At man i den endelige kopien ikke kan tolke bildets videre referensialitet viser at isolering øker fotografiets gåtefullhet.

I og med Strömholms isolering blir betrakteren styrt mot bildets sentrum, der det skjer et tap av mening på grunn av det som blir skjult og dermed fremkaller en gåtefullhet. Han skriver: «Jag vill hellre sluta bilderna, dvs. se till att åskådarens blick stannar centralt inom bildytan och inte ges någon möjlighet att försvinna ut någonstans.»²⁰⁵ Likeledes understreker

²⁰⁰ Husserls begrep *Lebenswelt* (livsverden), den verden vi alle umiddelbart oppfatter og lever i. (snl.no)

²⁰¹ Christer Strömholm og Carl-Johan Malmberg (tekst): *I Indien är ingenting möjligt*, Kalejdoskop Förlag, Stockholm 1986, side 52.

²⁰² Isolering er en måte å skille ut objektet fra livsverden.

²⁰³ Anders Marner: *Christer Strömholm och isoleringen*, artikkel publisert i nummer 3 av *Valør* utgitt av Konstvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet 1997.

²⁰⁴ Det avbildede objektet som rent fysisk har befunnet seg foran kamera, og satt sine spor i bildet.

²⁰⁵ Christer Strömholm og P. Rittsel: Christer Strömholms bildskola i Foto, mars 1982, side 39.

plassering av et objekt midt i bildet, omgitt av en mørkere del samt det å unngå et perspektiv, øyets autoritet.

I Strömholms fotografier er det ofte et objekt i bildet som skjuler noe annet. Det viser seg at *det som skjuler* er viktigere for Strömholm enn det som blir skjult. Han legger altså et slør, av variert slag, foran motivet, og gir et spørsmål til betrakteren: Hva hadde vi ventet å få se? Hva er det han vil skjule, er det noe han fortrenger? Ett svar kan kanskje være at det er hans ungdoms synder eller opplevelser som finnes der inne, og for ham er det viktig å stenge disse minner inne? Vi vet jo at fornektelse av ting ofte kan gi seg ubevisste uttrykk, for Strömholms del kommer det kanskje fram i hans kunst. Stenger han inne det som er personlig plagsomt, og derfor blir objektet som stenger, interessant for ham? «Det är inte det som är inuti som är intressant, utan det er instängdheten.»²⁰⁶

Christos innpakking av diverse bygninger gjør at de rives løs fra livsverden samtidig som de isoleres og skjules. Men Christos verk er falske gåter, vi vet hva som skjules.

Nå skal ikke jeg i denne oppgaven gå nærmere inn på Strömholm og surrealismen, det vil føre for langt i denne oppgaven, men isolering er en grunnleggende operasjon innen denne retningen for å skille ut et objekt fra livsverden med dets vaner og rutiner. Gjennom å isolere og skjule kan fotografen fornekte livsverden som virkelighet.²⁰⁷

13. *Poste Restante* og en fenomenologisk fortolking

Det finns en tankegång i bilderna, ibland är budskapet enkelt men ofta finns det tre verkligheter bakom ett fotografi, minst.²⁰⁸ Christer Strömholm

Når det gjaldt fortolkning av fotografi sa Strömholm at betrakteren må lete i sitt eget minne. Han sier: *Jag kan inte hjälpa dig.*²⁰⁹ Han overlater altså til meg å finne mening, hva om jeg også finner noe av meg selv i bildene? Kanskje handler det egentlig om at de assosiasjoner og fornemmelser som Strömholms bilder vekker er en blanding av det jeg har i min egen bagasje. Dette vil igjen si: Min kroppslige nærværserfaring. Slik Barthes framstiller det med sitt

²⁰⁶ Samtale mellom Anders Marner og Strömholm i Höganäs 10.03.1995.

²⁰⁷ Anders Marner: Burkkänslan, side 183.

²⁰⁸ Jeanna Eklund: Metro, 5-6/3, 1998.

²⁰⁹ Eva Runefelt: Göteborgs-Posten 18.06. 2002.

punctum, en erfaringsmodus der betrakteren ikke lenger søker betydning og definisjon, men aktivt trer inn i en dialog med bildet gjennom sin kropp. Hvordan vi oppfatter dette objektet er ikke nødvendigvis gitt en gang for alle. Eller sagt på en annen måte av Strömholm i en film av sønnen Joakim: «Det beror på så mange faktorer hur just Du oppfattar en bild. Det beror framfor allt på din öppenhet och egen vilja att se – att uppfatta, att känna.»²¹⁰

Fotoboken *Poste Restante* ble utgitt første gang i 1967. Den består av 96 bilder fotografert i Paris, Spania, India, Japan og USA. Mange av bildene handler om døden, men for meg handler bildene mer om en fasinasjon for livet, og spenningen som ligger mellom liv og død. Strömholm er vel en person med store erfaringer, og med et trykk inni seg som han står for og som han vil at man skal oppfatte og svare på.

Bildene i *Poste Restante* har som flere av Strömholms bilder ingen titler eller tekst. Han sier selv i et intervju til Nina Johnsrud at: «Bilder skal ikke være vedheng til en eller annen tekst. Ofte er bildene mer sanne enn det som står i teksten. Bilder trenger ikke tekst. Man skal ikke titte på bildene, men lese dem.»²¹¹ «Ord river sönder bilderna, ger falska informasjoner och stör sanningens gråskala.»²¹²

Dette står da i motsetning til Barthes som mener at bildets betydning alltid på en eller annen måte er avhengig av en språklig tekst. Men uten tekst til bildene vil antagelig min rolle som betrakter øke. Nå er det mitt mål med oppgaven å sette ord på hva min *kropp* opplever i min omgang med bildene. Det grunnleggende spørsmål blir: Kan jeg vite gjennom å se? Vil min tidligere lesing av hans biografi styre meg? Strömholm skriver:

Vi säger också (alldeles självklart!!) att vi LÄSER en bild. Vi KÄNNER IGJEN- föremål, människor, material, strukturer-och vi minns. MEN, vi minns inte lika, tvertom, vi minns mycket OLIKA. Alltså uppfattar vi också bilder på skilda sätt, beroende på våra personliga utgångspunkter. Men...kvar står att vi LÄSER av en bild, i allmänhet från venster till höger (precis som man leser tidningen). MEN, vi tolkar den individuellt med våra egna relationer, erfarenheter och personliga minnen.²¹³

I boken finnes ingen titler til bildene og boken er upaginert. Jeg har derfor gitt bildene ett nummer etter den rekkefølge de presenteres i boken istedenfor å konstruere egne titler. Jeg vil ta for meg følgende fotografier fra *Poste Restante*: Bilde nr. 96, 1, 93, 54, 29, 43, 90, og 85. I

²¹⁰ Joakim Strömholm: *Blunda och se-en film om bildskaparen Christer Strömholm*, Sveriges Television, Kultur och musik, Stockholm 1996.

²¹¹ Nina Johnsrud: *Bildene er mitt språk*, artikkel i Klassekampen 11. april, nr. 81, 1983.

²¹² Hvit lapp satt opp på gallerivegg til en av Strömholms utstillinger.

²¹³ Christer Strömholm: *Christer Strömholm*, forelesning på Konstakademin, Kalejdoskop, Malmö, 1986.

min tolkning av bildene vil jeg gjøre bruk av bildesemiotikken til Anders Marnar, Jan-Gunnar Sjölin, Göran Sonesson, og Roland Barthes fenomenologiske teori *studium* og *punctum*.

13.1. Bilde 96 (Fig. 23)

Først vil jeg vil ta for meg det avsluttende bildet i boken. Nederst på bildet ser jeg et skilt, antagelig plassert på en støtfanger, med tall og bokstaver, 2102 MY75. Disse tall og bokstaver blir en «tekst» som forteller at objektet kan være et transportmiddel. Store deler av bildet blir dekket av stoff som henger i folder ut fra noe som kan ligne et rør. Dette stoffet, som dekker det som finnes inne i kjøretøyet, blir rammet inn av en vertikal metallramme. Denne rammen gjør at draperiet blir isolert i en innesluttet sone, og forårsaker at blikket ikke blir ledet bort fra sentrum. Bildet er stort sett flatt, bortsett fra en liten dybde i de mørke partiene. Denne rammen kan være åpningen på baksiden av en større bil, kanskje lastebil eller buss. Dersom et fotografi viser en viktig eller spennende, tydelig gjenstand vil vi ikke reflektere over hva som finnes på baksiden av gjenstanden, men vi vil undre oss over hva som finnes bak draperiet i dette bildet, siden vi vet at det alltid finnes noe bak en gjenstand som skjuler noe. Men draperiet både forener og skiller, det forteller at bak dette finnes det noe annet, men ikke hva dette er. Den synsvinkelen som er valgt gjør at det som skjuler kommer i sentrum, en veldig bevisst synsvinkel som forsterker det gåtefulle. Fotografiets gåtefullhet har å gjøre med at vi som betrakter tvinges til å spørre om hva bildet egentlig forestiller. Det er et bilde, men av hva?

Den eventuelle bilen er avgrenset av bildets kant fra sitt *referensielle rom*. Hva som omgir kjøretøyet får vi ikke vite. Deler av det referensielle rommet er altså løftet vekk fra det avbildede rommet, dette bidrar også til bildets gåtefullhet.

Strömholm fortalte under en forelesning²¹⁴ at det interessante ikke nødvendigvis er hva som blir skjult, men nysgjerrigheten på det som skjuler. Strömholms bilder bærer preg av både en *isolering* og det som skjuler. Ethvert fotografi er på en eller annen måte en isolering fra den kontekst motivet tilhørte i virkeligheten. I Strömholms bilder isoleres gjenstander i sentrum av bildet. Konsentrasjonen om denne gjenstanden forsterkes ved at de lyse formene legger seg mot midten, og de mørkere ut mot kanten. Det draperte stoffet blir belyst av dagslyset, og omkranset av et mørkere rom i kjøretøyet. På den måten isoleres draperiet, og blikket går *ikke*

²¹⁴ Fotoskolan 1973

mot det referensielle rommet. Draperiet som ikonisk tegn kan minne meg om draperier i marmor eller tre fra gravmonumenter i barokken som ofte ble holdt oppe av engler. Jeg tenker på det store draperiet i basilikaen Santi Giovanni e Paolo i Venezia.²¹⁵

Strömholm forteller at han tok bildet fordi han kjente at det var noe merkelig ved draperiet som hang bak bilen. Avstanden til motivet var lengre i opptaksøyeblikket enn bildet viser. Hadde jeg vært klokere hadde jeg gått enda nærmere motivet og gitt bildet den beskjæringen som det publiserte bildet har, forteller han.²¹⁶ I etterkant har jeg studert kontaktkopien (Fig.33) hos Joakim Strömholm i Stockholm. Da viste det seg at bildet ikke var tatt bak en bil. Bildet, som var tatt av fronten på bilen, viste en radiator dekket med stoff. Bildet viser også bilens frontlykter, samt en annen del av en bil som befinner seg i nærheten. I stedet for å bevege seg nærmere bilen, en større nærhet, velger Strömholm å gripe inn under kopieringen. I katalogen Metàpolis²¹⁷ finner jeg bildet så beskåret at alt fra bilen er borte, det er bare stoffet tilbake. Han isolerer motivet i postvisualiseringen og øker gåtefullheten. Det var viktig for Strömholm å følge sin intuisjon, og nøye seg med at man «känner men inte begriper».²¹⁸

Den beskjæring som her er foretatt gir en følelse av nærhet. Men vi kommer aldri så nær at vi kan se hva som skjuler seg bak tøyestykket, vi får heller ikke innblikk i det referensielle rommet som kanskje kan gi oss flere opplysninger. Den sentrale delen av det avbildede rommet skjuler det «egentlige» rommet som vi kan anta vil befinne seg bak stoffet. Deretter projiseres det skjulte som noe gåtefullt på det uanselige stoffet. «Blicken transporteras till gåtan.»²¹⁹ Et slikt grep tvinger det konative bildejeget eller det emotive bildejeget, til å oppleve bildets gåtefullhet, som igjen fører til en følelse av ubehag. Vi som *betraktere* tvinges nesten til å spørre hva som skjuler seg der inne, men det interesserer ikke Strömholm, han unnlater altså å trekke frem det som blir skjult. Eller hvorfor er han så opptatt av det som skjuler? Er det slik, ut fra tidligere sterke opplevelser, at han ikke vil snakke om det som er skjult, men er mer opptatt av det som skjuler, det som dekker til? Blir det vanskelig for ham å snakke om tidligere opplevelser, og lar de være skjult? Hvor finnes Strömholms nærvær i bildet? Jeg mener hans nærvær viser til at det er noe som skjules, og på den måten bekrefter Strömholms tilstedeværelse.

