

Bruk av bilder for fremstilling av perspektiver

*Et studie ved hjelp av to fotografier fra "gamledager"
(1907 & 1909) og det liv de utgjør i leieren, på reise i
tid og rom*

Kandidat 9



2019

Innholdsfortegnelse

Innholdsfortegnelse.....	2
1. Innledning.....	4
2. Kildemateriale.....	7
Fotografiet fra 1907.....	10
Mulige tolkninger	12
Fotografiet fra 1909.....	15
Mulige tolkninger	19
Betraktningsalbum 1909.....	20
3. Fotografiers effekt	20
Historisk innramming.....	21
Materialisert fotografi	22
Hvorfor begrepet fetisjisme har relevans	24
Det indeksikale som implikaturen.....	25
Roland Barthes analyserer og mening gis form	27
Fotografisk materiale som verktøy for mytedannelser.....	30
Kategorisering eller kontekstualisering for plassering.....	31
Presentasjon av Svein Storbakks nivåanalyse.....	31
4. Fotografienes samtid: Norge på begynnelsen av 1900-tallet	33
Massemedier, Teknologiske forutsetninger	36
Private versus offentlige fotografier.....	38
Om vitalisme	39
Funn i avisartikler om Vitalisme.....	41
Natur, kultur og nakenhet.....	44
Private versus offentlige nakenheter	46
Sol og mennesker i natur.....	48
De opprinnelige og ihendehaverne.....	49

5. Publiseringer i senere tid	51
<i>Offentlig kommunikasjon</i> inn til 2019	51
Edvard Munchs private fotografi publisert	53
A.B. Wilses fotografi Snebad publisert.....	59
Oppsummert Inntrykk	63
Senere tids forskning på vitalismen	64
6. Mulige virkninger effekter	68
Om bildet som formativt medium	70
Retorikk eller Resepsjonshistorie.....	72
7. Oppsummeringer	73
Kilder	77
Illustrasjoner	81

1. INNLEDNING

Det er mange motivasjoner for å skrive denne oppgaven, men den viktigste tror jeg er oppdagelsen, som pårørende, at grunnskolen i Norge ikke underviser nevneverdig i retorikk, bildespråk og bildeanalyse. Det er en viktig kompetanse og det utgjør etter mine begreper en stor mangel. Den andre grunnen er at jeg selv synes det er vanskelig, og søker gjennom denne oppgaven å arbeide meg frem til et forklarende syn, mulige måter å lese medier helt generelt og fotografier spesielt. Fotografier kan vise 'en scene' og denne betraktes gjerne som en refleksjon, som et vindu og som et dokument.

Hvordan bruk av fotografier virker og kan endre oppfatninger og synet på det som dokumenteres vil være fokus i denne teksten.

I en avisartikkel siteres Statsminister Solberg fra sin *Facebookprofil*, i sammenheng med nakensensurering som utføres av Facebook: ” *Det Facebook gjør ved å fjerne bilder av denne typen, uansett gode hensikter, er å redigere vår felles historie. I dag er bilder en så viktig del av inntrykkene som formidles at hvis du redigerer vekk hendelser eller personer, ja så forandrer du historien og endrer virkeligheten*”. (Sissel Hoffeng, ”*Den farlige nakenheten. Sensur. Tildekking. Sladding. Seksualisering. Nymoralismen er her*”, Dagsavisen lørdag 23.februar 2019). Sitatet fra Solberg kan få stå som gjengs oppfatning og som motivasjon for studering av bilder.¹

Jeg har valgt å ta utgangspunkt i to fotografier jeg er fascinert av, og beundringen har ikke blitt mindre i forløpet med å lage denne teksten. De er eksponert på begynnelsen av 1900-tallet og flere ganger publisert i senere tid. Med *gamledager* i tittelen søkes assosiasjon til historier og noe fortidig. Leieren, som i Norge kan assosieres med 'primitivt opphold i natur', henspiller konkret på motivene bildene viser, til det materialiserte som produsert til og fremstilt i. Med andre ord den tidlige kontekst men også til diskursive leire i ettertid. Teksten søker etter hva som kan ha gjort fotografiene severdige og meningsbærende den gang laget, samt hva en reise i tid og rom kan ha tilført lesingen. For å forstå fotografiens meningsproduserende egenskaper og hvordan dette er anvendt tas utgangspunkt i Roland

¹ Solbergsitatet er hentet i denne artikkelen som igjen hentet det fra facebookprofilen til statsministeren. Dette er dermed klippet ut av to tidligere sammenhenger: Jeg tror ikke Solberg tenker at hva som *ikke* er fotografert *ikke* har skjedd i virkeligheten. Sitatet belyser imidlertid hvor mye fotografier vektlegges

Barthes observasjoner rundt fotografi og spesielt om metaspråk. Informasjon om bakgrunnen for bildenes tilblivelse kan være mangelfull, som for eksempel om det opprinnelig var en intensjon med fotografiene og hvorvidt det bør være en forutsetning. Begge fotografiene kommer uten noen utdypende forklaring fra fotografen, (men det ene er gitt tittel). Med andre ord tjenstgjør fotografiene i samfunnet uten noen utdypende forklaring. Men det kunne vært et poeng, for dersom vi kan utrede i dette opprinnelige kan vi lettere også utrede om endringene. Det er interesse for å finne en dypere årsak til hvorfor de to fotografiene stadig har vært publisert i senere tid; hvilke ideer ligger til grunn for de respektive publiseringene og gjennom og hvilke kanaler, samt vinklinger og virkninger fotografiene kan ha produsert. En årsak kan være at de er gode å se på, men det er mange gode å velge i, så jeg tenker at det er flere årsaker.

Veileder Øivind Bjerke setter fingeren på en flertydighet som fotografiens identitet innehar. *«Mange kunsthistorikere velger etter hvert å se bort fra de opprinnelige intensjonene bak et kunstverk. For disse vil et hvilket som helst fotografi kunne være interessant som forskningsobjekt. I stedet for å skille mellom kunstnerisk fotografi og bruksfotografi, der den første kategorien hører hjemme i kunsthistorien og den andre i kulturhistorien, tar man utgangspunkt i forskeren, og forskerens institusjonelle og faglige forankring. Slik flyttes oppmerksomheten til fagenes metodologi, teori og begrepsbruk; til den diskursive behandlingen av fotografiene. Man ser ikke lenger fotografiene isolert, men ser dem i lys av bruken og ikke minst deres institusjonelle tilhørighet. Betrakterens synsvinkel blir dermed avgjørende for opplevelsen og forståelsen av fotografiet. Fotografiet får i en slik praksis en flertydig identitet. Metoden kan i prinsippet anvendes på alle slags fotografier, og den tydeliggjør at det er umulig å skille mellom et fotografisk kunstverk og et kulturhistorisk fotografi kun ved å se på bildet»* (Øivind Storm Bjerke, 2008, i 80 mill. bilder, s. 23).

Den vanlige måten å forholde seg til fotografier fra gamledager er oftest ved hjelp av åstedsgransking, på mange måter en annerledes metode når objektet er et fotografi og ikke et maleri. Fotografen som øyevitnet har etter all sannsynlighet en annen agenda enn maleren. Maleriet, som fra en annen tidsalder, har en relativt statisk tilværelse i et galleri (en avfotografering av maleriet blir noe annet, velegnet for å promotere eller diskutere originalen). Der fotografiers mening må være bundet opp eller avhengig av *publikasjonens* budskap i en massemedietid, må det som resultat få en 'endret ligning' for hver nye

kontekst de *plasseres* i. Og et av spørsmålene blir da om de fortsatt kan få *stå for noe* eksisterende forut, fra sin opprinnelses formdannelse. Dersom det foreligger *ny* betydning, kan man avvise en eldre, eller se denne nye som historieforfalskning, dersom hvordan vil jeg forske i hvordan dette skjer. Fotografier som oppstår i en sammenheng og overført i bok eller på skjerm skaper nye sammenhenger og gjør referansen til den opprinnelige sammenheng ustødig. Den postmoderne og ofte repeterte setningen etter Karl Marx; *all that is solid melts into air*, skal få virke som et skilt inn til denne øvelse i å se på elementene når de vinkles for nye sammenføyninger.

Trond Bjorli skrev sin doktoravhandling på fotograf Anders Beer Wilse og avrunder med kapittelet *Fotografisk fiksjonsrealisme til den dominerende bildeform*, hvorfra siteres følgende:

... «det viktigste i denne historien om 'Witse er at det var et gjennombrudd for fotografiet som på noen måter utgjorde en ny form for samfunnsmakt. I 2015 kan vi feire 150-årsdagen for Witse. Det kan benyttes til både å feire fotografiets andel i skapingen av det moderne norske, til å sette et kritisk søkelys på fotografiets rolle i formingen av kollektive og individuelle identiteter, og til å drøfte fotografiets – eller 'det fotografiskes' – samfunnsformende roller i fortsatt pågående prosesser» (Trond Erik Bjorli, *Et fotografisk gjennombrudd. Fotografisk og nasjonal modernisering i fotografen Anders Beer Witses bildeproduksjon ca. 1900 – 1910*. 2014:346). Det er ingen liten funksjon for et relativt lite felt innenfor mediemangfoldet. Samfunnsmakt er ikke forklart eller konkretisert, men at fotografiet har vært med i påvirkningen og formingen av det kollektive Norge er uomtvistelig, jeg kan slutte meg til Bjorli i denne uttalelsen. Ny "fraktmetode" hindrer ikke at bruken av bilder som budskapsbærende element fortsatt er med videre, snarere må forståelsen for hvordan det fotografiske er med på å forme vår forståelse bli enda viktigere.

Sitatene av Bjerke og Bjorli påpeker forskningsområder som har oppmuntret til mitt valg av oppgave. Når sortering og katalogisering er blitt en viktig bestanddel er det å diskutere hvor objekter hører hjemme relevant. Plasseringer medfører en betydning, oftest plasseres tematikk, produsent, tid og rom, merkelapper gitt for gjenfinning utgjør et vedheng. Det medbringer gjerne en synsmåte. Men betegnelser belyser *kun noe* ved et objekt. Alt det

andre som vedkommer, dersom det utelukkes gjennom arkiveringen, blir dette ved objektet som man utelukket allikevel med materialet, men noe vil kanskje også «mistes».²

2. KILDEmateriale

Ett fotografi eksponert i 1907 og ett i 1909 vil være det primære utgangspunktet og undersøkelsesmaterialet i denne teksten. Opphavsmennene sies å være kunstmaler Edvard Munch (f. 1863) og fotograf Anders Beer Wilse (f.1865). Fotografiene valgt for oppgaven har til felles at de røper noe om kulturen de representerte og representerer. Et spørsmål som kommer opp er hva de kan røpe om kulturen dengang, og de stedene fotografiene *nå* representeres i. Med utgangspunkt i analyse anvendt på fotografiene i noen opprinnelige sammenhenger, vil jeg forsøke å forstå hvilke budskap bildene kan ha gitt den gang. Nyere publiseringer i senere tid kan også røpe noe om den kulturen de nå er representanter for. Det at disse gamle fotografier har fått nytt fokus røper noe om et interessefelt og gitt den nye kulturens briller å se med vil vi forske på de gamle fotografier.

Distanser i tid og rom påvirker dokumentet, leseren og betydningen. Ett av bildene jeg valgte for dette studiet var publisert i bokutgivelse samme året som det var eksponert og således vil jeg anta at det kan verifiseres som fotografen Anders Beer Wilses *intensjon med bildet*. Fotografiet har også en tittel som kan gi noen føringer i så henseende.

Det andre fotografiet som diskuteres i teksten ble holdt i privat eie hos Edvard Munch og bærer ingen tittel. Fotografens identitet er, etter hva jeg forstår, ukjent. Dersom fotografiet skal "plasseres" så er det nærmeste sannsynlige å karakterisere det innenfor det private og ofte kalt "familiealbum". Arbeidet blir en øving i å se, samt en bevisstgjøring av de bestanddeler som utgjør et fotografisk uttrykk og som utgjør en dokumentasjon.

Tatt ut av sin opprinnelige sammenheng og gitt et annet *publikum*, gis materialet potensielt eller nødvendigvis ny betydning. Men *hva* de nye kontekstene utgjør i senere tid, og

² "Mnemotikk" og hukommelser er tematikk innenfor men som av praktiske årsaker i stor grad er holdt utenfor oppgavens fokus. Villem Flusser definerer begrepet hukommelse som et informasjonslager. Den 14 november 2019 arrangerte nasjonalbiblioteket et heldags seminar under tittelen "Digitalisering og begrepsarbeid: nordiske perspektiv, hvor hovedtema var *Nasjonale strategier for digitalisering og konsekvenser for begrepsarbeidet*, samt *Organisering og styring av digitaliseringens begrepsarbeid: Eksempler fra de nordiske landene*. Dette belyser at området ikke er uproblematisk og at det er relevant (undertegnende var ikke til stede). Det overføres ekstra bevilgninger til digitalisering og arkivering i disse dager.

hvordan de kan være autentiske når de blir publisert i forskjellige sammenhenger, som i bok- og katalogutgivelser i forbindelse med utstillinger og ikke minst tilgjengeliggjort på internett, blir da interessant.

Jeg vil forsøke å se på hva som er vektlagt i de respektive utgivelsene; om det er forskjeller og om de eventuelt påvirker til endringer i budskapet eller *opplysningen*, og om dette utgjør endring i begrepsinnholdet til motivet vil bli fokusert.

I fortellingene søkes også å lese om *formålet* til de forskjellige publiseringer endrer på vinklingen, dersom avsenderinformasjonen foreligger. Fordi, som Bjorli sier det; *oppfatningen av fotografi som gjenstand og fysisk representasjon av sitt objekt den gang var en annen* (Trond Bjorli, 2014: 331). *Ettertidens* bruk av de respektive fotografiene vil ergo komme i fokus.

I kjølvannet av det norske oljeeventyret har fritid og underholdning for lengst blitt industri og selve kulturen har gjennomgått endringer. De steder bildene er publisert i ettertid indikerer en kontekstuell reise i tid og rom. Vi skal gjennom Roland Barthes og Svein Storbakks teorier se at fotografier sitt *ontologiske premiss*. Lys reflektert fra objekter treffer og blir festet eller fiksert på et plant materiale og den analoge tilblivelse kan karakteriseres som en del av definisjonen på et fotografi og virker dokumentarisk. *Dokumenter* assosieres med bevis og legitimering og kan som sådan sees på som autoriteter. *Hva* som dokumenteres blir det store spørsmålet som gjentar seg.

For å drive åstedsgransking (eksponeringsøyeblikket gjort rede for) trengs informasjon og det er en erkjennelse at denne informasjonen i de aller fleste tilfeller *må* bli mangelfull, og teksten her fokuserer heller ikke på historikken rundt hendelsene i tilblivelsesøyeblikkene, men teoretiserer. Noe som tillegger bildet vinklinger kan være tittel, tekst, hvilken type avis eller tidsskrift, avsenders politiske ståsted, eller andre elementer *signifiance* og blir således vedhengende til budskapet (Roland Barthes, *The Photographic Message* (1961/ Engl.1977) i *Image, Music Text*).

Barthes bruker Hjelmsevs begreper denotasjon og konnotasjon når han redegjør i Mytologier at denotasjonsnivået er handlingsspråket (1.linjespråket) og at konnotasjonsnivået er metaspråket (2.linjespråket) og at signifikatet i andrelinjespråket er

tegnet i førstelinjespråket³. Da det er flere lag (eller nivåer) med betydning blir dette viktig for diskusjonen å tydeliggjøre. Roland Barthes hadde nylig lest seg opp på Saussures klassiske tegnmodell da han satte seg fore å vise hvordan metaspråk (og myter) kunne fungere, han la til grunn å studere sin samtids dialektikk (Roland Barthes, *Mytologier* (1957/1975, Gyldendal norskforlag utg.). Dette å være analytiker for blant annet fotografiers stadige meningsproduksjon kan lignes med hva Roland Barthes selvransakende kalte å være en *mytolog*, noe som han erkjenner inkluderer å være inneforstått med at den virkelighet man søker innsikt i, den er man også medvirkende til. (Barthes, 1957/1991, s 210).

Gjennom å bruke analyseredskaper hovedsakelig fra Roland Barthes vil publiseringer hvor fotografiene er representert i senere tid og hvordan de virker i de respektive utgivelsene bli observert. Det foreligger ingen strategi eller noen kriterier for hvilke publiseringer som trekkes frem her i oppgaven, utover det at fotografiene i studiet er presentert og at bildene utfører en funksjon i respektive publiseringer.

Teksten vil først fokusere spesifikt på de to fotografiene, på fotografi generelt, samt historiske hendelser som kan være informerende for meningsbetydning, for så å foreta et byks fra da til nåtiden. Her er flytende og uklare overganger noe som kan identifisere hva vi jobber med, og målområdet for teksten er å tydeliggjøre noen aspekter fotografiet fremkaller, som er viktige å se for om mulig å finne de gode svarene på hvordan vi *kan* navigere fremover.

³ Allan Sekula mente riktignok at vi konnoterer og denoterer om hverandre og at det er kunstig å dele opp tolkningen, men denne analysemodellen som Barthes forklarte er viktig forutsetning for å se hvor uklarhetene oppstår.

FOTOGRAFIET FRA 1907

En kontaktkopi i sort-hvitt på 83 x 87 mm er hentet frem for denne teksten. Jeg kom på det mens jeg var ute og gikk, det var visst med meg i minnet. Fotografiet har dukket opp i forskjellige sammenhenger vedrørende kunstmaler Edvard Munch og jeg finner at det interesserer.

En mann står og skuer fremfor seg med bena spredt men godt plantet. Ansiktet sees i profil

204



Illustrasjon 1

(og derfor tolket som bakenfor) naken mann. Han luter en smule i nakken, vekten er på fremre høyre ben og det rare er at høyre arm også byr forover, mens venstre ben (og arm) ligger bakenfor (som i en tidlig klassisk homo-sapiens-positur). Det kan virke ambivalent, hvor vidt han byr forover eller bakover. De to personene er henvendt i samme retning og foran dem i sanden er det strukket en skygge, dette som lager skyggen samt hva personene i bildet betrakter ligger utenfor bilderammen.

mens kroppens venstre side er vendt mot

betraktningpunktet.

Mannen er på stranden, kun iført lendeklede. Albuene hans er vinklet i hoftehøyde, venstrehånden vendt mot betrakter og holder i et knippe malerpensler og en palett.

Høyrehanden sikter en pensel i retning mot venstre hvor han skuer. Foran, i samme linje som penselen peker befinner det seg en mindre

Den lendekledde med pensler virker som hovedpersonen da han befinner seg nærmest betrakter og fyller nesten hele det vertikale midtre feltet. Til høyre bak han er plassert et skråstilt stort staffeli hvorpå såvidt kan skimtes maleriet *Badende menn*⁴ og bakenfor

maleriet er en plankevegg som stopper synsranden men fører en linje ut til fotografiets høyre kant. Maleriet *Badende menn* betrakningspunkt er ca 45 graders vinkel til høyre for fotografens betrakningspunkt. Nederst til venstre finnes en hvit skrå linje, dette er det eneste helt hvite og assosieres til å være en brettekant, men det vites ikke, da eksemplaret som betraktes er en reproduksjon av den originale kopien fra forrige århundre.

En mediert persepsjon. Vi ser inn i et kvadratisk utsnitt av sand, sjø og himmel med diverse objekter og skygger spredt rundt i forgrunnsområdet; nærmest, størst og midtstilt mellom nakenmodell, maleri og kameraøye/betrakter har vi maleren. Forover for hovedpersonen (mot venstre) og bakover (mot høyre) rommer narrative horisontlinjer som aktøren i bildet virker å være herre over. Komposisjonen har dybde i form av perspektiver som størrelsesforskjeller, diagonaler, staker og pyramider. Det skråstilte staffeliet fører komposisjonen «bakover» og mot høyre til plankeveggen og ut av rammen. Staur satt opp skaper skiller, skygger og linjer. Horisontalt og vertikalt samt bakover i bildeplanet, gjennom bruk av repetisjoner og lag, passasjer og mellomrom er det mye for blikket å ta fatt på. De mange retninger tvinger øynene til å 'danse rundt' og bli værende en stund 'inni bildet'.

Menneskelig aktivitet aksentuerer komposisjonens dynamikk og disse repetisjoner og rytmer i komposisjonen virker balanserende (partall, dualisme, rytmisk).

Maleren fokuserer aktivt mot venstre hvor han skuer og samtidig er han potensielt aktiv mot høyre hvor han (egentlig skulle stått når) maler, dette skaper en historiefortelling i bildet. Hans posisjon virker energisk og som midtstilt i bildet er han i tillegg (latent eller/og i overført betydning) på vei mellom betrakningsposisjonen (kamera) og modellposisjonen til mannen i bakgrunnen, i og med at han her i overført betydning innehar alle rollene i sitt virke. De fotograferte mennenes bleke kropper kontrasterer mot solmørke ansikter. Dette er synlig et poeng i det ferdige maleriet, et fokus i maleriet som nærmer seg realisme. Mørkere tone i ansiktet viser tegn på tidligere aktivitet i solen *med* klær. I enkelte kretser skal solbrent hud ha vært et tegn på arbeider.

Fotografiet har en generell uskarphet som kan skyldes en kombinasjon av «lang» lukkertid (m/ håndholdt eller støttet kamera) og linsens kvaliteter. Palett og pensler virker imidlertid noe mer uskarpt enn resten av fotografiet, og det tyder på at armen har vært i bevegelse under eksponeringsøyeblikket (som igjen antyder en litt lang lukkertid).

Form blir skapt ved hjelp av skygger og høylys, som skaper scenen. Fotografiet er detaljrikt ved hjelp av mange nyanserte gråtoner. Her er sandstrand i gradvis overgang til hav, en horisont og en himmel som uendelighetsperspektiv. Relativt lange skygger tyder på en lav sol og Warnemünde er vendt mot nord, så antagelig står solen i sydvest, det indikerer ettermiddag.

Bakenfor objektene finner vi åpent rom mens det virker tett mot sidene selv om linjene fører ut der. Lys, luft og strand virker omsluttende til stede, rundt en mann vendt mot noe i vest som vi ikke ser utenfor rammen (For øvrig røper ytterkanten at denne medierte scenen har en historikk, i form av at en slitasje viser seg i nedre venstre hjørnet; den minner om at fotografiet ikke er funnet som et digitalt skjermbilde men at materialet var i papirformat og at dette har fått en liten skrå brettekant).

MULIGE TOLKNINGER

Vi ser noen mennesker i strandsonen, mediert gjennom et dokumentarfotografi i en bok⁵ angivelig eksponert sommeren 1907. Hovedaktøren i bildet er plassert dominerende stor i forgrunnen, mellom modellen og det påbegynte maleriet og nærmest kameraets optikk, altså betrakningsposisjonen. Bildet viser en bildeskaper-situasjon; her er modell, staffeli, betraktende mann med høyre pensel ut i løse luften, mens han holder i palett og et knippe andre pensler med andre hånden. Vi kan se på det som en refleksjon av en hendelse og samtidig et *vidu inn* til denne. Det er nærliggende å tenke at modellvirksomhet og malervirksomhet og dermed skapervirksomhet så vel som kopiering, kan synes å være et tema.

Fotografiet ble etter sigende funnet i en bunke med Munchs private papirer som var 'stuet bort i en krok' på Munchmuseet og Arne Eggum i Munchmuseet forsket på bruken av fotografi i skaperprosessen hos Edvard Munch. Mitt første møte med dette fotografiet var i den boken (Arne Eggum, 1987, *Munch og Fotografi*, (Gyldendal forlag, s. 132). Det er ikke kommet frem informasjon om at fotografiet har vært publisert i Edvard Munchs levetid. For øvrig røper en skråstilt liten hvit stripe i nedre venstre hjørnet på denne medierte scenen at mediet har en historikk i form av at en slitasje som så vidt vises. Det

⁵ Da Arne Eggums utgivelse angivelig er første gang publikum møter dette fotografiet har jeg valgt å skanne fotografiet fra akkurat denne kopien her.

minner om at fotografiet ikke er funnet som et digitalt skjermbilde men at materialet var i papirformat og at dette har fått en liten skrå brettekant.

Retningspekerne som sender blikket og nærmest tvinger øynene til å bli værende inne i bildet gjør at man føler på en slags insistering. Det virker som noe er rart med retningene, i og med at maleren *ikke* ser på modellen. Han kan assosieres med en villmann fordi han er naken med lendeklede⁶, fordi potent positur i arbeid med svette i hårfestet og fordi retninger som omkranser maleren i fotografiet utgjør en potensiell og tilstedeværende aksjonsradius for mannen. Jeg tolker den nakne mannen i bakgrunnen som en aktmodell fordi malerpensler er presentert. Nettopp derfor er også malerpenselens retning 'noe urovekkende' der den peker ut i løse luften og på noe vi ikke ser utenfor betrakters tilmålte 'vindu'.

Munch har fått hjelp av noen til å eksponere dette fotografiet. Personen som har holdt i dette fotoapparatet har siktet mot denne scenen og trykket inn knappen, for at scenen skulle kunne betraktes senere. Ingen steder hvor jeg har lest om dette bildet har jeg funnet navngitt person som kan ha eksponert bildet, jeg har heller ikke sett at det har vært drøftet.⁷

Det at *Munchs pensel gjenga etter følelse og hukommelse* får en dreining her. Et håndholdt lite kamera var ny teknologi, noe som igjen skaper nye uttrykksformer; fokus dreier over til måter hvor 'herværende realisme' inkluderes også i maleriene, og dette fotograferer kan virke som et monument for denne dreiningen. Edvard Munch har (i følge Tyri Holt 2013) noen ganger bevart flere fotokopier av samme motiv, hvorav noen har fått flekker fjernet eller kontrasten endret. Dette viser at Munch ser verdier også i de kopiene som hadde flekk på seg, eller at han er oppdradd til ikke å kaste *noe*. Det viser at han eller kopisten, dersom det var en annen, tok seg tid til å endre på hvordan hans fotokopi skulle se ut. At det ferdige kunstverket ikke medbrakte historisk dokumentasjon til utstillingslokalet *på tiden fotografiet er laget* er min antagelse, fordi Arne Eggum har tatt seg bryet med å drøfte hvordan Munchs benyttelse av fotoapparatet nettopp blir til studier. Erik Mørstad drøfter eksempelvis passgang vs. kontrapost i katalogen til *Livskraft*, gjennom bevart

⁶ Tarzan var oppfunnet senere enn dette bildet, så mulig det er kontekstavhengig min mottakeroppfattelse som gjør et lendeklede til noe 'vilt'. Jeg beholder det allikevel, fordi det er så mye annet vilt i denne mannen, og kanskje den etterpåskapte tegneserien brukte lendeklede nettopp for å tydeliggjøre noe vilt.