²¹⁵ Basilikaen i Venezia er kjent som San Zanipolo, og er en av de største kirkene i byen.

²¹⁶ Christer Strömholm og P. Rittsel: Christer Strömholms Bildskola i Foto, februar 1982.

²¹⁷ Metàpolis (utstilling) 1986: Malmö Konsthall, Katalog, nr. 114,1986, 59 sider.

²¹⁸ Christer Strömholm og P. Rittsel: Christer Strömholms Bildskola i Foto, februar 1982.

²¹⁹ Anders Marnar: *Burkkänslan*, side 84.

For meg blir draperiet mitt punktum. Som et konativt bilde jeg trer jeg inn i bildet, og da får plutselig draperiet en form av en menneskeskikkelse godt plassert i sentrum av fotografiet, ikke med ryggen til, men han ser på meg med et blick som er skjult, men som like fullt er tilstede. Han er plassert i en stol og utstråler makt og autoritet. Jeg ser en konge på sin trone, påkledd i masse tungt dyrt stoff, det er jo også et konvensjonelt tegn på makt. Konger og øvrighetspersoner i kunsthistorien avbildes alltid i deres tunge påkledning av dyre stoffer. Som 1600 tallets barokke maleri, der det håndverksmessige ble vektlagt blant annet ved å mestre stofflighet. Det er dette tøyets drapering omkring et «skjelett» som trigger meg. Jeg får et kroppslig nærvær av en person som stiller meg til ansvar for mine gale beslutninger i tidligere liv, handlinger som skjules bak personens rygg. På denne måten trekker jeg meg inn i bildet som samtalepartner og medskaper av bildets mening.

13.2. Bilde 1 (Fig. 24)

Jeg går fram til bokens første bilde der også noe blir skjult. En gorilla blir skjult bak et gitter. Gitteret blir et konvensjonelt tegn for innestengthet. Plastisk er fotografiet oppbygd med vertikale og horisontale linjer med gorillaens runde form som blir sentrert mot midten. Rommet blir belyst av en lyskilde bak gorillaen, og fra en lyskilde ovenfra mot gitteret. Gitteret og rommet bak gorillaen forsvinner ut i det referensielle rommet, hvilket gjør at vi ikke vet hvor stor plass dyret har å bevege seg på, noe som gir en følelse av liten bevegelsesfrihet.

Hånden til gorillaen holder i gitteret. Bortsett fra at hånden og noe av hodet blir belyst ligger gorillaen stort sett i mørke. Lyset i Strømholms bilder har samme dignitet og fysiske nærvær som en ting eller et menneske. Hodet og blikket skjules. Men selve kroppsformen viser at det må være en gorilla. Bak gorillaen er det en murvegg. Denne plasseringen av et dyr mellom et gitter og en murvegg kan tyde på at gorillaen befinner seg i en zoologisk hage. Hånden til gorillaen har et skarpt fokus, men selve dyret er uskarpt. Det er vanskelig å få kontakt med gorillaen, øynene ligger i mørke, dyret er skjult. Bildejeget vil aldri komme inn til dyret og forstå dens vanskelige situasjon. Innestengtheten og dens krampaktige tak i gitteret viser gorillaens tragiske skjebne, dens isolasjon. Et slikt dyr hører ikke hjemme i et bur. Den tar tak i det som stenger med et ønske om at noen skal fjerne gitteret. Fjerne det som gjør at han kan omgås sine egne, komme ut av isolasjonen.

Umiddelbart blir hånden et punktum for meg. Jeg ser ikke gorillaens blikk, men for meg blir hånden blikket. Ved hjelp av hånden ser jeg dyrets triste øyne. Hånden blir en erstatning for gorillaens følelser som vi ellers kunne finne i dets blikk. At gorillaen er satt i et bur kan også skape en forestilling om at mitt konative bildejeg, som er plassert på den andre siden av gitteret i det referensielle rommet, er isolert. Slik blir mitt kroppslige nærvær til verket. For meg innebærer gorillaens skjulte blikk ingen trussel, men det er som om den sitter på en «scene», en oppvisningsplass der den ber om medlidenhet. Strömholm sier at det er innestengtheten som er interessant, ikke det som er der inne.²²⁰ Fortrenger Strömholm medlidenheten eller er det egentlig det han vil vise oss? I boken *Det lyse rommet* knytter også Roland Barthes fotografiets punctum til medlidenheten: «I den kjærligheten som Fotografiet (visse fotografier) vekker, lyder det en annen slags musikk, som bærer et underlig foreldet navn: medlidenhet».²²¹

Jeg mener Strömholms nærvær i bildet også her understrekes ved at noe skjules. Strömholm klarer ikke å skjule det som er i buret ved hjelp av gitteret, men gorillaens opplevelse av verden og dens blikk er skjult for oss, og gitteret blir en grense, det vil si «muren» vi ikke skal komme forbi. Det uanselige gitteret blir til en grense som skiller synsvinkelen fra en fullstendig betraktning av objektet. Objektet blir en gåte. Strömholm sier at ethvert bilde er et portrett av ham selv. Strömholm slipper oss ikke inn, vil han være skjult for oss? Er det dette som er gåten? Joakim Strömholm forteller: «Han hadde en mycket svår barndom, han kände sig inlåst och ville fly hela tiden. Hans känslor var inlåsta».²²²

13.3. Bilde 93 (Fig. 25)

Gitter og innestengthet kommer også tydelig fram i bildet nr. 93 i *Poste Restante*. Jeg ser en grå slitt murvegg med flere sprekker. Nederst går det en vei inntil murveggen. Jeg antar at murveggen er en del av en bygning som ligger i det referensielle rommet. I murveggen er det et vindu med jernsprosser i åpningen. Husets fasade blir en periferi som isolerer og rammer inn vinduet og jenta fra den omkringliggende livsverden. Øverst i sprossene henger det to blomsterpottar med blomster, pottene vender innover. Innenfor sprossene henger det en tyllgardin med et rosemønster nederst. I vinduskarmen står det en liten pike som holder godt

²²⁰ Anders Marnar: Samtaler med Strömholm i Höganäs den 03.10.1995.

²²¹ Roland Barthes: *Det lyse rommet*, side 140.

²²² Joakim Strömholm: Intervju i Stockholm den 21.05.2013.

tak i to av sprossene, og hun prøver å presse hodet mellom dem. Hun har et litt trist uttrykk, er kledd i hvit kjole og føttene bærer hvite sko.

Bildet er tatt i rett vinkel mot vinduet, og fasaden og jenta vises frontalt stående i helfigur noe til høyre i vinduet sett fra betrakteren. Vinduet blir som et vertikalt bilde inne i bildet. Rundt gitteret finnes husets fasade som isolerer og rammer inn vinduet og jenta. I dybden skjules eller snarere avgrenses jenta av gitteret fra gaten der bildejeget befinner seg. Jenta er også avgrenset fra rommet bak av gardinen som befinner seg bak jenta. Bildejeget betrakter jenta, men hun er isolert fra livsverden. Jenta er stengt inne på grunn av gitteret, men bildejeget er likeledes stengt ute og henvist til sin plass i det referensielle rommet.

Bildet som preges av noe innestengt (vinduet) og av noe som stenger inne (muren) gjør at betrakteren blick konsentreres til fotografiets sentrum, det medvirker til at vi ikke skal «skli» ut i det referensielle rommet. Den samme effekten får Strömholm ved at han toner ned ytterkantene i bildet.

Umiddelbart blir tyllgardinet det som «stikker meg», det blir mitt punktum. Gardinet stenger for det som er i rommet innenfor. Jeg ser meg selv som den lille jenta, og bak gardinet befinner mine foreldre seg. I min ensomhet der jeg står, vil jeg ikke inn til mine foreldre, men jeg vil presse meg ut til en annen livsverden. Jeg vil ikke inn i rommet der overbeskyttelse og uro befinner seg. Jeg vil ut til noe annet. Men egentlig kjenner jeg også redselen for dette «annet». Dette blir mitt minne. Bare ved å fjerne Strömholm som den allvitende fotograf kan bildet angå *meg som betrakter*, og jeg kan oppleve isolasjonen og innestengtheten.

Strömholm forteller selv at bildet er tatt på midten av 50-tallet med Leica utenfor Hotel Central i Montparnasse i Paris. Dette er det første bildet han tok av flere, og slik han så motivet på 15 meters hold. Deretter gikk han nærmere slik at det bare var fire meter som skilte han og motivet. Dette blir Strömholms grep til nærhet:

Barnet tittar, tittar, tittar, och står stadigt ororligt. Hon kan inte komma ut genom gallret, själv har hon i sin situation tråkigt, men i sin fantasi följer hon säkert med livet ute på torget. På andra rutan minns jag att hon log lite blygt och räddhågat, på tredje rutan hoppar hon ner och söker skydd bakom gardinen.²²³

Strömholm har mange bilder av barn. Han har forklart at han nok hadde forsømt egne barn under oppveksten «derför tar jag bilder av barn fordi jag har mislyckats med kontakten der,

²²³ Christer Strömholm og Rune Jonsson: *Christer Strömholms fotoskola del 3* i Aktuell Fotografi, nr. 4, 1988.

det er å visa med bildens hjelp at man tycker om barn.»²²⁴ Joakim Strömholm forteller at han, før han var femten år, hadde en «postkortpappa.»²²⁵ Faren var stadig på reisefot, og hans bidrag til familien var å sende postkort. Hans dårlige samvittighet?

Strömholm mener at fotografiet av jenta bak gitteret tilhører hans «bra» bilder, han likte opptaksøyeblikkets ekthet, og hvordan han klarte å fange situasjonen allerede på langt hold. Strömholm forteller at det var viktig å vite hvordan bildet skulle se ut allerede før man tar det, og forstå at hva som er med på negativet er bildet. Det skal ikke være delforstørrelser, sier han i tidsskriftet FOTO. Jeg mener at denne uttalelsen ikke helt stemmer, i og med hans aktive bruk av postvisualisering, som er nevnt tidligere. Men han legger til at «Varje bild har sin metod»²²⁶

Under en forelesning på Fotoskolan²²⁷ forteller han at den lille jenta som titter fram bak gitteret er ham selv. Det er hans barndom som kikker fram, og han kjenner igjen sin egen beskjedenhet når det gjelder menneskelig kontakt. Hans «blyghet» gjorde at han ofte hadde problemer med å nå andre mennesker. Han kunne føle seg innestengt og ensom. Strömholms nærvær i bildet understrekes ved at han bekrefter at han er den lille jenta. Han overfører altså fotografen Strömholm som befinner seg i det emotive referensielle rommet til jenta som er i det avbildede rommets isolerende og skjulte del. Strömholm tok mange bilder av barn. De ler nesten aldri og iblant gråter de. På en måte ser de ganske voksne ut, voksne og alvorlige. «Det är Christer själv alltid, de här barnen.»²²⁸

Jentas innestengthet kan også vise til Strömholms militære oppdragelse og hans ensomhet i oppveksten. Han er like innestengt som gorillaen. Peter Weiss skriver: «Han (Strömholm) står liksom barnet och stirrar skräckslagen in i denna verklighet. Han går omkring och låtsas vara stabil och låtsas finna sig tillrätta, men någonstans är han skräckslagen av någonting»²²⁹ For meg er altså Strömholms nærvær i dette bildet sterkt til stede. Både Strömholm og jeg forholder oss ikke til jenta som fortolkningsobjekt, men som egen kropp.

²²⁴ Joakim Strömholm: *Blunda och se-en film om bildskaparen Christer Strömholm*, Sveriges Television, Kultur och musik, Stockholm 1996.

²²⁵ Joakim Strömholm: Intervju i Stockholm den 21.05.2013.

²²⁶ Christer Strömholm og Rune Jonsson: *Christer Strömholms fotoskola del 3* i *Aktuell Fotografi*, nr. 4, 1988.

²²⁷ Forelesning på fotoskolan i 1973.

²²⁸ Christer Strömholm: *Till minnet om mig själv*, FOTOexpobok 5, 1965.

²²⁹ Weiss, Peter: *Dödsbilder*, Foto nr. 7, juli 1966, Specialtidningsförlaget AB.

13.4. Bilde 54 (Fig. 26)

Det er vel ikke usannsynlig at Strömholm har blitt fascinert av graffitibildene til Brassai. Graffiti-retorikken ligger i at fotografier ofte inneholder enda et bilde, det metasemiotiske, for eksempel noe som er tegnet eller risset inn i en murvegg. Det finnes altså to nivåer, en tegning på en mur og bildet av denne tegningen. Et bilde i bildet. Det er mange eksempler på bilder av bilder i *Poste Restante*, blant annet hans bilder av tivolimalerier, der et bilde handler om et annet bilde, det metasemiotiske.

I murbildene blir murens grove overflate ikke det samme som fotografiets egen tekstur. Den kan være blank, halvmatt, matt osv. Murens tekstur er altså ikke det samme som fotografiets plastiske sjikt. I *Poste Restante* finnes fire bilder av tegninger, symboler på mur. Jeg har valgt å se nærmere på bilde 54 i boken (Fig. 26)). I sentrum av bildet finnes det sekundære bildet. Det er et frontalt helbilde av en naken kvinne. Hun er både tegnet og risset inn i murveggen i en naiv stil. Kvinnen er inntegnet i en mandorla, hun blir innestengt og isolert på grunn av denne tegnede sirkel rundt henne, dette gir den konsentrasjonen mot sentrum som er så typisk for Strömholm. Veggen har et jevnt mykt lys, med noe svarte ute i kantene.

Utenfor mandorlaen er det tegnet et hus, og en vei fører inn til huset. Den er tegnet i en form for perspektiv, mens huset er naivt tegnet uten dybde og perspektiv. På muren finnes også en annen naken kvinne, uten mandorla. Hun er mindre og befinner seg i periferien. I nederste høyre hjørne finnes også et menneskeansikt. Figurene er ikke ordnet perspektivisk, men kan likevel minne om et betydningsperspektiv eller bruk av overlapping. Dette kan være tilfeldig. Tegningene kan også være tegnet av forskjellige personer til forskjellige tider.

Det som trigger meg, mitt *punctum*, i dette bildet av et bilde er gutten nederst i høyre hjørne. Han knytter jeg til huset som gir meg en gjenkjennelse av oppvekst. Den lille nakne kvinnen sitter fast til gutten. Jeg ser at gutten er på vei ut, men kvinnen (moren) henger fast i gutten. Jeg vet ikke om det er gutten som ikke kan frigjøre seg fra moren eller om det er moren som ikke kan frigjøre seg fra gutten. Kvinnen i mandorlaen med sitt behårede kjønnsorgan blir guttens tanker, mandorlaen stenger for begjæret som da ikke blir tilgjengelig hverken for ham eller bildejeget. Kan gutten være et nærvær av Strömholm, i det at verket speiler hans erotiske opplevelser og tanker i puberteten? Eller er det kanskje et bilde på mitt eget minne?

13.5. Bilde 29 (Fig. 27)

Bilde 29 i *Poste Restante* angår også det erotiske. Det er et av Strömholms mest kjente fotografier, som viser en kvinne innesluttet i et glassbur. Hun har langt mørkt hår, og bærer antagelig en bikini med blanke stener. Rundt håndleddet har hun blanke armbånd, en medaljong i pannen og blanke øredobber. Rundt hele hennes kropp kryper det slanger. Deler av glassburet, kvinnens ansikt og slangene blir opplyst av en lyspære fra taket i glassburet. En mann utenfor buret kikker inn på kvinnen, men bare hans ansikt kommer til syne i bildet og blir opplyst av lyspæren. Mannen iakttar kvinnen med et melankolsk ansiktsuttrykk, men hennes blikk er festet på slangen hun har i hånden. Mannen befinner seg i livsverden, han er «publikum». Kvinnen og slangene derimot er *isolert og skjult* i en glassbeholder.

Slangene kan få betydning som natur, ondskap eller som et symbol på mannens herrevælde over naturen på grunn av den nærhet kvinnen har til slangene. Dette bildet skiller seg ut fra mange andre av Strömholms bilder fordi motivet ikke er isolert fra livsverden. På grunn av at glassburet og mannen på det piktorale planet er avskåret av bildets kant, vil både glassburet og mannen som ser på kvinnens forestilling, forsvinne ut i det referensielle rommet. Linjene i glassburet danner en diagonal og peker mot mannens ansikt. Linjene leder oss først mot kvinnen og deretter mot mannen. Jeg som betrakter ser en annen som betrakter kvinnen, slik blir også fotografens emotive bildejeg. Fotografen selv er ikke deltager i det som foregår mellom betrakter og det han betrakter, han har overlatt bildet til oss.

Mitt *punctum* blir de blanke pyntegjenstandene hun bærer på håndleddet og i pannen. Smykker som gir meg minner om noen sigøynere jeg opplevde i barndommen. Under en tur til et fjellparti fikk jeg oppleve sigøynere som hadde slått leir ved en elv. Dansen de fremførte og de blanke smykkene de bar fikk jeg oppleve fra bilvinduet i noen sekunder, men den utrolige livsgleden som kom til syne dette korte øyeblikk nede ved elven klarte ikke å slippe taket i meg. I motsetning til kvinnen i glassburet som var «dømt» til å oppholde seg der det meste av natten, var sigøynernes dans en klang av frihet. Kvinnen i «buret» er stengt inne, men smykkene har hun med seg.

Ormkvinnen på bulevarden i Paris framstår som sterk og mystisk til tross for den iakttagende mannen i øvre venstre hjørne. Kvinnen har forskanset seg bak en fysisk mur av glass, slik at mannen tvinges inn i følelser av forvirring, redsel, nysgjerrighet og tiltrekning overfor denne gåtefulle åpenbarelse. «Dermed avsløjar Ormkvinnan mannens myt om kvinnan, men hon

avslöjar också något ännu intressantare: att själva myten är vacker, och rik på outgrundliga symbolvärden!»²³⁰

13.6. Bilde 43 (Fig. 28)

Som tidligere skrevet finnes det åpenbare sammenhenger i Strömholms fotografi. Foruten isolering og det å skjule noe så blir det som skjuler til imaginære grenser i hans bilder. De uanselige objektene draperiet, gitteret, glasset blir til den grensen som separerer synsvinkelen fra en fullstendig betraktning av objektet. Det forklarer kanskje hvorfor det er gitteret eller draperiet som blir tema, og ikke objektet gorillaen eller lastebilens innhold. Det er ikke det som blir skjult som blir interessant for Strömholm, men det som skjuler.

Bildet side 43 viser den øvre fronten av en gammel bil med panser, frontrute med vindusviskere, skjermer og en del av taket. Foran på panseret er det en liten bulk, og bilen er nesten helt dekket av blader. I bakgrunnen ses en liten lysning med trær og en gressbakke. Men bilen er så isolert at det er lite av omgivelsen som synes. Det er svært lite av himmelen, som synes, men det er mulig å skimte litt av den i panseret og den befinner seg da i det referensielle rommet, men inne i bildet. Det virker som det er et lettskyet vær, noe som gir et mykt lys som faller på den venstre side av bilen. Bildet er antagelig tatt med en liten vidvinkel som gjør at bilen nesten presser seg ut av bildet. Både det mørke og skjulte innenfor frontruten og den nærhet Strömholm har til bilen gir en tydelig isolering.

I dette bildet er det også noe som blir skjult. Alle høstbladene på bilens panser og tak. Frontruten som skjuler interiøret på grunn av fuktighet og dugg. Ruten blir den «mur» som stenger oss ute. Rent umiddelbart ser jeg *punctum* i den mørke skyggen bak frontruten. Der sitter min far og kjører bilen, allvitende og streng. Min mor sitter ved siden av, men er likevel ikke til stede. Hun er blitt til blek luft som forsvinner i den duggete ruta. Jeg sitter i baksetet bak min far. Vi er ute på en lang reise. Minnet om denne reisen ligger i den mørke skyggen: den problemfylte puberteten, konfrontasjonene med mine foreldre, og problemene dem imellom.

I tillegg til den nærhet Strömholm har til bilen som resulterer en tydelig isolering, mener jeg å se et nærvær av Strömholm i den gåtefulle skyggen innenfor frontruten. Strömholm var opptatt av døden: bilen og høstbladene konnoterer det forgjengelige. Som i så mange andre av

²³⁰ Moona Björklund: *Fyra kvinnor* i Christer Strömholm, Kalejdoskop förlag, 1986, side 12.

Strömholms heterogene fotografier befinner objektene seg i en prosess der det foregår en forråtnelse, oppløsning eller deformering. Strömholm oppdaget bilen under en tur til Tyskland. Da han hadde tatt bildet sa han til sin sjåfør: «Det var en bra bild på en död bil!»²³¹

13.7. Bilde 90 (Fig. 29)

Bilde nr. 90 i boken er ett av bildene i serien om de transseksuelle.²³² Ut fra Strömholms beskrivelser av de transseksuelles boforhold i enkle hotellrom, går jeg ut fra at dette bildet er tatt i en av de mange billige hotellrommene i Paris. Jeg ser et bidé, en vask, en radiator, en hylle og et speil over vasken. På hyllen antagelig diverse kremer. På venstre side i rommet er det en dør og på høyre side er det et vindu med gardiner. Gulvene og veggene virker opprevne og slitte, med flekker. Til vasken støtter det seg en mann som ønsker å være kvinne. «Kvinnen» ser inn i speilet, samtid reflekteres der lyset fra vinduet. Hvilket gjør at betrakteren blick dras mot ansiktet i speilen. Personen har kort mørkt hår, og mørke øyne som nesten forsvinner. Den transseksuelle viser sin identitet fordi ansiktet vises. Personen og rommet blir opplyst av lyset fra vinduet. Det sterke lyset som reflekteres i speilen tyder på at det er sollys ute. Personen heller en tanke mot veggen, og den ene foten løfter seg fra gulvet, dette gir en anelse av bevegelse. Strömholm har høyst sannsynlig ikke bedt personen å kle av seg før fotograferingen, han er ingen voyeur. Strömholm levde med sine venner både dag og natt, han fotograferer deres kamp for sin egen identitet med empati. Modellene blir fotografert uten at de byr på seg selv som seksuell vare. Selv den lave synsvinkel gir modellen et preg av autoritet og respekt.

Bildet bærer ikke preg av Strömholms gjentatte bruk av isolering. Både døren og vinduet forsvinner ut det referensielle rommet. Men enda viktigere blir speilen som viser hvordan det ser ut i det referensielle rommet der den emotive fotografen har stått. I tråd med Sonesson kan en indeksikalsk relasjon opprettes mellom innhold og referent i et bilde. En slik relasjon kan også være et speil som viser hva som finnes utenfor bildet, nemlig en beskrivelse av det referensielle rommet. «Den (spegelbilden) är speciellt intressant: eftersom en spegelbild åstadskommes genom att den företeelse som visas i spegeln befinner sig i dess verkliga närhet, är denna också ett indexikaliskt tecken.»²³³

²³¹ Samtaler med Joakim 03.04.2014.

²³² Jeg vil i oppgaven gjennomgående bruke ordet transseksuell selv om modellene kanskje kan være transvestitter.

²³³ Göran Sonesson: Bildbetydelser, side 31.

Som betrakter kan jeg plassere mitt konative bilde jeg i hotellrommet. Personen som antagelig ser på meg i speilet, kan også være den personen som inviterer meg inn i det referensielle rommet. Samtidig bekrefter også dette at jeg står utenfor. Jeg kan jo ikke være en del av fiksjonsverdenen på virkelig. Det er vanskelig å møte hennes blick, hvem ser hun på, ser hun på noe overhodet? Jeg ser hennes blick i speilet med øyne som ligger delvis i mørke. Er det meg som betrakter hun ser på, vil hun ha aksept for sin måte å leve på? Eller er hun passivt observerende, konsentrert om sitt indre tankesett, fordypet i sin egen skjebne? Strömholm prøver i previsualiseringen å isolere og modellen svarer med å posere. Når den transseksuelle stopper opp, poserer og ser i kameraet er det en form for isolering, men jeg tviler på om modellen ser på den som betrakter henne. Fotografen vises ikke i speilet, han er ikke til stede, han har overlatt bildet til oss. Eller for å si det med Barthes, når teksten er skrevet er forfatteren død, og leseren blir født.²³⁴

På de fleste bildene av de transseksuelle fremstår de ofte omsorgsfullt sminket, de viser seg fra sin mest tiltalende kvinnelige side. I dette fotografiet mangler personen sminke og sammen med hotellrommets slitte miljø, mener jeg dette blir et ærlig bilde av de transseksuelles situasjon. Her legges ikke noe til, her trekkes ingenting fra. Denne ærligheten som Strömholm forlanger av egne og andres bilder gjør at jeg kjenner hans nærvær. Bildene forteller om en intimitet og fortrolighet mellom kunstneren og modellen, noe som viser til tid, som igjen viser til Strömholms nærvær.