⁷ Derimot har bildet plassert under kategorien selvportrett (Tyri Holst 2013), noe som kan være med på å sette føringer på tolkningen.

materiale fra den samme serien og senere settinger kan det være sannsynlig at Munch var opptatt av dette. I og med at andre fotografier laget på samme sted og med de samme scenene vises som underlag eller skisser til maleriet han er i gang med blir det nærliggende å se dette fotografiet som privat, eller i det minste tilhørende den lukkede sfæren som er i tilblivelsens.

For å tolke må vi vite noe om sammenhenger. Slik er det med ord i setninger, med objekter visualisert i bilder, og slik er det med bilder vist i sammenhenger.

Bare å vite at negativene er eksponert på stranden i Warnemünde sommeren 1907 gir oss faktakunnskap omkring situasjonen vi betrakter. Vi vet ikke hvem som har laget Munchs koper men noen har fått fjernet hvite prikker (resultat av støv) og det foreligger eksemplar på riktig- og speilvendt kopi. Det er også blitt eksperimentert med forskjellige typer kontrast (Cecilie Tyri Holt, 2013). Dette fotografiets komponenter utgjør en komposisjon *seg selv nok*. Det skiller seg ut fra fotografier han har brukt som underlag i malerier i den forstand at komposisjonen utgjør 'et hele' i en 'narrativ fremstilling'. Som i et *øyeblikksbilde* er det en løftet arm, som utdrag i fra *en handlingsskjede*. Det gjelder også "den lille" modellen som står i en ikke-hvile-posisjon. De betraktede kan synes å være i sin egen verden (ignorant fotograferingen), elementene virker i et samspill.

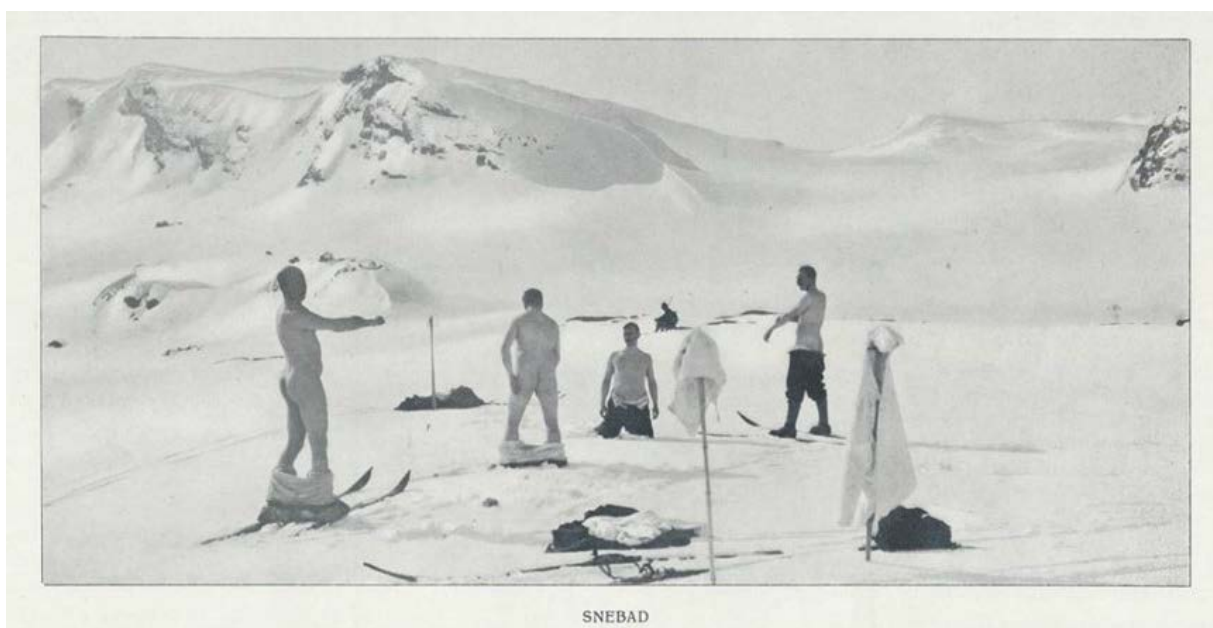
Her, i dette bildet står han, midt i sin virksomhet, et ess i arbeide. Warnemünde i 1907: Strand, himmel, hav og naken mann; det virker som basisk natur, mens maler, pensler og palett, stakitt og staffeli, måle, sikte, påbegynt lerret; det er kultur. Mannen og Myten, her *synes Munch*. I ett og samme gjensinn, levert på ett og samme papir.

Munchs motiver omhandler ofte dypt personlige saker, som han har brakt over i det offentlige rom (utstillingslokaler). Han sies å ha vært grenseoverskridende fordi han malte på annen måte, andre motiver og av *annen* relevans og samtidig brukte han det tradisjonelle utstillingslokalet, det skapte brudd og diskusjon. Fotografiet virker som *på* en scene, stillet til skue, men det er tatt ut av en privat sfære. Fotografiet dokumenterer (noe av) tilblivelsesprosessen til et maleri.⁸ Minst en person fotograferte med et kamera i

⁸ I denne tiden skjer visstnok en dreining i Munchs fokus hva gjelder bildeproduksjon og dette kan synes tydeliggjort gjennom det realistiske og fysiske i skillet mellom soleksponert og hvit hud. Denne dreiningen er gjort til poeng flere steder i katalogen for utstillingen *Livskraft*, 2006. Teksten her vil komme tilbake til dette.

hånden denne dagen og sørget for at fotografiet fikk dette gitte utsnittet i dette øyeblikket.⁹ Bildet ble funnet blant Edvard Munchs private papirer og jeg vet ikke om at fotografiet noen gang er offentliggjort av Munch, men det *er* bevart av han.

FOTOGRAFIET FRA 1909



«I 1800-tallets kunstforståelse var kunstens viktigste egenskap at den idealiserte, løftet ut av en hendelse den moral eller idé som hadde betydning utover øyeblikket. Slike fortellinger synes fotografiet som fotografi ikke å kunne bære, og fotografiske illustrasjoner i bøker var lenge underordnet de kunstneriske illustrasjonene, og gitt den saklige oppgaven å representere et landskap eller personer» (Bjorli, 2014:180). Sitatet fra Bjorli kan belyser en gammel tradisjon. Dette fotografiet viser eksempel på at Wilse har mestret nettopp dette å fange en helhet og dynamikk i relasjoner ved hjelp av øyeblikket og derigjennom formidlet *noe utover* det. Ved å sette opp sitatet fra Bjorli her demonstreres også hvordan kryssklipping får virkeligheten til å se litt annerledes ut. Det er nettopp Bjorli sitt poeng at Wilse var tidlig på med øyeblikksbilder, med sitatet plassert slik som her kan det virke som mitt funn.

⁹ David Hockney snakker om sitt maleri som *a 24 hour exposure*.

Bergensbanen ble formelt åpnet i 1909 og samme år ble det utgitt en bok som forteller om denne og om naturen i landskapet langs linja. Boken har tekst på engelsk, tysk og norsk og forteller om bygging og åpning av Bergensbanen, samt en nærmest kronologisk fotografisk reiseskildring langs banen. (Tank, Roar, Wilse A.B.; *Bergensbanen: Kristiania-Bergen =The Bergen Railway*, Kommanditselskabet Narvesens Kioskkompani, Kristiania 1909)¹⁰. Boken er på totalt 53 sider og fotograf Anders Beer Wilse tilkjennegis å være opphavsmann til samtlige av de mange fotografier spredt utover i boken.¹¹

Bakover i boka, nærmest som pausemusikk på side 45, mellom to tekstannonser finnes et fotografi på 18 cm x 8,5 cm i sort-hvitt ¹².

Fotografiet viser vinterhvit fjellvidde. Over fjellkammen som utgjør bakgrunnen er det bare gjort plass til en liten stripe himmel. En gruppe på fire delvis avkleddede menn befinner seg sentralt plassert i forgrunnen med et par meters luft seg imellom. Han nærmeste til venstre i bildet har benklærne rullet helt ned til ankene, og høyrearmen har han strukket ut til siden, den påholdes med venstre.¹³ Hodet snus henvendt kameralinsen så betrakter og fotograf kjenner seg 'anerkjent' i gjengen, men han har ryggen til, slik at vi ikke ser de 'edlere deler'. Den neste sees bakfra (lett foroverbøyd som om han har et godt grep i skrittet med høyrehånden) mens han muligens har blikk-kontakt med den tredje fra venstre. Han sitter frontalt midt i bildet med knærne i snøen, (benklærne er på), nedad hengende armer. Mannen helt til høyre i bildet har bar overkropp og buksene dratt halvveis nedover hofta. Hans venstrearm er løftet nokså slapt og peker innover i bildet, påholdt av høyrehånden. Ryggsekker med klær oppå og noen ski ligger spredt rundt på bakken, staver er brukt som kleshengere. Dette viser en historikk. Med alle personene vendt mot hverandre virker det som de er i dialog. Midt i bildet, et godt stykke bakenfor gruppen skimtes en liten mørk og påkledd skikkelse. Denne kontrasterer gruppen av menn i forgrunnen som 'ensom betrakter'. Sittende i profil mot bildets venstre felt og skuende

10 Boken foreligger i digitalisert utgave på nasjonalbiblioteket:

<https://www.nb.no/items/0de6b1e774c96495bdad0e66e20f065f?page=51&searchText=Bergensbanen>

¹¹ Men (jmf. Tennøe i 80 mill bilder s.222) skal også fotografi fra Axel Lindahl være representert i første delen av Bergensbanen. Bjorli (2014) har diskutert hvordan dette arkivet ble benyttet av Wilse

¹² Frontpanelet på utgaven i 'databasen hos nb.no' viser et akvarell i farger, (eksemplaret jeg har i hende har annen front med preg fra Depotbiblioteket), men alt inni boken er produsert i samme trykk.

¹³ Jmfr den antikke apoxymenos, skulpturen fra antikken, som står og skraper/vasker seg på armen, som vist på forsiden av J.P Mullers Mit System(illustrasjon 4) Munch har også repetisjoner av denne gestus ..og andres positurer.

utover fjellvidda henleder han oppmerksomheten utover bildekanten, på viddas luftige uendelighet, det understrekes med at formatet er panoramisk.

Snøens beskaffenhet i skisporene tyder på kram snø, det indikerer plussgrader i luften.

Betraktningpunktet er plassert bare noen få (5 -19) meter unna gruppen.

Fotografiet er kopiert i lyse toner med kontrasterende mørke felter spredt rundt. De halvnakne mennene i komposisjonen utgjør en dybdevirkning ved at de befinner seg foran og bak hverandre og med god luft dem imellom. Mørke felt utgjør kontraster i form av sekk, ski og steiner. Dette skaper samtidig rytme og dynamikk. Staver, ski og armer samt mennenes blikkretninger utgjør også forskjellige retningspekere, slik at jeg har vanskelig for å løsrive blikket som vandrer rundt på elementene i bildet. En stav helt i forkant dukker rett opp og holder et tøyestykke som fyller plassen ved siden av mannen på knærne.

Ovenfor, i mellomrommet, kan vi se den lille mørke skikkelsen i bakgrunnen som gjennom sin ensomme majestet både kontrasterer og tydeliggjør gruppens samhold og avkleddhet. Som alene og påkledd er han annerledes.

Betrakteren som jo også er en utenforstående for dette som skjedde speiles også, forskjellen er at bakgrunnsfiguren ser hva vi ikke ser, på noe annet, utover på vidda og utenfor venstre ramme. Således blir det mange lag av ståsteder vi kan 'innbille oss'.

Her i boken er det nærmest med lupe at man kan gjenkjenne denne utenforfiguren. Ved første øyekast virker han mer som del av stenmasser omkring, men når man først har fått øye på han er det også vanskelig å fortrenge han dersom ønskelig.

Den bakerste delen av boken innehar kun reklame og «tiloversbildene» de som ikke hadde en 'selvfølgelig plass' innenfor det narrativ som utgjorde togreisen.

Dersom reklameannonsene utgjorde bokens finansieringsgrunnlag så har bildene her bakerst i boken, i lag med annonsene, skapt en kontinuitet og fungert som fyllmasse, pausemusikk eller ornament. Fotografiets plassering langt bak mellom to tekstuelle reklameannonser viser altså at dette bildet ikke er med i hovedfortellingen om Bergensbanen. Sammen med tittelen utgjør bildet et eget narrativ og har lite til felles med

tekstannonse over som selger møbler, eller den under som selger plank. Wilses måte å håndtere bruk av bilder og reklame i denne boken er interessante.¹⁴

Tekst eller tittel kan forankre en betydning eller utelukke ambivalens, som er den usikkerheten som en stoppet bevegelse i fotografier ofte gir. *SNEBAD* står det med små og trykte bokstaver midt under dette fotografiet. Tittelen virker forklarende og bekrefter mitt inntrykk av at denne scenen som utspiller seg er naturlig eller nødvendig, og synes dermed å være forankret i den handling 'å bade seg'. De bruker snø istedenfor vann til å holde seg rene. Den påklede sittende mannen i bakgrunnen er opposisjonen og tydeliggjør, gjennom motsatt, hva de gjør. Det er mulig at Wilse har vært 'tett på' under plasseringen av bildene i denne bokproduksjonen, i og med at han har lagt på tittel. Det er sannsynlig at han har satt den på, i og med at det er sortert under samme tittel i hans betraktningalbum (som befinner seg på Folkemuseet i Oslo). Med andre ord bryr han seg om hvordan fotografiet leses.