13.8. Bilde 85 (Fig. 30)

Jeg vil også se nærmere på bilde 85 i boken som tilhører samme serien som bilde 90. Jeg ser en kvinne som poserer for fotografen.²³⁵ Hun har et mørkt halvlangt hår som nesten går i ett med bakgrunnen. Hun er tydelig sminket, og har på seg en mørk kjole som er åpen i halsen. Den ene hånden, med ring på fingeren, henger slapt i kragen. Den andre armen henger slapt ned. Bakgrunnen er mørk med enkelte små lyspunkter, noe som tyder på at bildet er tatt om natten. Et ganske sterkt lys faller på hennes kropp slik at hun trer tydelig fram i bildet. På denne måten foretar Strömholm en isolering av referenten. Det sterke lyset på modellen gir også store kontraster i bildet. Lyskilden kommer antagelig fra en gatelykt, eller kanskje fra et

²³⁴ Barthes, Roland: *The death of the author* i *Image – music – text*.

²³⁵ Ingen personer blir navngitt i *Poste Restante*, men jeg har kommet fram til at denne personen må være Nana når jeg sammenligner henne med navngitte bilder i andre bøker. Nana var en av de første Strömholm tok kontakt med, og det var gjennom henne at han fikk kontakt med alle de andre transseksuelle.

butikkvindu. «Det befintliga ljuset har för mig med transvestiterna att göra. De har varit de tålmodigaste, de som jag fått att själva ställa upp.»²³⁶ Gjennom sin previsualisering, hans plassering av modellene i nattens neonlys, viser også etter min mening fotografen som regissør i samarbeid med modellen. «Vi har tillsammans søkt upp en plats med bra ljus och hon står snällt stilla.»²³⁷

Kvinnen ser ikke på fotografen, noe som er uvanlig i Strömholms billedverden. Det skulle nemlig forstyrre for Strömholms grep om å samle alt mot sentrum. Hun ser ut i det referensielle rommet, som gir en indeksikal relasjon. Hvilket gjør at isoleringen minskes, og dermed blir dette utypisk for Strömholms fotografi. Er det en gjenstand eller et bildejeg hun ser på? Betrakterens rolle blir altså et bildejeg i det konative referensielle rommet. Fotografen er blitt anonym. Ser hun egentlig ikke på noen ting, for meg ser hun mer inn i seg selv. En rask tanke av lykke eller angst? Holder hun tilbake sin kjærlighet og sin angst i sitt indre: «det er dette som er *blikket*».²³⁸

Endelig er det noen som ser henne, hun blir sett av et menneske, Strömholm, som hun har fortrolighet til. Bildet forteller meg, ut fra hennes holdning, at til tross for hennes skjebne og kamp for anerkjennelse utstråler hun for meg en verdighet, en posering som forteller at det er slik hun ønsker å se seg selv. Samtidig kan poseringen være en karikatur av den kvinnelige prototypen, og som gjør at vi aner at det ligger noe mer bak. Men denne karikatur, jeg som betrakter opplever, behøver ikke være den transseksuelles hensikt. Men det er likevel ikke unaturlig at man som transseksuell bruker kvinnelighet som en maskerade, en ubevisst forsvarsmekanisme mot det å ikke få tilgang til et mannlig reservat, eller bli akseptert som kvinne.

I dette bildet er det også noe som *skjules*. Det er en mann som på en utmerket måte skjuler at han er en mann. Under mitt første møte med bildet så jeg en vakker kvinne, men bildet fikk en annen betydning for meg da jeg ble klar over at det var en mann.

I Strömholms bilder er mennesker, dyr og ting låst inne, de er bak et vindu, bak et gitter, i bokser eller i kartonger. Innestengte i sine rom i Paris finner vi de transseksuelle, de som er tokjønnnet, eller de er innestengte på sine barer om natten. Jeg mener de også stenger inne sitt annet kjønn dersom de er ute på dagen. Å være transvestitt i Paris på 60-tallet var ingen spøk.

²³⁶ Christer Strömholm og P. Rittsel: *Christer Strömholms bildskola* i FOTO, januar 1982.

²³⁷ Christer Strömholm og P. Rittsel: *Christer Strömholms bildskola* i FOTO, januar 1982, side 37.

²³⁸ Roland Barthes: *Det lyse rommet*, side 137.

De ble kalt «night-birds», det var menn som hadde valgt en kvinnelig form, de var en del av Place Pigalles identitet og aktivitet. Man skal ha følelser for nattelivet, sier Strömholm, en forståelse for nattens mennesker. Det samme gjelder hvilket som helst emne. Man må være nysgjerrig, man må ha toleranse og man må sette seg inn i det emnet man velger å skildre. «Man måste på något sätt leva med det, skaffa sig hållpunkter när man skal dokumentera något av betydelse för en själ. Därur föds den personliga metoden.»²³⁹ Man skal ta sine bilder på alvor, ta seg selv og sin ide på alvor. Og man skal opptre åpent som fotograf. Det betyr at kameraet er synlig, og at man forteller hva man vil med bildene. Det gjelder å etablere en kontakt, bli akseptert i miljøet. Å fotografere så at man kommer tilbake dagen derpå. Går du direkte på og fotograferer «kan du få klacken i huvudet.»²⁴⁰

Gjennom å fotografere med det autentiske lyset kan Strömholm nå et stemningsleie som har med sannhet å gjøre. «Så var det när jag fotograferade, så levde dessa människor.»²⁴¹ Jeg mener Strömholm lar de transseksuelle beholde styrken av sitt innerste jeg. Selv om de befinner seg på samfunnets sosiale bunn, har de en selvsikkerhet og verdighet i sin posering, selv om den kan virke noe karikert. Jeg mener Strömholm har tatt godt vare på dem.

«Hela projektet [de transseksuelle] är en bild av honom själv, på et djupt filosofiskt plan».²⁴² Bildene av de transseksuelle har en lignende problematikk som de tidligere omtalte bildene av ham, nemlig isolering og noe som skjules. Det er altså ikke de transseksuelle, barn eller en annen motivgruppe som først og fremst blir avbildet, men isteden er det forholdet mellom det som er skjult, og det som skjuler dette, som dannes i relasjon til et bildejeg.²⁴³ Her finner jeg Strömholms nærvær.

²³⁹ Christer Strömholm og P. Rittsel: *Christer Strömholms bildskola* i FOTO, januar 1982.

²⁴⁰ Fortalt under et foredrag på Fotoskolan 1973.

²⁴¹ Christer Strömholm og P. Rittsel: *Christer Strömholms bildskola* i FOTO, januar 1982.

²⁴² Joakim Strömholm: Intervju 21.05.2013.

²⁴³ Anders Marner: *Burkkänslan*, side 227.

14. Ansvar, innsikt og nærhet

Att vara fotograf innebär att ta ställning. Ansvar insikt och personligt deltagande är de viktigaste egenskaperna hos en FRI fotograf.²⁴⁴ Christer Strömholm

«ANSVAR ... att personligen ansvara for SANNINGEN i bilden.»²⁴⁵ Dette var Strömholms personlige utsagn angående ansvar under et foredrag han holdt på Konstakademien mai 1983. Ut fra det lille som Strömholm uttalte om begrepet ansvar, vil jeg prøve en egen tolkning av utsagnet: «(...) personligen ansvara for sanningen i bilden.» Kan «sanningen» for Strömholm være hans utstrakte interesse for det moralske og etiske, hans tydelige tilstedeværelse og hans dype medfølelse for de utstøtte menneskene han tok bilder av i Paris? Kan «sanningen» i bildene av de transseksuelle i *Poste Restante* vise hvordan han har forholdt seg før, under og etter at han tok bildene. Eller er det autentisiteten i bildene han mener? Jeg velger å fokusere på det moralske ansvar han tok overfor sine referenter. Han var svært tydelig på hvordan han skulle forholde seg overfor dem han fotograferte: Man skulle oppholde seg lenge i det valgte miljøet før man begynte å ta bilder, kunst og liv skulle være sammenfallende. Johan Ehrenberg skriver: «What differentiated Christer`s pictures from any candid shot taken by others photographers, was that his pictures were taken with respect. He helped the friends, he photographed what was in their eyes, [...]»²⁴⁶ Det skulle altså bli tre begreper som var viktig for Strömholm: Ansvar, tid og det å utsette seg.

Sontag henviser til Baudelaire som mener at fotografen er en bevæpnet utgave av den ensomme vandrer som sonderer, spionerer og svever gjennom det urbane inferno, den promenerende kikker som oppdager byen som et landskap av forlokkende ytterligheter. Baudelaire trekker fram flanøren som tiltrekkes av byens bortgjemte kroker, og dens forsømte befolkning. «Adept of the joys of watching, connoisseur of empathy, the flaneur finds the world “picturesque”.»²⁴⁷

Strömholm har nok beundret boken *Paris de Nuit*²⁴⁸ av Brassai, en bok preget av sex og ensomhet. Men Strömholm er ingen kikker eller «bevæpnet utgave» med et kamera med telelinse. Strömholm hevder i tidsskriftet *Foto*²⁴⁹ at man må ha en forståelse for mennesker, man må være nysgjerrig, ha toleranse og man må sette seg inn i det emnet man velger å

²⁴⁴ Per-Erik Åström: *Fotoskolan/The Photoschool* i *Picture Show*, nr. 1, 1986, ETC Production, Stockholm 1986.

²⁴⁵ Christer Strömholm: *Christer Strömholm*, forelesning på Konstakademien, Kalejdoskop, Malmö, 1986.

²⁴⁶ Christer Strömholm, Jonas Ehrenberg: *Vännerna från Place Blanche*. ETC: s förlag, Stockholm 1983.

²⁴⁷ Susan Sontag: *On Photography* (1977), Hamondsworth, Penguin, Middlesex, London 1979, side 55.

²⁴⁸ Brassai: *Paris de Nuit*. Boken besto av sekstifire reproduksjoner og ble først publisert i 1933.

²⁴⁹ Strömholm, C. & Rittsel, P.: C. Strömholms bildskola i *FOTO*, januar 1982, side 32.

skildre. Man må på en eller annen måte leve med det, skaffe seg personlige holdepunkter når man skal dokumentere noe av *betydelse for en selv*. Det kaller han den personlige metoden. Han må altså skape bilder han selv kan stå for. Men betyr denne metoden mer en frihet for fotografen enn integriteten til den som blir portrettert? Denne subjektposisjonen kan kanskje noen tenke på som en «fotografisk imperialism», som Marner kaller det.²⁵⁰ Når det gjelder min kunnskap om Strömholm ser jeg det ikke slik, men kan fort bli enig med Marner når han sier at «fotografisk imperialism» ikke nødvendigvis betyr noe nedsettende. Det kan snarere ses på som en erkjennelse av den tyngden han gir metoden, og av den verdien som Strömholms verk står for. Man kan også spørre seg om det snarere mer er en fasinasjon enn en medfølelse Strömholm opplever overfor motivet. «Dålig kunst är omoral», skriver han i boken *Kloka ord*, «kunst är att överskrida gränser.»²⁵¹

Susan Sontag skriver i sin bok *On Photography* at kameraet frigjør fotografen fra ansvaret overfor dem han fotograferer, og at kameraet opphever moralske grenser og sosiale hemninger. Hun mener også at fotografier sjokkerer i den grad de viser noe nytt, og at innsatsen for dette blir stadig høyere.²⁵² Da Strömholm viste sin utstilling *Till minnet av mig själv* på NK- teatern i Stockholm 1965 ble folk sjokkert, og utstillingen ble sensurert. Var det borgerskapet som ikke tålte å se en mørkere side av tilværelsen, denne skyggesiden burde skyves vekk og gjemmes. De tålte ikke bildenes relasjon til død og tilintetgjørelse. Bilder av sprekker og flekker, av det som råtner og ruster samler seg i en fortelling om hvordan forhåpninger blir lagt i grus.