Men dette er 110 år siden. Jeg kan ikke vite eksakt hva utgiverne av boken har tenkt rundt virkningene av å vise halvnakne menn utføre snebad 'langs den nyåpnede toglinja' til et norsk, engelsk og tysk publikum. Undertegnende har ikke gjort noen funn som tyder på reaksjoner i form av sjokkeffekter fra dette fotografiet eller denne boken generelt i aviser fra tiden rundt utgivelsen.¹⁵ Men var kjent med sitt publikum. I 1909 har Wilse allerede i flere år fotografert for (og konversert) utenlandske turister langs norskekysten (Wilse, Anders Beer; *Norsk landskap og norske menn*, 1943). Det kan altså være at fotografiets motiv hverken har vekket anstøt eller sensasjon, men dersom; er det en mulighet for at Wilse ser de omkringliggende reklameannonse som en nøytraliserende effekt, eller kan han ha forstått det lykksalige i 'provokasjonens uforglemmelighet' og satset på at beryktet og berømt selger like bra. Det om Wilse selv har designet boken er nærliggende å anta men vites ikke.

¹⁴ Fordi vi ser her på en av de tidligste kombinasjonene tekst og fotografi i forbindelse med bokproduksjon i Norge

¹⁵ Her i 2019 kan det heller antas å være oppsiktsvekkende dersom det foreligger fotografier med avklede menn av denne art i en bok anliggende reiseliv og teknologiske utviklinger fra inneværende år, så her kan vi ane endring.

MULIGE TOLKNINGER

Oppsummert kan vi si at fotografiet ble eksponert på en fjellovergang mellom Bergen og Østlandet i forbindelse med fotografering for Bergensbanen. Tog er jo ikke akkurat tema i dette fotografiet men for å kunne se dette fotografiet i 1909 sitter man gjerne og blar i en bok om togruten Bergensbanen. Man kan ta den med seg under armen og se på den i hvilke omgivelser man måtte velge; fotografiet foreligger som autotypi på side 45 inni boken.

I figurenes plassering skapes det narrative, og heri skapes ideverdener. Høyryggen i bakgrunnen og vidden indikerer at de er på fjellet, horisontlinjen viser også at det fortsatt er 'høyder å bestige'. På grunn av fjellets labile værendringer og uværstyrke er det fare forbundet med å være feil kledd. Dette henleder til sårbarhet men også til dristighet og styrke. Maskulinitet vil jeg ikke tenke når de bare menn mer er barnlige og ler. Det å bli 'tatt med buksene nede' uttrykker gjerne noe pinlig, mennene på vidda virker ikke pinlig berørt, men avslappede og i dialog. Isødet *er* farlig uten klær og de halvnakne menn kan kanskje tematiseres innenfor maskulint når ikke forfrossen, nedkjølt eller trengende, men elementet kommer ikke tydelig frem. Den kontrasterende ensomme gestalt i korrekt antrekk og positur, beskuende og våken i bakgrunnen tydeliggjør de andres kameratskap, fritid, renhold og dialog. Kanskje han er deres vaktpost, de *har* ryggdekning. Å være i isødet med lite klær på kroppen kan tematiseres videre.

Da det fanger en hendelse som ikke vil kunne repeteres eksakt i tid og rom kan fotografiet betraktes som et øyeblikksbilde. Scenen er tatt ut av sin sammenheng, overbrakt til denne boken og nå videre hit i et tekstarbeid på universitet i Oslo 110 år etterpå.

Det kameraet som Wilse brukte hadde ikke et panoramisk format, men det panoramiske utsnittet passer godt inn på denne siden blant annonsene. Et besøk på Folkemuseet viser at det samme motivet er direkte kontaktkopiert i ett av Wilses presentasjonsalbum, hvilket avgjør at dette som er representert i Bergensbanens side 45 er et beskåret utsnitt fra en større og mer tradisjonell negativstørrelse som Wilse brukte (ved å halvere negativstørrelsen på stort kamera fikk han doblet antallet mulige eksponeringer).¹⁶ Å velge dette panoramiske formatet skapes en forsterket følelse av fjellvidde og dermed en nærhet til elementene og uendeligheten.

¹⁶ For studier av Wilses fremgangsmåter, se Bjorli 2014

BETRAKTNINGSALBUM 1909

Fotograf Anders Beer Wilse produserte presentasjonsalbum for kunder som tok turen til hans fotoforretning i Christiania. Albumene viser betrakningskopier av fotografiene og har altså ikke vært publisert slik de var presentert besøkende til Wilses foretak i Christiania. Albumene befinner seg i Folkemuseets arkiv på Bygdøy. I ett av albumene vises motivet fra samme negativet som vårt *Snebad*, men her plassert i sammenheng med mange flere bilder fra den samme gjengen.

I følge Trond Bjorli er alle fotografiene i dette albumet laget som kontaktkopier (1:1), så i denne utgaven av bildet er fotografiet presentert i sitt fulle format. Her er mer himmel, mer snø i forgrunnens nedre kant, og en sort sekk dukker opp i høyre ytterkant (venstre side virker identisk på begge kopiene). I bildene som vises på siden forut og baketter er også den samme

gjengen presentert, her påkledd og med andre omgivelser dokumentert, men fortsatt i fjellheimen og i aktiviteter. Et fellestrekk på bildene er at det viser hendelser, at det er samspill i elementene og at humor blir formidlet, i og mellom bildene.



illustrasjon 3

3. FOTOGRAFIERS EFFEKT

Fotografiet blir gjerne karakterisert som et medium tuftet på det å peke mer enn det å skape. Roland Barthes ligner fotografen med hvordan små barn peker rundt seg og synes alt er spektakulært, barnet sier; *'se der, se der'* (Roland Barthes, 1980; *Det lyse rommet*, 2001, s.13) Barnet initierer på denne måten *snakk* rundt dette påpekte¹⁷. Steve Edwards bekrefter lignende om fotografi at det kan sies å være et håndverk av *gitte former forankret i prosessen å finne heller enn å lage* (Steve Edwards, *Photography, A Very Short Introduction*, 2006 s 83).

¹⁷Mennesker er motoriske og har en giv som kan ligne "alltid parat". Dette parate blir effektivt stoppet opp når det påpekte er et flatt bilde fra en *annen* kontinuitet et annet sted og det medfører at betrakters "alltid parate fysikk" blir pasifisert. Maurice Merleau-Ponty forsker i dette hvordan synet aktiverer oss i blant annet *Øyet og Ånden*. (Men tankerommet kan aktiviseres selv om man ikke fysisk kan gå inn i bilderommet.)

Fotografiets *virkelighetsbeskrivende egenskaper* kan motarbeides gjennom for eksempel utradisjonelle presentasjonsformer, alternative fotografiske prosesser, manipulering av motivet og lignende bestrebelser. Dette tydeliggjør hvordan fotografi skiller seg fra de ikke-optiske mediene; man må jobbe for å abstrahere *bort* den virkelighetsbeskrivende egenskap, motsatt kunne man si om å tegne, som i stor grad har handlet om å *bestrebe gjengivelse*. Det iscenesatte fotografi er en sjanger som har medført ambivalens fordi referenten i bildet (objekt avbildet) 'henger fortsatt på', men da vi ut i fra kontekst forstår at scenen er *iscenesatt*, blir lese måten forankret i teaterets spilleregler med rolleforståelser.

HISTORISK INNRAMMING

1839 var året Daguerreotypiets oppskrift ble offentliggjort i det franske vitenskapsselskap.¹⁸ Scenen som betraktet gjennom det allerede velkjente hjelpemiddelet *Camera Obscura*, var nå blitt mulig å binde fast til noe materielt, dermed kunne det lagres og bevares for senere anledning, for fleres betraktning og i annerledes omgivelser.

Noe 'som man mistet' gjennom dette å fikser og materialisere var kontinuiteten i scenen/ opprinnelsen/ virkeligheten. Ikke på grunn av fotograferingen, dette foran kameraet ville uansett bli erstattet med nye scener/hendelser. Men at dette i hendelsesforløpet nå var forbigått ble tydeliggjort gjennom fotograferingen. Med andre ord kan vi anta at det ble skapt en fornemmelse av mangel den gangen i 1839¹⁹.

Da den store nyheten om Daguerreotypiet nådde over til den engelske øya hadde Fox Talbot allerede (med annen oppskrift) negativene klare. Fotografiene her ble festet til papir, og snart (i 1851) trengte man ikke lenger så lange eksponeringstider.

Engelskmannen Frederick Scott Archer oppfant våtplateteknikken, eksponeringstiden ble mindre, nå helt ned til 3 sekunder. Det innebar at fotografene arbeidet med våte glassplater og at mørkerommet (med de dunstende kjemikalier) måtte befinne seg i umiddelbar nærhet for fremkallingen.

Det ble mest til at motivene kom til fotografen for det var mye forlangt at fotografen med alt dette utstyr skulle komme til motivene. Allikevel finnes gode bevis og eksempler på "villmarkens fotografer"; da ble mørkerommet medbrakt, gjerne på en kjerre²⁰.

¹⁸ Daguerreotypiet var festet på en forsølvet kopperplate, men Joseph Nicéphore Niépce (som etter 1829 var i samarbeide med Daguerre) hadde allerede i 1825 festet en scene på tinnplate med et lag av asfalt (bitumen), og er kreditert for *Utsikten fra arbeidsværelset sitt i le Gras* (1826), en 8 timer lang eksponering. Han navnet sin produksjon for heliografi.

¹⁹ En følelse av mangel kan i sin tur skape en følelse av behov.

²⁰ For gode eksempler, se fotografiene til Markus Selmer og Knud Knudsen (m.fl).

Oppfinnelser kommer gjerne som resultat av et behov og bruken av gelatin i emulsjonen krediteres legen Richard Maddox i 1871; han hadde kjent på kroppen at kjemikaliene fra våtplatene gikk på helsa løs. Gelatinen som han brukte utgjorde et vendepunkt i historien fordi emulsjonen dermed også kunne overføres på noe plastisk og ble således bøyelig²¹. Industrien så på mulighetene dette medførte og resultatet ble film som kunne rulles og lagres; altså tilrettelagt for masseproduksjon av kameraer for menigmann.²²

Reduksjon, utelatelse, innlemmelse og innramming kan være karakteriserende hva gjelder å forstå virksomheten fotografering. Men dette er tilfelle i alle former for kommunikasjon, ja hele vår kognitive virksomhet karakteriseres som reduksjonistisk; at vi må isolere saker fra hverandre for å skape mening ut av kaos. Gjennom fotografi hadde man fått en ny uttrykksmulighet. I tillegg til at det fotograferte ofte var forbundet med sensasjoner virket fotografi i seg selv også som en sensasjon, hvis ikke magisk.

Publikum og det offentlige idé om fotografiet kan man anta justeres og samstemmes i takt med utviklingen.

MATERIALIZERT FOTOGRAFI

Fotografer så vel som avsendere generelt er gjerne usynlige under betraktningen av et fotografi. På den annen side er betrakteren av fotografiet oftest en ubestemt person for fotografen under fotograferingsøyeblikket. Motivasjonen, intensjonen eller håpet for motivet kan være mangesidig, fotografiet kan være produsert på intuisjon eller etter nøye planlegging forut eksponeringsøyeblikket, og forskjellene i dette kan danne forskjellige resultater. Hvilke valg som fattes under selve materialiseringen av fotografiet vil også påvirke danningen av et budskap. Og ikke minst kan valg av medium og publikasjoner som tilslutt presenterer bildet for et publikum ytterligere være med på å danne en ramme for fortelling. Når det gjelder persepsjonen av et bilde, vil man automatisk søke mening gjennom ”dechiffrering” (å finne forskjellene) og derigjennom søke å forstå meddelelsen. En vei til meningsdannelse om fotografiet kan være ”ytringer” levert av fotografen selv

²¹ Gelatinen var allerede tatt i bruk under mikroskopet på denne tiden.

²² Georg Eastman produserte og solgte fotografiapparater allerede i 1888 under det kjente mottoet *You push the button, We do the rest* (og dette igjen medfører at man ikke lenger trenger å lære seg fremkallingsprosessen).

som var øyevitnet tilstede, akkurat der betrakter *ikke* var tilstede. En tekst eller uttalelse vil forankre betydningen ut i fra fotografens eller utgiverens intensjon, og det er ”sunn fornuft at justis hviler i” et fotografisk materiales dokumentariske egenskaper. I og med dette at samfunnet har benyttet fotografier til å bevisføre for sannheten gav dette antagelig ytterligere troverdighet til dokumentarisk virksomhet. Reportasje- og dokumentarfotografiet kan tenkes å ha sin storhetstid årene mellom ca 1920 – 1980-tallet og dets uttrykksform kan formuleres som en form for synekdoke ‘del for helhet’ (pars pro toto) og fotografens dyktighet ble i stor grad avhengig *evnen til å forevige det avgjørende øyeblikk* (John Roberts, *Photography after the Photograph: Event, Archive and the Non-Symbolic*, i Oxford Art Journal, Vol. 32, NO. 2 (2009), pp. 283-298).

I sort/hvitt fotografering à la 1907 og 1909 vil et ferdig bilde ha vært fremkalt med kjemikalier i to omganger. Første eksponering går inn på filmen (det som er utenfor kameralinsen), filmen fremkalles så i kjemikalier og dermed vil et negativt transparent bilde fikseres til glassplaten / filmen. Først nå begynner prosessen med å produsere papirkopien. Negativet skal gjennomlyses og treffe et papir. Dette papiret vaskes deretter i kjemikalier og blir et positiv på papiret som fikseres med salt for bevaring. En fotograf må gjerne jobbe litt for å få det uttrykket han tilsikter i kopiene, som valg av kontrast, mørkt, lyst, skyggelagt eller andre effekter.