Susan Sontag går i dybden på både estetiske og etiske problemstillinger knyttet til fotografi som medium, og jeg ser at et av hennes sterkeste argumenter i boken *Om fotografi* omhandler fotografens forhold til sine objekter. Ifølge Sontag, befinner fotografen seg i en posisjon i forhold til sine objekter hvor han eller hun løper en overhengende risiko for å utøve både moralsk og symbolsk vold. Når man fotograferer et annet menneske, oppstår en objektivisering av dette mennesket, og i så måte stiller man mennesket i en posisjon hvor det blir gjenstand for andres tolkning, og en sårbarhet i forhold til egen posisjon kan oppleves. At fotografen fremstiller dette mennesket slik han eller hun mener er estetisk ut fra egne perspektiver, og ikke ut fra objektets eget syn, «by seeing them as they never see themselves, by having knowledge of them they can never have; it turns people into objects that can be symbolically

²⁵⁰ Anders Marner: *Burkkänslan*, side 318.

²⁵¹ Christer Strömholm: *Kloka ord*, Legus, Stockholm 1997.

²⁵² Susan Sontag: *On Photography* (1977), Hamondsworth, Penguin, Middlesex, London 1979, side 19.

possessed.»²⁵³ er et av argumentene Sontag bruker. Dette fordi en fotograf sjelden går i dialog med sitt objekt for å få vite hvordan han eller hun ønsker å fremstå på et bilde, men mer opptatt av sitt eget kunstneriske uttrykk, eller av å fange «sannheten» eller nyheten i et sosialt miljø. Jeg har valgt å drøfte dette ut fra Strömholms bilder av de transseksuelle i *Poste Restante*.

Når det gjelder de transseksuelle som er fotografert i boken, vil jeg undersøke om Strömholm, som Sontag sier, ved å fotografere dem har begått et overgrep mot dem.²⁵⁴ Sontag sier videre at å ta bilder er å blande seg inn i, trenge seg inn på, eller overse det som skjer.²⁵⁵ Har det seg slik at Strömholm «trenger seg inn på» sine venner på Place Blanche? Sontag skriver også at det å være fotograf kan oppleves som å være uskikkelig dersom fotografen leter seg frem til motiver som anses å være tvilsomme, tabubelagte eller marginale. «Being a professional photographer can be thought of as naughty, [...]»²⁵⁶ Følte Strömholm at han var uskikkelig? Ville han sjokkere for derved å rette oppmerksomhet mot seg selv?

Sontag sier videre at kameraet er som et pass som opphever moralske grenser og sosiale hemninger, og frigjør fotografen fra ethvert ansvar overfor de menneskene som fotograferes. Hele poenget, mener hun, med å fotografere folk er at man ikke blander seg inn i livene deres. Dette ensidige postulat er jo stikk i strid med den «sanningen» og den «innsikt» Strömholm var opptatt av å ha før han fotograferte de transseksuelle i Paris.

Ut fra Strömholms egne og andres utsagn vil mener jeg at det var et tosidig åpent og godt forhold mellom han og de transseksuelle. «In 1958, I [Nana] left my job. That`s when I met Christer. We did not do pictures right away, but soon enough. When he came to show the photos we had done together, I was happy. In his photographs I saw myself.»²⁵⁷ Han bodde på de samme hotellene som dem i Paris, fulgte deres rytme og deres steder, satt sammen med dem når de spiste sin sene frokost, var hos dem når de sminket seg og kledde på seg til nattens arbeid. Han hadde respekt for disse personene.

Everyone has their place, nothing is hidden. And out of this dialogue comes the opportunity for us to enter this world of asserted difference without becoming voyeurs; (...). Christer made it an absolute rule that *responsibility* should shine out from the images he took of his friends; [...].²⁵⁸

²⁵³ Susan Sontag *On Photography* (1977), Hamondsworth, Penguin, Middlesex, London 1979, side 14.

²⁵⁴ Ibid.

²⁵⁵ Op. cit., side 11.

²⁵⁶ Op. cit., side 13.

²⁵⁷ Christer Strömholm: *Les amies de Place Blanche*, Dewi Lewis Publishing, England 2011, (u.p.).

²⁵⁸ Christer Strömholm: *Les amies de Place Blanche*, Dewi Lewis Publishing, England 2011, (u.p.).

På mange måter mener jeg han følger den vestlige kunsthistoriske tradisjonen når det gjelder å avbilde kvinnen og spesielt den nakne kvinnekroppen som symbol for kunsten. Men han bryter på samme tid med konvensjonene gjennom å løfte fram kvinnen som subjekt, det vil si mennesket i bildene. Modellene Nana og Jackie konstaterer saklig at de som er nakne på Strömholms bilder høyst sannsynlig har kledd av seg på eget initiativ. Han ga aldri noe direktiv om hvordan de skulle agere foran kamera. Stemningen var avspent og bygde på fortrolighet og vennskap.²⁵⁹

Denne fortrolighet kommer for meg ganske tydelig fram når jeg studerer kontaktkopiene av Strömholm hvor han fotograferer transseksuelle Jacky og Sabrina i en seng i Paris 1967 (Fig. 32). Bildene er tatt av en av Strömholms elever, Anita Lönn. Fotografiene tydeliggjør hans personlige metode, nemlig at man skal opptre synlig med kamera. Gjennom den nære kontakten med modellene, oppstår en «scene» som bremser et forløp i livsverden ved at modellene poserer foran kamera, og at de transseksuelle dermed aksepterer relasjonen til fotografen. Strömholm må ha stor aksept i dette miljøet. Kontaktkopiene viser at Strömholm ikke gir direkte instruksjoner til en bestemt posering, men lar modellene representere seg selv foran kamera. Strömholm beveger seg rundt modellene og skifter dermed synsvinkel. Han følger modellene snarere enn at han dirigerer. På noen av bildene fotograferer han ikke, men antagelig fører han den gode samtalen. Han har bare tilgang til det tilstedeværende lys, en lampe ved sengen, og dette krever lysfølsom film og et mobilt kamera. Han fotograferer ikke sine modeller utenfra, men er hele tiden i sengen med de som fotograferes, svært nær den eller de som avbildes. Slik er Strömholm aktiv i previsualiseringen for å isolere sine modeller, og de svarer med å posere.

I en av de siste bildene i kontaktkopien gir Strömholm modellen en klem, nærmest en kjærlighetserklæring, en trygghet oppstår mellom fotograf og modell. Jeg mener at Strömholm på denne måten må forlate seg selv og går helt opp i noe annet. På den måten kan jeg forstå hva han mener når han sier at han skal «utsätta sig».²⁶⁰ Det gjelder å være så nære at lyset virker direkte eller være så sensibel at objektet eller situasjonen kan virke med en spesiell intensitet. For meg er dette et godt eksempel på Strömholms *nærhet* til sine referenter. «Undvik teleobjektiv – gå nærmare inpå istället. Det är viktigere att hitta sig själv än att göra skarpa kort.»²⁶¹

²⁵⁹ Ibid.

²⁶⁰ Christer Strömholm: Foredrag på Konstakademin, Kalejdoskop förlag, Åhus 1986.

²⁶¹ Åström, P-E.: Fotoskolan/The Photoschool i *Picture Show*, nr. 1/1986, Stockholm: ETC Production.

Når Strömholm fotograferte de transseksuelle ved Place Blanche i Paris prøvde han å få dem til å bli aktive deltagere ved å interessere dem for fotograferingen. Han viste dem bildene etter fotograferingen, og diskuterte bildene sammen med dem. «Hemligheten är att när man tagit bilder på någon, så visar man upp bilderna någon dag senare. Man intresserar dem för metoden.»²⁶² Slik blir referentene selv deltagende i hans bilder, de kan si at det bildet var ikke bra, men også at et bilde har rørt noe ved dem. På den måten ble deres interesse for fotograferingen lagt, og de samarbeidet med Strömholm i fortsettelsen. Man skal opptre åpent som fotograf, og ha dialog med referenten. Det betyr at man skal være synlig og at man tydeliggjør hva man vil.²⁶³ Slik oppstår det intervenserende forhold mellom modell og fotograf. Det er dette jeg vil kalle nærhet. Jeg har selv sett, under mitt besøk i Strömholms leilighet, at det finnes et stort materiale som går på en positiv korrespondanse mellom Strömholm og hans transseksuelle venner på Place Blanche. Dette bør jo være et materiale for videre forskning? Strömholms transseksuelle prosjekt bør jo i seg selv være gjenstand for nærmere forskning.

I fotografiene av de transseksuelle mener jeg at Strömholm også gjør sin identitet synlig gjennom nærvær. De transseksuelles identitet blir mindre viktig, men deres synliggjøring av seg selv som kvinne i en mannskropp blir reproduert i Strömholms fotografi. Vi opplever at noe blir *skjult*, en mannskropp blir skjult av en kvinne. Strömholm viser sitt nærvær gjennom å vise det som skjuler, og på denne måten oppstår en interesse for deres skjebne. Er det sin egen identitet han leter etter når han omgås sine venner på Place Blanche?

I transmiljøet har Strömholm funnet ekte medmenneskelig varme. De transseksuelle utstråler en stolthet over sin tvetydige kjønnslige identitet, og de nyter tydeligvis å spille på den, når de stiller opp til fotografering. Tross denne posering, utstråler portrettene allikevel en uformalitet og intimitet, som normalt er reservert private bilder.²⁶⁴ Susan Sontag sier følgende om Diane Arbus sine portretter av utstøtte: «Do they see themselves, the viewer wonders, like *that*? Do they know how grotesque they are? It seems as if they don't.»²⁶⁵ Hos Strömholm mener jeg det blir tydelig at det er slik de transseksuelle ønsker å se seg selv. Men poserer de? Han tillater på en måte å la dem posere, han er solidarisk med sine modeller og han godtar deres bilde av seg selv. Han legger ikke tyngden på det som er avvikende, men mer på det universelle. Når det gjelder Diane Arbus` fotografi får ofte det abnorme en egenverdi. Jeg

²⁶² Christer Strömholm: *Christer Strömholms bildskola del 1* i Foto januar 1982.

²⁶³ Ibid.

²⁶⁴ Anne Ring Petersen, Berlingske Tidende, 2. seksjon, 29 april 1999.

²⁶⁵ Susan Sontag: *On photography*, side 36.

mener at Strömholms nærvær ligger i hans måte å representere tema. Han lager ikke en dokumentasjon om de transseksuelle hvor vi skal bli informert om avvikende mennesker, halliker, sedelighetspoliti og profitørene blant dem. Han gir et sympatisk bilde av sine venner på Plance Blance, hele hans prosjekt om de transseksuelle viser hans tilstedeværelse, og kanskje et behov for å finne mer ut av sin egen identitet. Hans valg av bildeutsnitt og etterarbeid av bildene, som jeg har nevnt tidligere, viser også et prosessuelt nærvær.

Strömholm merket at det var noen som ville bli sett, og han hadde verktøyet. Døpet for de transseksuelle var å bli fotografert. Strömholm har kjent seg sveket og overgitt i sitt tidligere liv. Nå tok han ansvar for sine bilder og ville ikke levere dem ut, eller utlevere sine modeller. Joakim Strömholm forteller: «Han gjorde dom inte i något spekulativt syfte».²⁶⁶ Han kunne godt ha gjort mange sensasjonsartikler av disse bildene, men det ville han ikke. Han holdt seg unna skandalepressen.