Scenen fra natur overført på papir eller skjerm skaper en dokumentarisk situasjon, og gjennom kamera i overensstemmelse med ”*synet av virkeligheten fra et gitt punkt*”. Fotografi har vært karakterisert som et analogt medium med spesiell dokumentarisk egenskap fordi det viser en scene som har funnet sted foran kameraet og oppfattes som et bevitnende dokument ved hjelp av apparatet og fangsten eller fikseringen. Farger og alt utenfor rammen tas bort, samt bevegelse og faktisk dybde legges over i ett og samme plan. Minus på mangt, men fortettende referensielt.

Roland Barthes oppgir at han nettopp hadde lest Saussure når han påpeker at fotografier ikke er kodet eller oversatt, slik som bokstaver eller piktogrammer. Gjennom tittelføringen på essayet *Message Without a Code*, viser han til at fotografier oftest kommer sammen med en forklarende tekst samt en ytre kontekst i massemedier. Dette er noe vi tyder bildet ut i fra og som knytter meninger til helheten og dette utgjør en tilbakevendende problematikk hva gjelder budskap og beskjed gitt gjennom media. Selvsagt kan man forstå

noe uten å ha analysert eller forstått det hele, man orienterer seg ut fra sansene og forstår kanskje delvis, slik som barn gjør når de improviserer og etter hvert bygger en oppfatning å navigere ut fra. Det er ikke opp til betrakteren å skape sin 'egen mening' dersom formålet med det materialiserte budskapet skulle skape virkning, for eksempel dersom "sprengning pågår". At fotografi viser en scene er relativt uproblematisk, det er i overgangen til at scenen blir et budskap at forvirringer lettest oppstår.

Jeg forsker i leksikonet om fotografi som en analog og finner at vi her jobber med ligninger. En analogi er en sammenligning eller likhet med hensyn til (visse) felles trekk. Eksempelvis danner vi oss *en forestilling om andre menneskers sjeleliv i analogi med vårt eget*. En slik oppfatning kommer man frem til ved *analogislutning* (<https://snl.no/analogi>, lest 29. mai 2019). Dette indikerer aktivitet også fra mottagerens side. Fotografiets motiv er kanskje analog til derværende scene referert til, men jeg kan altså bruke mitt eget indre til å lete frem lignende. Noe kodeløst blir i sin logiske konsekvens ikke blir mulig å avkode. Allikevel denoterer og konnoterer vi. I første rekke på basis av elementene innenfor rammen og i andre rekke fra de omkringliggende elementer. Vi orienterer oss gjennom å sanse. Å se på elementene innenfor rammen og utenfor. Vi er løsningsorienterte og søker i hva fotografiet "vil oss eller gjør", "for å navigere".

HVORFOR BEGREPET FETISJISME HAR RELEVANS

Fetisjisme kan være verdt å ha i mente når man betrakter hvordan objekter er brukt i forskjellige sammenhenger for bestemte formål. De engelske ordbøker forteller at uttrykket er kjent i England fra 1600-tallet og stammer opprinnelig fra vest i Afrika, de brukte amuletter og dukker med påstått overnaturlig kraft. En fetisj er noe grenseoverskridende, det er et oppvurdert objekt, en fiksering, rite eller kult, fetisj kan også være idé. Ordet knyttes også til Marx' bruk av uttrykket varefetisjisme forklart som i forbruk.

Fotografier har relevans i dette både som objekt og tilsvarende som i en scene eller 'vindu til verden'. Vi kan for enkelhets skyld ved hjelp av Merian-Websters dictionary's definisjon på fetish sirkle det slik 1: *belief in magical fetishes*, 2: *an object of irrational devotion or reverence*, 3: *the pathological displacement of erotic interest and satisfaction to a fetish*.²³

²³ Først på 1900-tallet blir uttrykket tilknyttet seksuelt begjær, det er merkelig for en som studerer sammenhenger

Og her kan det passe å skyte inn dette ordspillet om leieren. Den har *liv*. Livet i leieren, blir paradoksalt fordi som fotografert er scenen for alltid fiksert som borte. Men er nettopp ikke borte allikevel, fordi fotografert.²⁴

Fotografi kan virke som erstatning fra noe du kanskje ikke visste at du manglet, og/ eller som en fiksering tilbake på betrakter, gjennom dette skinnet av liv. Materialet som reflektert har/hadde liv. Når den kan oppleves som en mangel eller savn, og dermed trigges følelser; det har-haddes beviselige eksistens. "Livet i fotografiet" kan være produktivt i form av fetisj.

DET INDEKSIKALE SOM IMPLIKATUREN

Enhver setning, roman, eller annet "innrammet" utgjorde en helhet og dannet reglementet for det spesifikke innholdet inni strukturen, altså at signifikant gir mening/innhold til signifikat *på grunnlag* av de andre signifikantene (skilt /signal), dette skjer innenfor rammeverket (altså mening ved sin opposisjonelle relasjon til de andre signifikantene inneværende i strukturen/rammeverket). Strukturalistene synliggjorde en struktur som skulle være *seg selv nok*, den trenger ingenting utenforstående for validering. Men, den poststrukturalistiske "vending" tydeliggjorde at tegn differensiert gjennom likt og forskjellig også må letes frem utenfor og mellom historiene.

Paul Grice skal ha utarbeidet en relevanteoretisk språkanalyse (pragmatikk) og uttrykk som det uttalte og det underliggende (i språket) forklares med en implikatur; det som viser settingen. Implikatur virker som en antydning til noe, uten at det er sagt direkte eller verifisert (motsatt er det uttalte i språket; det kalles eksplikatur). Grice opererer med konvensjonell implikatur (uavhengig av kontekst, altså gått ut fra), mens kontekst etablerer konversasjonell implikatur (altså forstått som noe diskursivt) (<https://no.wikipedia.org/wiki/Implikatur>, lest 29.mai 2019).²⁵

Fotografiet kan ofte betraktes innenfor en ikke-symbolisk kategori. Når man bruker det som identifikasjon av en person eller en scene (og landskap) kan det ha en dokumentarisk funksjon. Fotografiets "indeksikale pekefinger" viser en spesiell mann, et unikt spesifikt sted på et helt spesielt tidspunkt og *virker* således. Man må imidlertid være i det

²⁴ Barthes i *Camera Lucida* skriver i et kapittel om paradokset

²⁵ Metapragmatics er et begrep tilknyttet antropologen Michael Silverstein, han ser på betingelser for når språk blir diskursive objekter (en.wikipedia.org/wiki/metapragmatics, lest 29.mai 2019)

tredimensjonale rommet og i sanntid for at scenen (eksplisitt vist) skal være mer enn implikatur. Problemet med ideen om det indeksikale tegn for et fotografi er at det kan i fotografiet virke i dobbel forstand.²⁶ Dette flate materialiserte dokument viser riktignok *noe* men kan ikke ha bevistygde for annet enn å antyde. Peirces' kategorisering for indeksikale tegn kan i fotografi forstås som 'et analogon' på den måten Barthes snakker om dette i *Camera Lucida* (1980) men problemet er at i bruk kan dette sammenblandes med at scenarioet som vises blir til et kausalt tegn, som om autonomt verifisert. Et kausalt tegn her blir kun at den opprinnelige scenen *hadde* en 'virkelighet å gå opp i'. Hva et materialisert bilde har blitt tillagt av tekst og kontekst som opprinnelig ikke hadde noe i sammenhengen å gjøre, og som på grunn av kausalitetens sannhetsskinn får sitt alibi, virker, gjennom assosiasjon og overbevisning, men betrakterens 'indeksikale briller' henter betydning ut fra den presenterte sammenheng også, at sammenhengen gjør opp betydningen.

Når vi snakker om å forstå mening i et fotografi (som for eksempel mediert i en bok) vil dette ha relevans. Som detektiv leter vi innenfor og utenfor bilderammen, gjennom de mange relasjoner (kontekster) som fotografiet inngår i, for å finne mening. Antall bibetydninger man kan konnotere frem av objektet er antagelig ikke begrenset og dermed kan objektet fotografi som medium karakteriseres som diffust.

Imidlertid har kausalitetens eller indeksikalitetens sannhetsskinn gjort at fotografier har virket som bevismateriale. Den konversasjonelle implikaturen gjør at dette blir til noe som virker uangripelig, fordi ingen med forstand hevder eller forfekter å inneha sannheten, den bare ligger og *virker* som.²⁷

At vi umiddelbart kategoriserer ved å identifisere når vi persiperer gjør dette til et komplekst område å forske i men Hjelmlev tydeliggjør forskjeller i meningsdannelser gjennom uttrykket denotasjon for grunnbetydning og konnotasjon for tilleggsbetydninger. Dette 'tegnløse medium fotografi' kan være bærer av symbolsk verdi, men John Roberts (2009) påpeker at samtidens bruk av fotografi har en tendens til å undergrave det

²⁶ I fotografiet kan dette være "et nedbrent bål ryker", det lager en scene jeg kan identifisere ved hjelp av indeksikal logikk, *det* kan symbolisere at noen har vært her og tent ild, men at det er en stund siden. Denne scenen lager så en hel rekke spørsmål om hvorvidt fotografen har planlagt scenen nøye, eller om han er på ekspedisjon i Himalaya og dette er hva han fant, og/eller fordi han vil fortelle at du kom for sent til festen. Luringen her er progressiv

²⁷ Det *kan* tenkes at kollektiv bevissthet bør bli aktuelt forskningsområde

symbolske til fordel for det ikke-symbolske. Roberts skriver også at ..”*one of the political consequences of the critique of photographic truth is that it has allowed an unfortunate conflation of realism and documentary with the non-symbolic*” (John Roberts, *Photography after the Photograph: Event, Archive, and the Non-Symbolic*, Oxford Art Journal, Vol.32,No.2, 2009, p286). Jeg tolker dette dit at når fotografiets egenskap som «transparent» blir dyrket frem kan det fort tilsløre at budskap formidles.

ROLAND BARTHES ANALYSERER OG MENING GIS FORM

Tittelmessig antyder essayet *Le message photographique* (Roland Barthes, Fontana Press, (1961) 1977, *Image, Music, Text (The Photographic Message* side 15 -32) at et fotografi også leses som beskjed. Han problematiserer rundt budskapet. Message oversettes til *meddelande* på svensk, melding på norsk og som sådan eier den tradisjonelt en avsender. Fotografen kan være avsenderen, men avsender kan være en annen når fotografiet fremvises og når publisert kan det være redaktøren, forfatteren av reportasjen eller det kan fortsatt være fotografen. Dette kan fort bli utydelig. Gjerne har de ikke kunnet unngå å fargelegge med sin egen versjon av fortellingens eller fotografiets budskap, så da må det bli problematisk om de alle står inne for det samme innholdet i budskapet.

Fotografier publisert i offentlige rom har ofte vært i mange hender og det medfører utydelig eller tvetydig avsender. Fotografens navn skal riktignok være tydelig presentert i publikasjonen, men fotografen var oftest ikke engang tilstede når avisens sammensetning og utseende ble lagt. Tekstforfatters vinkling, valg av overskrifter, som fotografiene vil virke dokumenterende og illustrerende til. Resulterende oppfatning *utad* ble gjerne at siden fotografen var til stede og bevitnet virkeligheten i dette, så verifiserer fotografiet artikkelens rettmessighet.

Men fotografen er sjelden med i produksjonen av artikler²⁸. Altså er det ofte diffuse situasjoner rundt hva og hvem som egentlig attesterer.

“*Once the author is removed the claim to decipher a text becomes quite futile*” skriver Roland Barthes, og han fortsetter: “*To give a text an Author is to give a limit on that text, to furnish it with a final signified, to close the writing. ... (but) ... refusing to assign a*

²⁸ Det er vanlig å bruke bildebyråer, de selger deg gjerne både motiver fra en katalog og kopirettigheter uten at du trenger å snakke med fotografen.

'secret', an ultimate meaning, to the text (and to the world as text), liberates what may be called an anti-theological activity, an activity that is truly revolutionary since to refuse to fix meaning is, in the end, to refuse God and his hypostases – reason, science, law”

(Barthes, *Image, Music, Text*, 1977, s.147)²⁹. At han bruker ordet hypostasis (som etter gresk betydning er fundamentet eller substansen for virkeligheten) antyder at dette 'avsenderløse budskap' ikke er noen teknisk liten bagatell. Barthes skriver om forfatteren her, men han tydeliggjør også at han bruker ordet *tekst* i videste forstand slik at fotograf og forfatter kan gå ut på ett.³⁰

Dersom vi er forventet å lese budskap i fotografier så bør antagelig første avsenders opprinnelige motiv eller budskap fortsatt være med i betraktningen. Om fotografiene på begynnelsen av forrige århundret vil være sett av 'annet kaliber' og ha annen betydning enn hva de «utgir seg for» å ha i våre dager. Det neste problemet vi kan spekulere i er hvorvidt vi overhodet kan ha tilgang til hva som den gang ble kommunisert, dersom det skjer en transponering av betydninger.³¹ Noe her minner om hviskeleken fordi hva som skjer alltid egentlig er ganske uklart i et fotografi når det er uforklart.