Han har aldri sagt til noen av modellene at dom skulle kle av sig. Det var de selv som sto for det. Det var en riktig nærhet, en kjærlighetshistorie. Strömholm mente alltid at man har et ansvar overfor den man har tatt bilder av. Carole Naggar skriver: «Strömholms attityd går stick i stäv med klichèn om fotografen som parasit. Tvartom låter han sig bemaktigas, nästan förhäxas av verkligheten.»²⁶⁷

Da jeg leste et intervju med fotograf Anders Petersen, en av elevene til Strömholm som han satte stor pris på, i det svenske tidsskriftet Foto fra november 1982, var det som å høre Strömholm selv snakke. Anders sammenfatter sin egen etikk med hjelp av Ivar Lo-Johanssons ord «Det gäller att vara medkännande». Og denne medfølelse skal synes i bildene. Denne medfølelse innebærer også at man som fotograf må ta på seg et ansvar. Først mot seg selv, og deretter mot dem man fotograferer. Ansvaret mot seg selv er viktig. Vi burde alle tenke igjennom hvorfor vi gjør det vi gjør, og hvor dårlig eller bra vi gjør det. Det er viktig å ta menneskene vi fotograferer på alvor, være med dem som mennesker først og fremst og som deretter være med dem som fotograf. Vi bør være nysgjerrige på dem vi fotograferer, på deres tidligere liv, og deres nåværende situasjon. Vi har mye å lære av dem. Det er viktig å informere om hvordan, hvor og når bildene blir vist. Fotografen bør også forklare hvorfor han

²⁶⁶ Joakim Strömholm: Intervju 21.05.2013

²⁶⁷ Christer Strömholm, Carole Naggar (tekst): *Post scriptum*, Stockholm 2012.

tar sine bilder. Spesielt måtte man være på vakt mot slike bilder der man utleverte sine referenter, bare for å vise hvor dyktig man er som fotograf, eller hvor modig man er.²⁶⁸

Ut fra det som er sagt, når det gjelder Strömholms ansvar overfor sine objekter, setter jeg Susan Sontags kategoriske utsagn om at en fotograf gjør overgrep mot sine objekter, i tvil. Nå skal jeg ikke se bort fra at det var den amerikanske fotografen Diane Arbus Susan Sontag hadde i tankene da hun skrev dette.

Alle fotografier er et memento mori, skriver Sontag.²⁶⁹ Å ta et fotografi er å delta i et annet menneskes (eller tings) dødelighet, sårbarhet, foranderlighet. Dette får jeg bekreftet gjennom Strömholms beskrivelse av de transseksuelle. De levde i en veldig innestengt verden, en skyggefull verden full av ensomhet, fortvilelse og uro.

Gjennomgående har altså Strömholm i sine store prosjekter en god dialog med dem han fotograferer. Strömholm hadde god kontakt med modellene Nana og Jacky i mange år «... Jacky kept in touch with him until his death. And as can be seen in many photographs, Strömholm, a humanist, witnessed a beautiful friendship.»²⁷⁰ Christian Caujolle skriver: «Det förföriska, kärleken, var inget som Christer sökte bland «kärlekspår på parkbänkar» utan hos vännerna från Place Blanche, ett av de mest generösa och ickevoyeuristiska fotografiska försök som gjorts.»²⁷¹

Strömholms svært turbulente, omflakkende og sikkert spennende liv hadde gitt ham masse innsikt og erfaringer. Noe han skulle få bruk for når det gjaldt hans store prosjekt om de transseksuelle. *Innsikt* var for ham «et flertal erfaringer som växer samman till nya slutsatser.»²⁷²

Er previsualisering et resultat av innsikt? Er innsikt den delen av oss hvor tidligere opplevelser har fått fotfeste og resirkuleres? Er innsikt en form for intuisjon. «Det gäller att följa sin intuition och nöja sig med att man känner men inte begriper.»²⁷³ Innsikt må vel også innebære hvordan fotografen skal ta kontakt med objektene, gjøre research og forklare om prosjektet og hva man vil. Joakim Strömholm mente innsikt var å få kunnskap om å være nære. Strömholm måtte, som alle fotografer, vite ut fra innsikt om hvor grensene skulle gå.

²⁶⁸ Anders Petersen: Det svenske tidsskriftet Foto, november 1982.

²⁶⁹ Op.cit side 27, s. 15 i eng.

²⁷⁰ Christer Strömholm, , Helene Hazera: *Les amie de Plance Blanche*, Dewi Lewis publishing, England 2011 (u.p.)

²⁷¹ Christer Strömholm, Christian Caujolle (tekst): *Post scriptum*, Stockholm 2012, side 148.

²⁷² Christer Strömholm: Foredrag på Konstakademin, Kalejdoskop förlag, Åhus 1986.

²⁷³ Christer Strömholm og P. Rittsel: Christer Strömholm bildskola i FOTO februar 1982, side 37.

Skal man la være å fotografere eller skal man fortsette? «Skaffa dig ordentlig kunnskap om det ämne du valt att fotografera, forteller Strömholm, ta till vara det du vet och syssla med det du tycker om. Ställ krav på dig själv. Ta dig själv på allvar. Teknisk erfarenhet, egen nyfikenhet, känsla, och personlig sanning parad med kunnskap i ämnet.»²⁷⁴

Fotografi har i alle tider formulert etiske problemstillinger som har vært oppfordrende både for fotografen og betrakteren. Christer Strömholm er ikke noe unntak. Hans bilder fortsetter å berøre og uroe.

15. Sammenfatning og konklusjoner

Det ar genialt att vara sig själv.²⁷⁵ Christer Strömholm

Jeg har gjennom hele oppgaven påpekt at det er gjennom sine referenter Strömholm blir synlig. Strömholm sier selv at han «er» den lille gutten som betrakter kvinnen på et marked i Paris, og han kan se seg selv som jenta bak gitteret. Noe som for meg understreker hans *nærvær*. Når det gjelder begrepet nærvær har jeg kanskje ikke samme begrepsforståelse som Strömholm. I et intervju med Joakim Strömholm mente han at nærvær og nærhet blir noe av det samme, nemlig et nærvær og nærhet i opptaksøyeblikket. Min bruk av begrepet nærvær viser til min opplevelse av Strömholms nærvær, hans tilstedeværelse i fotografiene synliggjort gjennom referentene, objektene som portretter av ham selv, det at noe skjules og en tydelig form for isolering.

Det å hevde så sterkt subjektivitetens primat i Strömholms fotografi mener Anders Marner ikke er helt uproblematisk. Han mener at en romanforfatter ikke er entydig identisk verken med hovedpersonen eller helten i verket. Han mener at i et fotografi er det på lignende vis en forskjell mellom fotografen og den posisjonen fotografen tar, eller med et annet ord synsvinkelen. Dersom fotografen (forfatteren) er allvitende så er ikke fotografen entydig det sentrale subjektet i ett fotografi. Altså er ikke det emotive bildejeget (helten), som vet mindre enn fotografen, den samme person som den emotive allvitende fotografen. Så vel romanens jeg som fotografiets bildejeg er fiktive i relasjon til forfatter respektive fotograf. Forfatteren må snakke ut fra helten og fotografen må skjule seg bak en figur for å kunne visualisere det bildejeget ser. Fotografen, på samme måte som bildejeget, blir usynlig i sitt eget verk.²⁷⁶ En

²⁷⁴ Christer Strömholm og P. Rittsel: Christer Strömholm bildskola i FOTO april 1982, side 63.

²⁷⁵ Christer Strömholm: *Kloka ord*, Legus, Stockholm, 1997.

²⁷⁶ Anders Marner: *Burkkänslan*, side 292.

forfatter vil aldri påstå at jeg-personen er ham selv. I løpet av oppgaven mener jeg å ha funnet at Strömholm gjør sine bilder til minner, og at han dermed vil visualisere seg selv gjennom sine referenter. Likeledes er min definisjon av nærværsbegrepet aktuell i denne sammenhengen. Gutten som observerer kvinnen på scenen *er* «Lill Christer» (Fig. 22) ifølge Strömholm, han sier at han *er* jeg-personen. Anders Marnér er redd for at en ensidig undersøkelse av konteksten kan resultere i at bildet trer fram, men bare som et tomrom. Som om et bilde ikke hadde noen egenbetydelse. For meg har ingen bilder av Strömholm vært noe tomrom. I Strömholms bilder er det ikke tomhet som er utgangspunktet, motivene kommer isteden ut fra et innholdsrikt mørke. Hans nærvær, som presser seg ut av bildene under min fortolkning, kan jeg ikke unngå, uten å få «mærker» av det.

Jeg mener å ha påvist at det finnes en forskjell mellom nærvær og nærhet. Kontaktkopiene viser tydelig hvordan han nærmet seg sine referenter, og hvordan de aksepterte den nærhet han hadde. Samarbeidet var også en form for nærhet, samarbeid mellom fotograf og modell om hvilke bilder som kanskje engang kunne publiseres. Her presiseres det ansvar han hadde overfor sine modeller. Hans portretter av de transseksuelle er nesten konfronterende i sin nærhet, men det blir ikke ubehagelig, bare direkte og alltid formidlet med en varme. Det har med respektfull nærhet å gjøre, snarere enn å avsløre eller blottlegge.

Man kjenner alltid igjen Strömholms bilder, likevel er det vanskelig å definere bildenes stil. Det er ikke snakk om å skrive inn noen form av kronologisk utvikling heller. Bildene hans lar seg heller ikke tidsbestemmes. Men finnes det noen fellestrekk når det gjelder bildene til fotografer som ble tatt mellom 60 og 70 tallet? «Tri-x, D-76, Leica» var en standardformel for mange fotografer på denne tiden, og det var en forutsetning når det gjaldt den type mobil fotografi Strömholm var avhengig av under vanskelige lysforhold. Det var en tendens i den rådende samtidskunsten på 60-70-tallet å dyrke det følelsesløse, normløse og amoralske. Noe vi kan oppleve i fotografiene til David Heath, Bruce Davidson, Larry Clark, Mark Cohen, Don McCullin og Diane Arbus. Er det slik at det groteske og grusomme brukes som en selvpålagt prøve på en egen følelsesmessig styrke? For meg blir Strömholms styrke hans nærhet, innsikt og ansvar overfor sine referenter.

Strömholm ville ikke betraktes som dokumentarfotograf. Bildene fra Japan, India og Paris skulle ikke være dokumentasjoner om ettervirkningene av atombombene, reportasjer om likbrenningsritualer, eller en dokumentasjon om de transseksuelles tragiske liv. Han brukte de samme kameraer som pressefotografene brukte, men gjorde likevel kunst, fotografisk

billedkunst. Han var tydelig subjektiv i sin uttryksmåte. Jeg mener å ha vist ut fra mine fortolkninger at det er mulig å se en kombinasjon av et sosialrealistisk innhold i Strömholms fotografi det vil si hans sosiale engasjement, og en subjektiv fotografi som antyder personlighetens betydelse i hans verk. Det er vanskelig å si hvor stort hans sosiale engasjement var, men noe politisk engasjement var det antagelig ikke.

Under en reise i Spania i 1962 sammen med vennen Lasse Søderberg ble Strömholm spurt av poeten Blas de Otero om hva som var *målet med reisen*. Uten å få noe bestemt svar fra fotografen mente Blas at Strömholm burde vise engasjement for det spanske folket og dokumentere arbeidernes kamp. Søderberg skriver videre i sin bok *Resa i svartvitt*: «Han [Blas] kunde inte gärna veta att han vände sig till en fotograf som i grund och botten främst gjorde självporträtt.»²⁷⁷ Når han skildret de transseksuelle var det ikke bare fordi han ville fortelle til hele verden om en forfulgt gruppe, men det var kanskje hans ønske om å finne ut av grenselinjen mellom det mannlige og det kvinnelige. Ved hvilket punkt blir mannen en kvinne? Han var kanskje nysgjerrig på grensen mellom det søte og det groteske. Johan Tell skriver i boken *Post Scriptum*: «Syftet med bilderna på de transsexuella i Paris var inte att starta den stora debatt om kønets villkor i Sverige som de facto rullade igång i och med bokens publicering. Det hade Strömholm aldrig kunnat ana.»²⁷⁸ Han sier at hans femårige dokumentasjon av de transseksuelle ikke strakk til for å få svar på spørsmålet: «Vad är detta som jag inte förstår?»²⁷⁹

Det er ikke vanskelig å gi psykologiserende tolkninger av visse av Strömholms fotografier. Dette har jeg heller ikke lagt skjul på. Han setter opp grenser for å skjule noe, hva er det han skjuler? Mannen på maleriet har hull i pannen, er det sin fars selvmord han aldri glemmer? Fotografiet av en mor med to barn der faren er borte, er det skilsmissen han ikke får ut av minnet? Strömholm hevder at det er hans egen barndom han fotograferer, sine egne minner av innestengthet.²⁸⁰ Peter Weiss skriver: «Vi känner till bitar av hans rätt mörka förflutna. Vi känner till de vägar som han gick, som han i dag inte själv accepterar längre och som ingen av oss heller skulle acceptera längre, men som han gått. Han har en hemlighet, som han bär på, som gör honom intressant.»²⁸¹

²⁷⁷ Lasse Søderberg, Christer Strömholm (foto): *Resa i Svart hvit*, ellerströms förlag, Stockholm 2013, side 54.

²⁷⁸ Christer Strömholm, Johan Tell (tekst): *Post Scriptum*, Stockholm 2012, side 366.

²⁷⁹ Jeanna Eklund: *Christer Strömholm – från 40-talet fram til nutiden*, metro nr. 3 1998, side 15.

²⁸⁰ Anders Marnér: *Burkkänslan*, side 291.

²⁸¹ Christer Strömholm: *Till minnet om mig själv*, (upag.).

Barthes skriver i sitt essay *The Death of the Author* at det er et før og etter, *før* det vil si når teksten blir skrevet, og *etter* da bare teksten er tilbake og forfatteren ikke lenger er tilstede. Da blir leseren den viktige personen. « [...]: the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author». Forstår jeg Barthes rett mener han at forfatterens meninger og motiver ikke spiller noen rolle for forståelsen av verket. Han kunne like gjerne vært død. Dersom jeg med forfatteren skriver fotografen, ser jeg at denne påstand kolliderer med det jeg skriver tidligere i oppgaven, der jeg påstår at det vel ikke er et mål å hevde en fortolkning som strider mot eller ikke på noen måte tar hensyn til kunstneren bak verket. Men hvem er egentlig ansvarlig, og hvem er egentlig skaperen av verket? Er det privatpersonen, kunstneren, en fiktiv person eller er det betrakteren, den ideale betrakteren? Strømholm understrekte at han ikke kunne hjelpe oss med fortolkningen av bildene, vi måtte altså hjelpe oss selv. Slik får jeg som betrakter et stort ansvar, noe jeg kanskje har vist i oppgaven.

Ut fra mine tidligere fortolkninger av Strømholms verker finner jeg at når hans bilder er tatt er han ikke lenger til stede i bildets emotive referensielle rom, han har overlatt sitt bilde til betrakteren, og blitt usynlig i sitt eget verk. Men samtidig kunne jeg ikke i mine fortolkninger unngå å ta med meg en utvidet beskjed fra hans tidligere liv, noe som igjen etterlot et nærvær av Strømholm. Jeg må altså som leser både få tilgang til verket gjennom min sanseerfaring og ta med meg kunstneren som en del av tolkningen, og føle hans nærvær *gjennom* de avfotograferte referentene, og ikke minst forstå hans nærvær ved å anvende en historisk biografisk metode. Fotografen blir altså ikke helt «død». Når jeg som «leser», tar tak i verkene, drar jeg ikke bare meg selv inn i dem, men kjenner også fotografens nærvær.

Hva med mitt *egget* kroppslige nærvær når det gjelder Strømholms fotografier. Jeg ville ikke bare oversette bildene til tekst, men har skrevet ned min opplevelse av verkene ved hjelp av min sansning. Det har ikke vært noe problem å plassere meg som et konativt bilde i det referensielle rommet. I dette rommet finner jeg egne minner, og det er derfor min umiddelbare reaksjon på bildene «martrer» meg, bilder som jeg likevel ikke klarer å løsrive meg fra. Det samme kan også sies om mitt møte med Christer Strømholm, et fotografisk møte med en sterk personlighet som kanskje mer sperrer for egne oppgaver enn det løser opp.

Under mitt arbeide med oppgaven håper jeg å kunne vise at både semiotikkens og fenomenologiens begreper er anvendelige i praktisk analysearbeid, selv når det gjelder såpass gåtefulle verk som Strømholms. Jeg håper også at min anvendelse av mine fortolkninger kanskje kan ha tilført verkene en viss ny informasjon.

Bibliografi

Litteratur, kataloger og artikler

- Alton, Peder: *Långa kvällar på Ploggatan*, i Christer Strömholm (1918-2002), *On Verra Bien*, Kalskrona: Bildverksamheten Strömholm & Färgfabriken, 2002.
- Amundsen, Heidi Bale: *Masteroppgave i estetikk, fordypning kunsthistorie*, IFIKK, UiO, Oslo 2008.
- Balgård, Gunnar: *Hittad: den dolda blickpunkten*, Värmlands Kuriren, 20. januar 2000.
- Barthes, Roland og Knut Stene Johansen (overs.): *Det lyse rommet*, (1980) Pax Forlag, Oslo 2001. (*La chambre claire: Note sur la photographie*, Gallimard, Paris 1980).
- Barthes, Roland: *The Death of the Author* (1967), utvalgte essays fra *Image, Music, Text*. London: Fontana Press, 1977. (Fragments d'un discours amoureux *Image, Music, Text: La mort de l'auteur*, Manteia V Musica practica, L`Are 40, 1970.)
- Barthes, Roland: *Rhetoric of the image*, The photography reader, Liz Wells (ed.), Routledge, New York 2003.
- Björklund, Moona: *Fyra kvinnor* i Christer Strömholm, Kalejdoskop förlag, Malmö 1986.
- Blomkvist, M.: *Var i bilden finns Strömholm själv?* Expressen, 2.juni 1983.
- Brassaï: *Graffiti*. Chr. Belser Verlag, Stuttgart 1960.
- Brassaï (bilder) og Agnes de Gouvion Saint-Cyr (tekst): *Brassai in America 1957*, Flammarion SA, Paris, 2011.
- Carman, Taylor: *Merleau-Ponty*, Routledge, New York 2008.
- Cartier-Bresson, H.: *The decisive moment*, Simon & Schuster, New York 1952.
- Cartier-Bresson, H.: *The mind's eye*, Aperture, New York 1999.
- Cartier-Bresson, H., Yves Bonnefoy (forord): *Photographer*, Thames and Hudson, London 1980.
- Cartier-Bresson, H.: *Henri Cartier-Bresson*, Aperture, New York 1976.
- Didi-Huberman, Georges, *Confronting Images*, Penn state press, Pennsylvania 2005.
- Edstrøm, Peder: Intervju med Joakim Strömholm, tidsskriftet FOTO nr. 5, mai 1982.

- Ehrs, Bruno: *Som fotografiska stoppmärken*, Fotografisk tidsskrift nr. 2, 2001.
- Eklund, Jeanna: *Christer Strömholm-från 40-talet fram til nutiden*, Metro, 5-6 mars, 1998.
- Ekstrøm-Frisk, E.: Intervju med Maria Patomella, Gøteborg-Posten, 21. juni 2013.
- Fausing, Bent: *Kærlighed uden ord*, Tiderne skifter, København 1991.
- Gadamer, Hans-Georg, Lars Holm-Hansen (overs.): *Sannhet og metode*, Pax Forlag A/S, Oslo 2010.
- Peter Galassi: *Henri Cartier-Bresson: The Early Work*, The Museum of Modern Art, New York Graphic Society Books, Little, Brown and Company, Boston, New York 1987-1989.
- Grundberg, Andy: *Subject and Style*, 1984 i *Crisis of the Real*, Aperture, USA 1999.
- Holly, Michael Ann: *Panofsky and the Foundations of Art History*, Cornell University Press, London 1984.
- Iversen, Margaret og Stephen Melville: *Writing art history*, University of Chicago Press, Chicago 2010.
- Jakobsen, Joakim: *Hypnotisk intimitet*, intervju med Anders Petersen i Weekendavisen nr.1, 3. januar, København 2014.
- Jakobson, Roman: *Two Aspects of Language*, i *Literary Theory: An anthology*, Ed. by Rivkin, J. and Ryan, M. Blackwell publishers, Oxford 1998.
- Johnsrud, Nina: *Bildene er mitt språk*, artikkel i Klassekampen 11. april, nr. 81, 1983.
- Krauss, Rosalind E.: *Notes on the index* i *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, London, The MIT Press Cambridge, Massachusetts 1985.
- Lagerløf, Margaretha R.: *Inlevelse och vetenskap – om tolkning av bildkonst*, Atlantis, Stockholm 2007.
- Larsen, Peter: *Album*, Spartacus Forlag AS, Danmark, Oslo 2004.
- Malmberg, Carl-Johan: *Fläckar som ser. Kring några bilder av Christer Strömholm* i *Divan*, nr. 1, 1996.
- Malmberg, Carl-Johan: *I Indien är ingenting möjligt* i *Kalejdoskop* förlag, Malmø 1986.
- Malmö Konsthall: *Metàpolis*, Katalog, nr. 114, 1986, 59 sider.

- Marien, Mary W.: *Photography: A Cultural History* (2002), Laurence King Publishing Ltd, London 2010.
- Marner, Anders: *Burkkänslan*, Doktoravhandling (1999), Umeå Sverige, 2000.
- Marner, Anders: *Christer Strömholm och isoleringen*, artikkel publisert i nummer 3 av *Valør*, utgitt av Konstvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet 1997.
- Merleau – Ponty, Maurice: *Kroppens fenomenologi*, Pax Forlag, København 1994. (*Phenomenologie de la perception*. Gallimard, Paris 1945.)
- Merleau-Ponty, Maurice: *Phenomenology of Perception* (1962), C. Smith, trans., Routledge & Kegan Paul, London 1981. (*Phénoménologie de la Perception*, Gallimard, Paris 1945)
- Merleau-Ponty, Maurice (Til norsk og med etterord av Mikkel B. Tin): *Øyet og Ånden*, Artes, Pax Forlag A/S, Oslo 2000.
- Meyer, Siri: *Visuell makt, Bilder, blick og betraktere*, Universitetsforlaget, Oslo 2010.
- Moberg, Åsa: *Simone och jag*, Bokförlaget Pan Nordtedts, Stockholm 1996.
- Moderna Museet: *Arbus, Model, Strömholm*, katalog, Steidl, Stockholm 2006.
- Myrdal Jan: *Nazikitsch och annat strömholmeri* i *Fib/Kulturfront*, nr. 8, 1986.
- Newhall, Beaumont: *Vision Plus the Camera* i *Photography. Essays & Images*, The Museum of Modern Art, New York 1980.
- Newhall, Beaumont: *A Backward Glance at Documentary* i David Featherstone (ed.), *Observations, Essays on Documentary Photography*, Untitled 35, The Friends of Photography, Carmel 1984.
- Nilsson, Håkan: *Avslöjande men inte blottande*, Dagens nyheter 7. juli 2002.
- Odulf, Tor-Ivan: *Skymningen gör dårorna oroliga*, Forfatterforlaget Fischer & Rye, Stockholm 1989.
- Odulf, Tor-Ivan, Peter Weiss, Per-Olof Sundman: *Christer Strömholm – krigets man*, FOTO nr.7, juli 1966, Specialtidningsförlaget AB.
- Panofsky, Erwin: *Meaning in the Visual Arts*, The University of Chicago Press, Chicago 1982.
- Petersen, Anders: Intervju i det svenske tidsskriftet FOTO, november 1982.

- Petersen, Anne Ring: *Dødsengle og transvetitter*, Berlingske Tidende, 2. sektion, 29. april 1999.
- Poirier, Diane E.: *Brassai an illustrated biography*, Flammarion, Paris 2005.
- Ranciere, Jacques og Geir Uvsløkk (norsk overs.), Kjersti Bale (etterord): Artes, Pax Forlag, Oslo 2012.
- Runefelt, Eva: *Strömholms mörka gåtor*, Göteborgs-Posten, 18. juni 2002.
- Sandbye, Mette: *Mindesmærker*, Rævens Sorte Bibliotek, København 2001.
- Sjölin, Jan-Gunnar: *Bildens retorik* i Sjölin, J-G. (red.), *Konst och bildning, Studier tillägnade Sven Sandström*, Carlssons, Stockholm 1994.
- Sjölin, Jan-Gunnar (red): *Att tolka bilder*, Studentlitteratur, Lund 1993.
- Skorgen, Torgeir og Læg Reid: *Hermeneutikk – en innføring*. Spartacus, Oslo 2006.
- Sonesson, Göran: *Bildbetydelser*, Studentlitteratur, Lund 1992.
- Sontag, Susan: *Om fotografi*. Pax Forlag, Oslo 2004.
- Sontag, Susan: *On Photography* (1977), Hamondsworth, Penguin Books, Middlesex 1979.
- Sontag, Susan: *Against interpretation* (1964) i *Against interpretation: And other essays*. Picador, New York 2001.
- Steinert, Otto: *Om fotografiets gestaltningsmuligheter* i Otto Steinert: *Fotografier 1929-1973*, Moderna Museets utstillingskatalog 147, Stockholm 1977.
- Strömholm, Christer: *Till minnet av mig själv*, Introduksjon av Peter Weiss, Per Oluf Sundman, Tor-Ivan Odulf, Katalog, FOTOexpobok 5, Stockholm 1965.
- Strömholm, Christer (bilder) og Anders Janson (tekst), *Konsten att vara där*, Norstedts Förlag, Stockholm, 1991.
- Strömholm, Christer og Carl-Johan Malmberg (tekst): *I Indien är ingenting möjligt*, i *Christer Strömholm*, Kalejdoskop Förlag, Malmö 1986.
- Strömholm, Christer: *Ett bra förhållningssätt. Stolpar, foredrag på konstakademiet i mai 1983* i *Christer Strömholm*, Kalejdoskop Förlag, Malmö 1986.
- Strömholm, Christer, Carole Naggar og Johan Tell: *Post Scriptum*, Bokförlaget Max Ström, Stockholm 2012.
- Strömholm, Christer og Helene Hazera: *Les amies de Place Blanche*, Dewi Lewis Publishing, England 2011.