I *Camera Lucida* drøfter Barthes hvordan et fotografi også kan virke individuelt på forskjellige mennesker i relasjon til forhåndskompetansen, hvem jegpersonen ser. Det samme fotografiet må jo vise det samme for alle, men alle hadde ikke personen som mor, kjæreste, dronning eller lærerinne, Roland Barthes minner om aspektet rundt mottakerapparatets identifikasjonskapasitet derved.

Enhver ny kanal som medier fremføres i utgjør ny sammenheng og må nødvendigvis også medføre ny lesing av det samme gamle bildet. Hva Roland Barthes (ved hjelp av Hjelmslev) kalte et konnotasjonsspråk kommer inn som en forklaringsmodell i *Mytologier* og aktualiserer det å finne mål og mening.

Mytologier ble et viktig utgangspunkt og verktøy for samfunnsforskningen (Roland Barthes, *Mytologier* 1957 (norsk utg.1991)). Myte er en form for metaspråk, og i følge oversetter Einar Eggen er det først i Barthes senere forskning at han tydeliggjør et skille og at metaspråk er det som prøver å analysere primærspråk ved hjelp av sekundærspråk

²⁹ Her blir det nærliggende å tenke på Darwinismen og den kopernikanske vending bort fra Gud, som fikk stor innflytelse på vitenskapen århundrene etterpå og kan ha vært en påvirkende faktor også i Roland Barthes betraktninger. Kommer tilbake til dette under betraktninger om vitalisme.

³⁰ Dette med Gud som et fundament vil bli relevant senere i teksten når vitalismen diskuteres

³¹ Barthes krediterer Julia Kristeva for å ha funnet opp dette ordet

(Barthes 1957:172), men det er viktig å ha klart at både myter og metaspråk sorterer *utenpå* den primære betydningen og at dette skjer i et subjekts kognitive virke, ikke i tingen 'i seg selv'; da tegn jo er arbitrære. Myten ligger i "konnotasjonsfortolkningene". Den bringer forståelse og den er bydende i følge Barthes.

Et tegn kan deles eller bygges opp av et tosidig komponent. Det ene er signifikanten som er det du ser eller hører, og av signifikatet som er begrepet som lyden eller skiltet bærer med seg. Saussure forklarte at det kan være forskjellig eller arbitrært hva som blir tegnet, det har med sammenheng å gjøre. Dette er basisk denotasjonsspråk i følge Barthes' *Mytologier*. Så kommer det finurlige, at man benytter konklusjonen eller tegnet i denotasjonsspråket som signifikant for å bygge konklusjon i konnotasjonsspråket eller mytespråket,. Eller sagt på en annen måte: Det som er tegnet eller konklusjonen i primærspråk utgjør en signifikant i et mytespråk. Resultatet av dette må bli tvetydig, mangetydig og dermed fleksibelt, for ikke å si utydelig skriver Barthes.

Tegnet (konklusjonen av en signifikant og et signifikat) i denotasjonsspråket er entydig. Denotasjonsspråket sier noe om subjektet, konnotasjonsspråket *betyder* subjektet skriver han. Fordi signifikanten som brukes for konnotasjonen er denotasjonens tegn, er den blitt til både mening og form i ett. Videre skriver han at det er plass til mange signifikanter / denotasjonstegn i et konnotasjonsspråk. Denne konnotative signifikanten sier Barthes, er både fødested og gjemmedest for myter og kan legges sovende, men den vil ikke opphøre (Barthes 1957: 174). Mytens eller konnotasjonens særpreg er at det foregår en stadig gjenselslek mellom mening og form, og "*den viten som lagres i det mytiske begrepsinnhold, er i virkeligheten en uklar viten, dannet av vage og konturløse assosiasjoner*. Signifikatet (det kognitive innhold/begrep) får en veldig åpen karakter, det vil si "formløs, ustabil og tåkete fortetning hvis enhet og sammenheng særlig beror på dets funksjon" (Barthes 1957: 175).

Med dette kommer en klarhet om at konnotasjonsspråket er en *fordreininginstans*. Barthes foreslår at det insisterende ved en adferd kan røpe hensikten med adferden. I dette ligger at det ikke bare er utydelighet ved budskapet mottatt, men også i 'avsenders motivasjon'. Hva begrepsinnholdet fordreier er hva det tydede tegnet hadde av betydning på denotasjonsnivået. I dette bruker han uttrykket fremmedgjørelse. Barthes sier at myten nettopp spiller på analogien mellom meningen og formen. Videre sier han at *...forrhådet av*

mytiske signifikanter er uutømmelige (Barthes 1957:181- 183) Myten er *dynamisk* dersom vi forbruker den i samsvar, som en historie som er sann og uvirkelig på en og samme gang, skriver han. Den uskyldiggjorte ytringen er i en naturaliseringsprosess og det utgjør kjernen i myten, at den forvandler historie til natur. Det som da har skjedd er at den ikke lenger leses som motiv men som *årsak* (s. 185-186). En grunn til dette er at myten vil betraktes som induktivt system, som årsaksprosess, altså at signifikant og signifikat anses som naturlig forbundet men forblir i virkeligheten vitenskapelig ugyldig.

Mytens egenart er at den forvandler mening til form. Den representerer en avpolitisert ytring. Verden forsyner myten med historisk virkelighet, men *den evakuerer virkeligheten*, skriver han, som en ustanselig blødning/fordampning (Barthes 1957:197). Mennesker har et bruksforhold, ikke et sannhetsforhold til myten, ved at den er i fiksjonsform.

Omdreingspunktet eller naturaliseringsprosessoren ligger altså der hvor denotasjonens tegn blir fungerende som en ny signifikant. Mot slutten av *Mytologier* diskuterer Roland Barthes et maktforhold og jeg tror han mener det tvetydig som både gjeldende innenfor lingvistikken og i verden generelt, hvor det inngår to parter: Den bestående orden, hva han kaller undertrykkeren eller borgerskapet på den ene siden og den undertrykte, fungerende som skaper av verden på andre siden (Barthes 1957:203).

FOTOGRAFISK MATERIALE SOM VERKTØY FOR MYTEDANNELSER

At man kan løse eller forebygge konflikter ved å finne frem 'lignende tilfeller' i fortellinger fra gamledager, som for eksempel i Asbjørnsen og Moe, sagalitteraturen og bibelen er en kjent sak og benyttes gjerne, fordi det er en fin måte å se løsninger på uten å komme i affekt som man gjerne gjør når man er involvert. Claude Lévi-Strauss analyserte 'mytenes liv' ut i fra en teori om at et samfunn røper sine verdier og idealer gjennom mytene.

Dersom det er mulig å tolke bruken av fotografier som myteskapende, slik Roland Barthes antyder i *Mytologier* (1957) og Levi-Strauss praktiserer det så indikerer dette at vi kan hente lærdom gjennom å analysere bruken av fotografiene, og særlig hvis vi har funnet noen gjengangere.

Metonymi, synekdoke, metafor, alle er ord som kan brukes flittig innenfor bildespråket. Men fotografier kan også oppfattes som kulisser, og fotografi kommuniserer hovedsakelig gjennom referensialitet. Endring fra virkelighetsbildet, via et mørkekammer (*camera*

obscura) til det materialiserte fotografiet utover at scenen ikke lenger er i sin egen sammenheng er at det nå som frigjort fravirkeligheten med letthet kan kategoriseres i nye sammenhenger, og dette er medvirkende når innholdet gis menings betydning i målet om å forstå, for et meningsunivers. Fotografiet kan betraktes som tegn når de inngår i et metaspråk (som for eksempel i en myte), og de kan anta ikonisk status og i seg selv få betydning som en del for et hele; som et metonym.³²

KATEGORISERING ELLER KONTEKSTUALISERING FOR PLASSERING

Barthes jobbet ut fra hypotesen “*There is no perception without immediate categorization*” (Barthes, *Image, Music, Text*, 1977, s. 28), mens Mary Douglas undersøkte grenseoverganger og renhet fra et sosiologisk perspektiv på 1960-tallet. Hun forklarte at samfunnsindivider sorterer tilværelsene ved å rydde og at malplassert materie; ”*matter out of place*” vil bli oppfattet som skitt. Videre viste hun at det skjer en betydningsendring gjennom forflytning, for eksempel viste hun at det hellige blir devaluert hvis man ikke overholder grensene, og at dette kunne medføre fare (Mary Douglas, 1966, *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*).

Norman Brysons tekst *The gaze in the expanded field* fra 1988 tydeliggjorde hvordan synet fra en vinkel på et gitt tidspunkt sperrer så uendelig mange andre mulige perspektiver, at det som er utelukket fra den opprinnelige scenen faktisk kan lignes med tunnelsyn på grunn av bildet. Dette perspektivet er bra å ha med i mente når vi skal se på vinkling av en sak. Fotografen gjør som arkivaren, han ‘henter utdrag’. Sådan vil et arkivert fotografi inneha flere lag med betydning. Arkivaren skal gjøre det gjenfinnelig og har som jobb å merke det arkiverte objekt med metaspråk, dette vil i tillegg virke som forankring da det blir tekstens klister på bildet.³³

PRESENTASJON AV SVEIN STORBAKKS NIVÅANALYSE

Svein Storbakk kom frem til en tre-delt modell for å se på hvorvidt en virkelighetsreferanse ‘er riktig plassert’ i fotografier. Ut i fra hvordan jeg forstår hans hovedfagsoppgave i

³² Eksempelvis fotografiet ‘Kongebjørka’ som har fått betydning som tegn for okkupasjonen av Norge, eller et rosehav foran domkirken som dekkende bilde for ‘22.juli’

³³ Allan Sekulas forskning på arkivets ideologiske funksjon (The Body and the Archive, October, 39, Winter 1986 /Richard Bolton (ed) Contest of Meaning)

sosiologi fra Universitetet i Tromsø 2007 har jeg tro på anvendelsen av et slikt perspektiv (Svein Storbakk, *Fotografi, virkelighet, sannhet og løgn, - en nivåanalyse av fotografiet og dets virkelighetsrefererende egenskaper*, Hovedfagsoppgave i sosiologi, Universitetet i Tromsø, 2007). Storbakk snakker om ”det ontologiske premiss” og tar utgangspunkt i Barthes’ tekst *Camera Lucida* (1980) som viser at det fotografiske premiss er referansen til den virkeligheten som fotografiet nødvendigvis må reflektere.

Storbakk diskuterer primært dokumentarfotografi og kunstfotografi. Han skisserer tre nivåer som ganske enkelt følger fotografiets kronologiske tilblivingsprosess for å skille de mange lag av mening som ‘baller seg på’ et fotografi; både i prosessen å skape det, og i ettertidens bruk av det. Nivå nummer en defineres som *fotografiets ontologiske premiss* eller eksponeringssituasjonen. Dette som befinner seg foran linsen på et kamera er reflektert lys og dette lander på innsiden av kameraet på et preparert lysømfintlig negativ. Dette samme reflekterte lyset er nesten identisk med det som treffer fotografens øyne, således kan en fotograf med kamera sies å dokumentere det som han beskuer. Dette nivået i Storbakks analyse er identisk med Roland Barthes (1980) drøfting av referenten.

Men først må fotografiet materialiseres, og da er vi over på nivå nummer to:

*Materialet til fotografiet.*³⁴ På dette nivået har fotografen valgmuligheter for hvordan fotografiet skal fremstå og på dette nivået realiseres fotografiets løsrivelse fra sin original/opprinnelses plass.

Som fotografiet er løst fra sitt opprinnelsesøyeblikk og opprinnelsessted, er vi nødt til å tolke fotografiet ut i fra de nye omgivelsene som det nå måtte befinne seg i. I denne nye sammenhengen blir også plasseringen av analysenivå nummer tre; *det sosialt konstruerte nivå*, eller *det kontekstuelle som en forståelsesramme vi leser fotografiet med* (Storbakk, 2007:8). For å finne referanse til virkelighet eller sannhet i et fotografi, påpeker han at det må være samsvar eller sannhet på alle disse tre nivåene. Storbakk er her i enighet med Roland Barthes i at det finnes en virkelighet å forfekte i fotografiets referanse.

³⁴ Det materiale fotografiet fra ca 1900 består av sølvhalogener som har reagert på lys ved å sette seg; jo mere lys som treffer jo mer sammentrykte er sølvhalogenene i emulsjonen. Når man i mørkerommet gjennomlyser negativene blir de mørkeste partier på negativene (altså de mest sammentrykte sølvhalogenene) eksponert som de lyseste og minst belyste partiene på papiret

Storbakk har altså tydeliggjort tre forskjellige nivåer som avgjørende øyeblikk i et fotografis tilblivelsesprosess. Storbakks forskning indikerer at det er en forskjell på virkelighetsreferanse innen forskjellige sjangere av fotografi. Han snakker primært om reportasje og dokumentar men også om fotobokser og kunstuttrykk som problematiserer feltet.

Det er ikke gitt at fotografiet klarer å reflektere den virkeligheten som var tilstede i eksponeringsøyeblikket (da lys traff emulsjonen på negativet inne i kameraet), da man fikk kimen til et bilde. Emulsjonen som er truffet av lys må gjennomgå en fremkallingsprosess i kjemiske bad før resultatet av eksponeringen gjennom fremkallingen foreligger. Endring i prosessen vil kunne endre bildet.³⁵ Man kan styre resultatene til å virke for ett temperament eller en uttrykksform. Således kan vi konkludere at fotografen har en finger med i spillet ved valg av scene (utelukkelse og innramming), øyeblikk og avstand, eller valg av format og papir, i tonalitet og skyggelegging/utbrenning, altså hvordan scenen kommer på trykk. Det er i mørkerommet at fotografiet materialiseres; at fotografen fremkaller, kontemplerer og bearbeider hva han har eksponert til filmens eller glassplattens emulsjon på et tidligere tidspunkt.³⁶ Derneft er fotografen gjerne med på utvelgelse av bruksområder for fotografiene, ettersom han er skaperen av bildene. All informasjon som er eliminert utenfor rammen, kontinuiteten i alt før og etter øyeblikket, romlighet og tilstedeværende, altså den opprinnelige virkeligheten slik fotografen opplevde den er utelukket.

4. FOTOGRAFIENES SAMTID: NORGE PÅ BEGYNNELSEN AV 1900-TALLET

Fotografiene til Wilse og Munch som vi har sett på er laget i en periode sjøfartsnasjonen Norge gjerne kaller i kjølvannet av unionsoppløsningen og det er byggeaktiviteter i landet.

³⁵ Tid er et viktig element i begge handlingsforløpene og mengden lys er en faktor som bestemmer hvor lang tid eksponeringen bør ha. Bruker man for lang tid på eksponeringen mister man detaljene i de lyse feltene, da kalles det overeksponering. Fremkaller vi negativene for lenge så vil det også påvirke resultatet ved at de lyse områdene i scenen som er avbildet mister detaljer.

³⁶ Vi snakker her om fotograferingssituasjonen på begynnelsen av forrige århundre (altså i sort-hvitt og før den digitale).

Hester drar lass og menneskene går, løper eller sykler.³⁷ Ingen biler, elektrisk komfyr eller kjøleskap til å effektivisere matlaging var på markedet, heller ikke elektrisk vaskemaskin, symaskin, sag eller bor for snekring. Husdyrhold, planting og innhøsting er del av husholdningen og tar praktisk talt all tiden; hjemmet var et arbeidskollektiv (Se Liv Emma Thorsen, 1993, *Det fleksible kjønn, mentalitetsendringer i tre generasjoner bondevinner 1920 - 1985*).³⁸

Folkeskolen av 1889 inkluderte barn fra 7 – 14 år i alle samfunnslag. Søndag var det kirkegang for alle. Landets innbyggere får selvstendighet som nasjon gjennom at Danmark taper i krig og mister Norge i 1814, da etableres i landet egen grunnlov og tilhørende storting. Gjennom unionsoppløsningen fra Sverige i 1905 var det ikke sett maken til egen råderett siden før 1380. Kongesagaen var historieboken *vår*, da oppløsningen var et faktum tok nordmennene straks initiativ og innsatte egen konge.

Det norske folk hadde lenge beskjeftiget seg med nasjonsbygging, den fikk enda mer bluss på seg. Bygging av Bergensbanen ble av stor betydning for infrastruktur og forening av Vest- og Østlandet, den kostet betydelig arbeide og flere kraftverk ble bygget i forbindelsen og ble endelig åpnet i sin helhet i november 1909.

Vel var industrien voksende, men 'å bygge landet' innebar også å finne det karakteristiske for Norge, et identitetsfremmende prosjekt for å styrke nasjonen og fellesskapet. Kulturlivet preges av forskjellige politiske fløyer, dette merkes blant annet når nybygde institusjoner som kunsthøgskole og museum skal besettes med viktige verv. Bodil Stenseth har drøftet den politiske agendaen for mange norske kulturpersonligheter og belyser stridigheter som gikk for seg om språk, kunst og kultur i årene før og etter unionsoppløsningen. Striden gikk om hvordan kunst og kultur skulle forvaltes politisk og i praksis, det gjaldt å utpeke riktig retning fremover.

Noe som splittet de forskjellige leirene var hvorvidt inspirasjon og metoder utenfra, i hovedsak Sverige/Danmark og resten av kontinentet, kunne være uheldig eller bra (Bodil Stenseth, *En norsk elite, Nasjonsbyggerne på Lysaker 1890-1940*, Aschehoug, 2000). Ny-

³⁷ Produksjonen av sykler i Norge begynte på 1890-tallet (kilde: Wikipedia)

³⁸ "I 1917 begynte Henry Ford fabrikasjon av sin Fordson traktor. Denne traktoren ble mønster for senere konstruktører. For trepunkts redskapskobling dannet Harry Fergusons konstruksjon fra 1935 grunnlaget. Gjennombruddet for traktoren i Norge kom i løpet av 1950-årene ("www.snl.no/traktor"). Liv Emma Thorsen har belyst at det først var lenge etter traktorens inntog at kjøkkenet ble modernisert.

og nasjonalromantikk vises gjennom *folke(ts)* -skildringer, -drakter, -sanger, -dans, -museum. Tradisjonene ble pusset og lagt frem fra ”arveskapet” med kjærlighet, tro og fremtidshåp.³⁹

Industrialiseringen kom relativt sent til Norge, men denne sjøfartsnasjonen hadde mange bereiste landsmenn og således ante man antagelig hva et industrisamfunn innebar av goder og onder. Stemmerettighetene i demokratiet var utvidet til å inkludere flere enn bare formuende menn i 1889 og dette innbefattet en myndiggjøring.⁴⁰ Nasjonsbyggingen ble et fellesskapsprosjekt som virket samlende og identitetsfremmende for et *vi*.

Allmenningens historie forteller om et engasjert folk og en økende organisasjonskultur rundt forrige århundreskiftet. Aviser var godt utbredt og lesekyndige nordmenn både i og utenfor Norge deltok i friske debatter, avisene var i stort utvalg, både lokale og nasjonale. Samfunnets mange forskjellige organiseringer i foreninger og arrangementer gikk for seg i form av *møtevirksomhet*, det inkluderte også større folkeforsamlinger (Gripsrud, Jostein (red.) *Allmenningen. Historien om norsk offentlighet*. Kapittelet om offentligheten i Norge, Universitetsforlaget Oslo, 2018).

Lenger utover på 1900-tallet gav industrien reelt flere arbeidsplasser. Det å få en arbeidstid innbefattet et nytt begrep, nemlig fritid (i første omgang for ugifte og menn). Men fritidssystemer kan ikke settes i sammenheng med året 1900, da kun 5 % av de arbeidsføre var industriarbeidere.⁴¹ Derimot økte besøkene fra industrisamfunn *der ute* med definert fritid, dette medførte turisme (og økt sysselsetting) til landet.

Darwins utgivelse av *Artenes opprinnelse* i 1859 (*The Origin Of The Species*) skal nærmest ha utgjort en kopernikansk vending. Utviklingslæren medførte nye forskningsområder, katalogiseringer og ikke minst konflikter, sett i lys av den bibelske skapelsesberetningen. Menneskets ”omnipotens” ble ikke forringet i en tid da produktutvikling og

³⁹ Ser at Munchmuseet på begynnelsen av 2019 viser utstillingen *Svanepriessessen. Russisk kunst 1880-1900* og her er det påtagelig mange likhetstrekk til Norge rundt folklore, dette insinuerer at folklore kan være mer i *tiden* enn geografisk spesifikt. Det kan være nærliggende å se på opprettelse av nasjonalstater generelt (en idé etter den franske revolusjon) og om utstillingsplakaten som viser Mikhael Vrubels *Svanepriessessen* skriver Lars Elton at motivet eksisterer i *spennet mellom myte og realisme, romantikk og nyskaping* (Lars Elton, Dagsavisen 22.februar 2019).

⁴⁰ Kvinnene, som ikke kunne stemme ved valg organiserte seg for egen underskriftskampanje hvor de signerte på at de ville ut av unionen med Sverige i 1905. Dette var en politisk aktivitet og markering som virket banebrytende og gav aktelse. (jmf. Gripsrud).

⁴¹ Ut av en yrkesaktiv befolkning på 883 000 menn og kvinner, var det kun 80 000 industriarbeidere og av disse igjen var 40 000 engasjert i trevareindustrien (Hodne, 1981 s. 334 /Klausen, 1984, *Den Norske væremåten* s.93).

masseproduksjon eskalerte og skapte alt hva som kunne kalles moderne. Evolusjonsteoriene gav også retning til en gryende vitalisme. Det ble snakket om livskraften, hvorvidt denne kunne være *formende og iboende materien*. Dermed ble det logisk å ”oppeve” tradisjonelle skiller mellom ånd og materie, det igangsatte en kjedereaksjon med konflikter i og mellom diverse fagdisipliner.

Uttrykt for perioden er blant annet modernisme, historisme, nyromantisk og nasjonalromantisk tid, for å nevne noen. I senere tid er vitalisme et aktualisert begrep tilknyttet perioden, dette kommer vi tilbake til.

MASSEMEDIER, TEKNOLOGISKE FORUTSETNINGER

Fra 1775 hadde xylografi vært teknikken for overføring av bilder til trykkpressen, og hundre år etter kom medieindustriens store mulighet med fotografier kom gjennom utviklingen av rasterteknikk (autotypi eller halvtonestrykk).⁴² Gråskalaene i fotografiet ble anvendelig for massemedia gjennom teknikken som samtidig var en tidsbesparende løsning fordi fotografier fra nå kan trykkes samtidig og blant tekstene inne i publikasjonene.⁴³ Fotografier ble mest tatt i bruk innenfor bokutgivelser og tidsskrift. På søk i Nasjonalbiblioteket finner jeg ikke at norske aviser trykker noe særlig med fotografier fra den første tiden, utenom portretter.⁴⁴ Men massemediefotografier som konsumartikkel her i Norge ble introdusert i kjølvannet av unionsoppløsningen; det dreide seg hovedsakelig om utgivelser i tidsskrifter (med publisering på lengre intervaller enn daglig) og bøker.⁴⁵

⁴² Mange navn på samme sak, jeg har ikke klart å finne detaljer som skiller disse begrepene fra hverandre.

⁴³ Tyske Georg Meisenbach er kreditert som oppfinneren av linjerasteret året 1881. (fra leksikon; www.snl.no/autotypi, lest 22.april 2019). Men i Britannicas (encyclopedia) kan jeg ikke se mannens navn. Der påpekes en lang rekke oppdagelser i denne retning allerede fra 1857 i Frankrike, og i 1869 trykksak på Kanadisk avis (Canadian Illustrated News) fra 1882 med denne teknikken. Imidlertid gir de brødrene Max og Louis Levy i Philadelphia æren for å ha funnet frem til den rasterteknikken som virkelig ble tatt i bruk, fra 1890, i Amerika (ikke forbedret før i 1944) (<https://www.britannica.com/photoengraving/printing> lest 3.mai 2019).

⁴⁴ De få fotografiene presentert i avisene virker importert fra f.eks NTB. Etter hva jeg kan se er det først på 1970-tallet at *pressefotografier* begynner å gjøre seg gjeldende i større skala og da først og fremst i sportsreportasjer. Mulig at avisene ikke så bruksverdien, at det var manglende kompetanse eller at utstyret var for kostbart. Alternativt kan det hende at de ikke *ville* gjøre bruk av det. Se Bjorli (2014)

⁴⁵ Bjorli (2014) drøfter dette.

Se også *Liten pressefotografisk historie*: Erling Sivertsen « *Norske pressefotos, en kort historikk*, 1995, Institutt for journalistikk.https://www.nb.no/items/URN:NBN:no-nb_digibok_2010030103050?page=7) (fant 15 aug.19))

Anders Beer Wilse som antagelig hadde sett denne utviklingen komme før han forlot Seattle i Amerika år 1900 kan ha vært godt forberedt på mulighetene han hadde som fotograf i Norge. Trond Bjorli viser i sin doktoravhandling at Wilse var tidlig og godt representert da bildebøkene endelig kom på markedet, han leverte fotografier til magasiner og bøker, han skapte reklame og lagde en omfattende produksjon postkort, samt at lysbildeshow også ble en aktiv del av hans virksomhet. Dette sammentreffet med 'Wilses gjennombrudd' og innledningen av norske massemedieutgivelser med fotografisk presentasjon er interessant, fordi det retoriske grepet som kombinasjonen 'fotografi og tekst' muliggjør er betydelig, og at dette skjer kun ett år etter unionsoppløsningen. Det kan sees som en vitamininnsprøytning i dette "allerede superklare forente folket". Trond Bjorli har redegjort at da Reiselivet i Norge sin 2.utgivelse i 1906; «Norge, Midnatssolens Land, Om Vinterlandet Norge» ble publisert i halvtonetrykk, ble fotograf Anders Beer Wilses fotografier godt representert og denne utgivelsen gjorde at han ble viden kjent (Bjorli 2014:172).

Å vite om alt dette hjelper oss med å plassere fotografiene vi diskuterer i veldig tidlig fase av "massemedietiden" og forut pressefotografenes inntog. Vi kan ganske sikkert anta at våre fotografer i eksponeringsøyeblikket ikke har intendert bildene som *pressefotografier*. Wilse åpenbart kan ha tenkt på publisering av sine fotografier i boken Bergensbanen men det er vågalt å kalle de pressefotografier fordi dette fenomenet ikke enda eksisterer i Norge.