- Strömholm, Christer (1918-2002). *On verra Bien*. Bildverksamheten Strömholm & Färgfabriken. Kalskrona 2002.
- Strömholm, Christer (bilder) og Tor-Ivan Odulf (tekst): *Poste restante*. P.A.Norstedt & Söners Förlag, Stockholm 1967.
- Strömholm, Christer: *Vännerna från Place Blanche*. ETC: s förlag, Stockholm 1983.
- Strömholm, Christer, [Christer Christian], *Paris just nu*, i Foto, nr. 12, 1952.
- Strömholm, Christer, Anders Petersen og Kenneth Gustavsson, Timo Sundberg (tekst): *Indicier*, utstillingkatalog for Galleri 5, Kulturhuset Stockholm 1996.
- Strömholm, Christer (foto), Lasse Söderberg (tekst): *En resa i svartvitt*, ellerströms, Stockholm 2013.
- Strömholm, Christer og P. Rittsel: *Christer Strömholms bildskola* i FOTO, mars 1982.
- Strömholm, Christer og P. Rittsel: *Christer Strömholms bildskola*, i FOTO, februar 1982.
- Strömholm, Christer og P. Rittsel: *Christer Strömholms bildskola* i FOTO, januar 1982.
- Strömholm, Christer i Accent nr. 9, 25. oktober 2002.
- Strömholm, Christer og Rune Jonsson: *Christer Strömholms fotoskola del 2* i Aktuell Fotografi, nr. 3, 1988.
- Strömholm, Christer og T. Sundberg: *Tentamen på cafèet*, Bildtidningen, nr. 1, 1986.
- Strömholm, Christer: Foto nr. 12, 1997.
- Tausk, Peter, (Marianne Thormählen, Jan-Gunnar Sjölin, Lars-Håkan Svensson, svensk oversettelse): *Fotografins historia under 1900-talet*, LiberLäromedel, Lund 1977. (Die Geschichte der Fotografie eim 20. Jahrhundert. DuMont Buchverlag, Köln 1977.)
- Teleman, Sara: *Christer Strömholm; de första 80 åren*, Bibel nr.1, mai 1998.
- Waern, Christer: *Möte med fotograf Christer Strömholm*, Allt om böcker, nr.6 1982.
- Wedin, Cia: *Svart tusch har fem färger*, ett samtal mellan Cia Wedin och Christer Strömholm Divan, nr. 1, 1996.
- Weiss, Peter: *Dödsbilder*, Foto nr. 7, juli 1966, Specialtidningsförlaget AB.
- Wells, Liz (Ed.): *The Photography Reader* (2003), Great Britain: Routledge, 2009.

Wells, Liz (Ed.): *Photography, A Critical Introduction* (1996), Routledge, New York 2009.

Åstrøm Per-Erik: *Fotoskolan/The Photoschool* i Picture Show, nr. 1, Stockholm: ETC Production, 1986.

Intervjuer

Tveit. Espen: Mysen, 24.04.2013.

Strömholm, Joakim: Plogkatan 1, Stockholm, 21.05.2013 og 03.04.2014.

Video, web-dokument, lydbånd

Strömholm, Joakim, *Blunda och se – en film om bildskaparen Christer Strömholm*, Sveriges Television, Kultur och musik, Stockholm 1996.

Sundberg T. og Strömholm C.: *Tagningsögonblikket*, radioprogram, 23.03.1986, Sveriges Radio.

<http://www.kunstkritikk.no/?d=no>. Eksistensielle fotografier (Fra Kunstkritikk) By Erling Moestue Bugge Editor-in-Chief: Jonas Ekeberg, uten datering.

http://www.svd.se/nyheter/inrikes/artikel_39115.svd

Vedlegg Bilder

Se figur 1 – 33



Fig. 1 (P.R.)

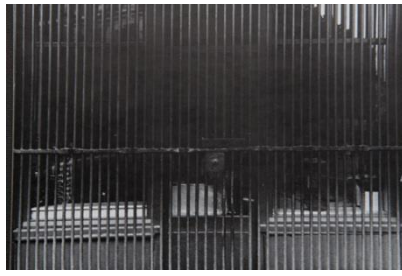


Fig. 2 (P.R.)

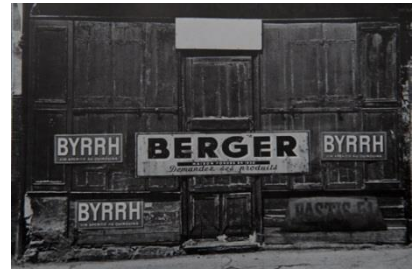


Fig. 3 (P.R.)



Fig. 4 (P.R.)



Fig. 5 (P.R.)

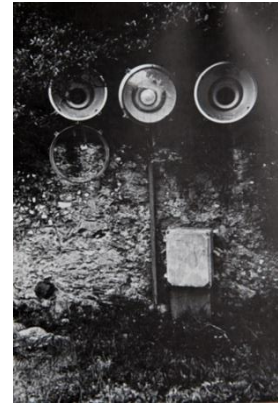


Fig. 6 (P.R.)



Fig. 7 (P.R.)



Fig. 8 (P.R.)



Fig. 9 (P.R.)



Fig. 10 (P.R.)



Fig. 11 (P.R.)



Fig. 12 (P.R.)



Fig. 13 (P.R.)



Fig. 14 (P.R.)



Fig. 15 (P.R.)



Fig. 16 (P.R.)



Fig. 17 (P.R.)



Fig. 18 (P.R.)



Fig. 19 (P.R.)



Fig. 20 (P.R.)



Fig. 21 (P.R.)



Fig. 22 (Fra *Konsten att vara där.*)



Fig. 23 (P.R.)

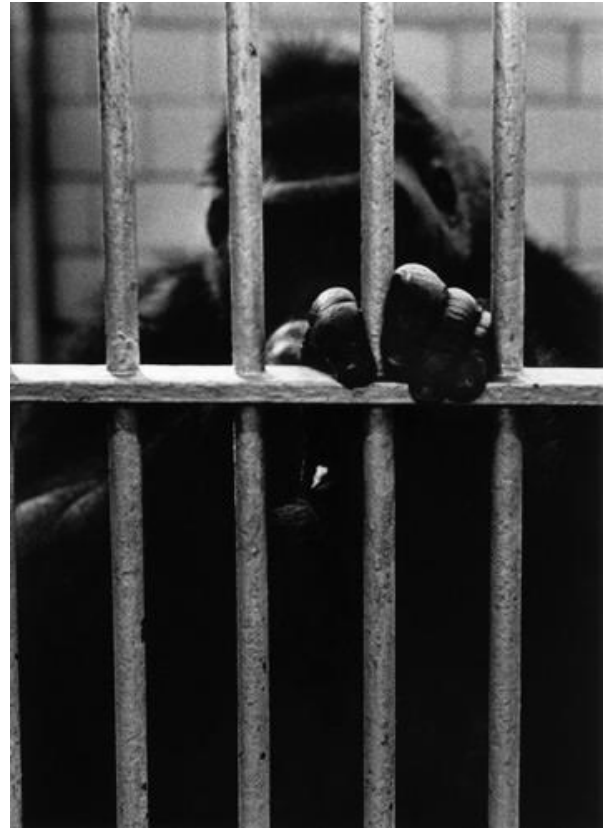


Fig. 24 (P.R.)



Fig. 25 (P.R.)

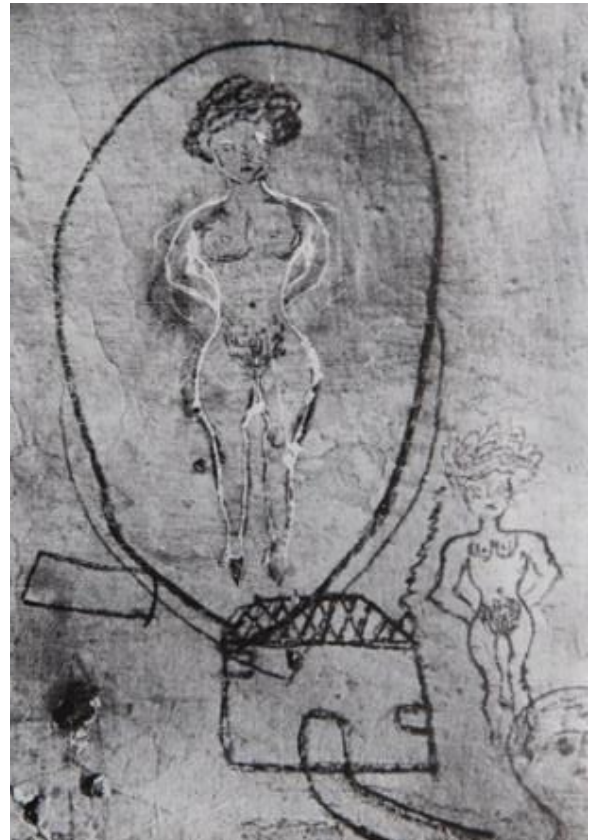


Fig. 26 (P.R.)



Fig. 27 (P.R.)



Fig. 28 (P.R.)



Fig. 29 (P.R.)



Fig. 30 (P.R.)



Fig. 31 (Fra Strømholms arkiv.)



Foto: Anita Lønn

Fig. 32 (Fra Strømholms arkiv.)

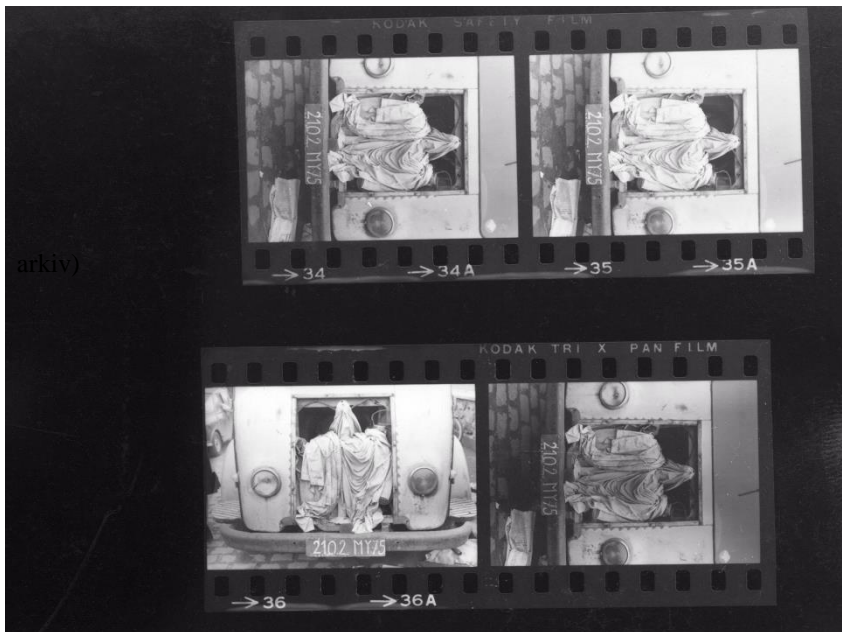


Fig. 33 (Fra Strømholms arkiv.)