Wilse har imidlertid hatt anledning til å bevitne tidlige eksemplarer på fotoreportasjer før han forlot Amerika sommeren 1900. I sammenheng med utstillinger i Drammen og Lillehammer forteller Øivind Storm Bjerke i bokutgivelsen om Wilse *Crossroads* hvordan reportasjefotografering allerede er etablert i Seattle:

«Et besøk på Museum of Washington i Tacoma viste at den fotografiske praksis Wilse utviklet med å følge store konstruksjonsarbeider, tømmeruttak og utstikkinger knyttet til jernbaneanlegg, hadde solid forankring i hvordan man arbeidet med fotografi som dokumentasjon av slike arbeider i området og samlet dokumentasjonen i album. Album av en type Wilse skulle lage mange av gjennom årene. ... Man kan si at Wilse i likhet med sine amerikanske kolleger hadde en pragmatisk tilnærming til fotografiet. Det sentrale spørsmål i bruken av fotografi var hvordan resultatene kunne brukes. Det å finne stadig nye anvendelsesområder for fotografi går som en rød tråd gjennom fotografiets historie. Wilse hadde en praktikers tilnærming til fotografiet, og var en mester i å finne

*anvendelsesområder for bildene. Sammenlikner vi de ulike kopier og anvendelser av Wilses fotografi av Grasshopper Glacier, er det en demonstrasjon av hvordan fotografisk materiale kan skyves inn og ut av ulike institusjonelle rammer og diskusjoner» (Øivind Storm Bjerke, *Crossroads*. Labyrinth Press 2014, s 81-82).*

PRIVATE VERSUS OFFENTLIGE FOTOGRAFIER

Teknologiske nyvinninger virker som drivere og endringsmarkører for menneskenes sosiale livsvilkår. Bemerk at det er rundt samme tid som det blir muliggjort for menigmann å eie sitt eget kamera at fotografier kan plasseres sammen med bl.a. tekst i ukeblader her i Norge. Når ukeblader fikk fotografiske trykk masseprodusert på samme siden som teksten hadde også et uerfarent/nytt visuelt offentlig rom oppstått.

I denne utviklingen har det å være fotograf ofte fordret å bringe eksponeringer fra en private sfære over til et materialisert bilde, som igjen lett kan bringes over til offentligheten. Historieskrivingen om denne tiden omhandler i relativt liten grad fotografiets rolle i offentligheten, men Gripsruds (2018) eksemplifiserer hvor uvant nordmenn var med pressefoto bare for 50 år siden ved å vise til senterpartiets Per Borten da han som statsminister ble fotografert mens han *klippet plenen hjemme hos seg selv i bare underbukser* (Dagbladet 6. august 1969). Dette 'ikoniske kjendisfotografi' virker som demonstrasjon på at en fotografisk tilgang til noe uformelt blir overført til et offentlig sted, til det formelle. Et subjekts tilstedeværelse i sin sammenheng som i fotograferingssituasjonen *transponeres* til et objekt og samtidig i overgangen fra det private til det offentlige.

Dette kan ha vært mer eller mindre bevisst; en brytning for sensasjonenes salgbarhet, eller for menneskeliggjøring av en statsmann; motivasjon kan være både mangesidig og intuitiv, men nye oppdagelser og oppfinnelser kan som nevnt skape utslagsgivende konsekvenser for informasjonsindustrien og vårt allerom.

Roland Barthes har kommentert om medier at jo bedre utviklede teknologiske nyvinninger vedrørende spredning, jo mer tildekkes den konstruerte mening som blir maskert med en gitt mening: "*The more technology develops the diffusion of information (and notably of images), the more it provides the means of masking the constructed meaning under the appearance of the given meaning*" (Roland Barthes, 1977:46).

OM VITALISME

Store norske leksikon forteller at *vitalisme er det syn at livet ikke kan forklares ut fra fysikalsk-kjemiske årsaker alene, men forutsetter en særlig livskraft eller et livsprinsipp* (<https://snl.no/vitalisme>, lest 11.06.19), et livssyn tuftet i det teleologiske og i *negasjon* til et mekanistisk verdenssyn basert i det materialistiske med deterministiske årsaksforklaringer. Schopenhauer kan ha kalt dette *livsvilje*, Hans Driesch kalte den vitale kraften for *enteleki* mens Henri Bergson brukte uttrykket *élan vital* i 1907 og holdt det for å være et kreativt prinsipp immanent i alle organismer og *årsak* til evolusjon (snl.no).

Her i Norge oppsummerer dr. Richard Eriksen om dette i *Skapelse og utvikling*, og hans forståelse er at *'aandsfilosofi og religion kan ikke stanse ved en slik natur- eller verdenssjæl. Den maa i det aandelige se noget, som i sit væsen er hævet over naturens princip, og derfor betragte naturlivet eller verdenssjælen som et produkt av den evige aand* (Dr. Richard Eriksen *Skapelse og utvikling*, nyorientering i utviklingslæren med særlig henblikk paa vitalisme og religion, Aschehoug, Oslo 1927: 196) .

Aristoteles brukte ordet *energeia* og *enteleki* synonymt i noen sammenhenger og i andre er *energeia* uttrykt for virkeliggjøringsprosessen og *enteleki* for resultatet eller sluttfasen i en virkeliggjøring. *Enteleki* er definert som en ikke-romlig faktor (i *Filosofi Leksikon*, Zafari forlag (1996 ed).s.142). Spørsmål rundt tilblivelse er altså ikke nye, man refererer allikevel til utviklingslære som darwinisme. Det antydes også en sammenheng med vitalisme i kjølvannet, den dateres forskjellig: Snevert mellom 1900 – 1930, raust mellom 1890 -1950, altså ca30 år etter Darwins utgivelse *Artenes opprinnelse*.

I litteraturen refereres epoken som nyrealisme og som etisk realisme. Eksempel for denne ismen finner vi blant andre hos forfatteren Knut Hamsun som rett etter 'vårt tidspunkt i saga' utgir bøker om at det oppstår konflikt mellom industridannelsens byer og sedvanlig naturalhusholdning.⁴⁶ Hamsun hadde på linje med Munch og Wilse vært en av mange "speidere" der *ute* (-nfor Norges grenser).

⁴⁶ Hamsun reiste selv *tilbake til naturen* og bosatte seg på Hamarøy med kone og barn i 1907. Denne erfaringen er sagt å gjenspeile seg i bøkene *Børn av tiden* 1913 og *Segelfors by* 1915.

Som sentral skikkelse i bakkant av Darwins evolusjonslære og forut vitalistiske



Illustrasjon 4

viser en collage med den nylig fremgravde (i 1849) antikke skulpturen Apoxyomenos av Lysippos, også kalt Skraperen. Han står med armen ut og tilsynelatende skraper han seg under armen (en bevegelse vi nok kan synes å gjenkjenne som representert i fotografiet *Snebad*).

Gunnar Sørensen har poengtert at fotografi som medium passer ekstra godt til vitalismen da dette jo er et produkt som via mekanisk apparatur i brytning med sollys produserer et fiksert speilet bilde: Sett som lysets grafikk, et verktøy for 'vitalismens ånd'.

Eriksen skriver om "*Bunnplanken i triangelet/pyramiden*", at den kan gi en slags relevans i forhold til hvordan fotografi tydeliggjør rom og tid ved å utskille scener fra denne..

Eriksen bruker uttrykket romtid og han redegjør hvordan en idé må utfoldes gjennom rom og tid i rekkefølge (Dr. Rickard Eriksen, *Skapelse og utvikling* 1927, på de siste sidene).

strømninger omtales Nietzches' *Slik talte Zarathustra* (1883–85), hvor naturen og solen er rensede kraft og det skal ha oppstått en slags kultbevegelse etter Friedrich Nietzsches død i 1900.

«En vitalist leter etter livskraften slik den manifesterer seg i naturen og i mennesket, og derfor blir menneskets kropp et sentrum for livets vesen»

(Mørstad, *Badende menn: Kroppspolitikk, kroppsstekk og kroppspleie*, Livskraft 2006, s. 72.)

Bydannelser krever renovasjonssystem og badeanstalter ble etter hvert elementært innslag og møtested.

Mit System ble solgt 500 000 expl. og på 24

forskjellige språk (eksemplaret foran meg er 9de

Udgave trykket i 1922))⁴⁷ Forsiden (illustrasjon 4)

⁴⁷ Jørgen Peter Müller (1866-1938) var hygiejniker og idrætspioner. 1901-05 var han inspektør ved Vejle fjord sanatorium. Derefter virkede han udelukkende som agitator for legemesøgt og var overvejende bosat i udlandet. Han opnåede verdensberømmelse med sin bog 'Mit System', der udkom i 1904. Her samlede han sine erfaringer, sine træningsmetoder og den levemåde, der førte til de bedste resultater.

15 minutter daglig Arbejde for Sundhedens Skyld! ([/filmcentralen.dk/museum/danmark-paa-film/film/i-p-muller-viser-mit-system](http://filmcentralen.dk/museum/danmark-paa-film/film/i-p-muller-viser-mit-system) (Filmet i hagen viser han utførelsen). Lest 19.11.19)

Man kan jo tilføye at fotografi også passer godt til *nyrealismens inntog* (den benevnelsen er imidlertid mest brukt i litterære felt).

Lofthouse påpeker at vitalistisk versus mekanistisk årsak ville plassere menneskene på vidt forskjellige plasser i universet og innebar særlig for teologien og for naturfilosofien at mye sto på spill. ”*Vitalism was a cultural idea in the broadest sense. Because the vitalist-mecanist debate concerned the place of humans in the universe, it had consequences for theology as well as philosophy. By defending the special statur of ‘Life’, and human life in particular, Leonard Wheeler noted in 1939, “vitalism has usually been connected with theism just as its opposite is the only theory that can accord with atheism”* (Richard A. Lofthouse, *Vitalism in Modern Art, c.1900 – 1950*, Otto Dix, Stanley Spencer, Max Beckmann, and Jacob Epstein, The Edwin Mellen Press 2005, s.15).

Når vitalismen har hatt ry for å uttrykke lengsel tilbake til naturen, har industrialiseringens forurensning i byene vært antydnet årsak til denne lengselen mens Lofthouse, som altså representerer senere forskning på vitalismen her vektlegger et større perspektiv.

Fokuset har i stor grad vært på sport, fritid og livsutfoldelse i solens skinn, mennesket i naturen, altså som *vitalismens uttrykksform*. Den vitalistiske kunsts prosjekt er i følge Sven Halse (lektor i litteratur ved Syddansk universitet), å ”*tematisere dette livets væsen.. og dels de strategier, dvs. adferdsmodi, der kan være egnede til at etablere kontakten med dette livets væsen*” (sitatet er hentet via Trine Otte Bak Nielsens artikkel i *Kunstkritikk* 23.03.05, *Naken vitalisme*).

FUNN I AVISARTIKLER OM VITALISME

Et søk utført på ordet vitalisme i databasen på Norges nasjonalbibliotek i 2017 svarte med totalt 37 avisartikler. Til sammen var det 5 artikler fra hele 1800-tallet og første artikkel dukker opp i 1872. I året 1901 finner jeg to artikler, den tredje dukker opp i 1903, og så er det hele 10 år til neste gang ordet dukker opp (i Nasjonalmuseets representasjon av norske aviser), og deretter 7 år til neste artikkel i 1917 (denne er kommentar til Hamsun fra Richard Eriksen). Først på 1960-tallet kan man begynne å telle flere, og så enda flere innenfor vårt århundre; altså av totalt 37 treff. Dette funnet kunne antydnet at ettertiden har skapt benevnelsen, at denne begrepskonstruksjonen kan være tentativ og så måtte man ha spurt hvorfor vitalisme er aktualisert som begrep i våre dager. Innenfor flere institusjoner

har man befattet seg med å karakterisere tankegodset rundt, men også med stil innenfor. Vi skal igjen komme tilbake til tematikken senere i teksten og drøfte relevansen i forhold til noen av senere publiseringer som våre to fotografier er blitt representert innenfor, mens det neste kapitlet viser resymé fra fire av artiklene nevnt ovenfor.

Disse fire artiklene herunder virker åpne og samsvarer med inntrykket fra det øvrige i tiden. For å gi et inntrykk av tonen i avisen tiden viser jeg sitater og et resyme av disse fire. De fleste artiklene er informative kronikker om diskusjoner «der ute». I Hedemarkens Amtstidende kunne man lese overskriften *Lægevidenskabens historie* den 25.mai 1901, og under denne et resyme over undervisningsrekken til Professor Julius Petersen 'omhandlende utviklingen i andre halvdel av 18de århundre; "en tid som frembragte vitenskapelige systemer av forskjellige retninger, som optog i sig, hvad tidligere var kommet frem". Her fremkommer det uenigheter rundt medisinsk forskning som omhandler det mekanistiske og det vitalistiske. Det vises til et verk av legen La Mettrie som representerer den "mekanistisk-materialistiske Retning», og "Sjælens Naturhistorie" hvori søges godtgjort, at det sjælelige Liv er begrundet i nervefibrenes og hjernens virksomhed," Men allikevel: "Frankrige svinger nu over i spiritualistisk-vitalistisk retning. Ved vitalisme betegner man den Opfatning, der antager særenge livskræfter. Og det tidligere stokkonservative pariseruniversitetet (...) træder nu frem i første linje. (..for vitalismen). I Paris levede og virkede den berømte Anatom Bichat der hyldede denne nye Retning". (Hedemarkens Amtstidende 25. mai 1901 (lest 7 mai 2017)).

Senere samme år finnes artikkelen "*Hvad er Livet? Mekanik og Biologi*", (Aftenposten 19.des 1901) her refereres til vitenskapelige diskusjoner i tiden: Noen har hevdet at vitalismen "burde være forvist fra vitenskapen, i hvilken forklædning den end viser sig" mens andre biologer har ment 'fuldt at have bevist rigtigheden af den vitalistiske anskuelse". Organismen "virker som (...) 'kompliserede maskiner, i hvilke en ind- og udgaaende energistrøm fremkalder livsprocesserne, aldeles ligesom vandfaldet frembringer kværnens virksomhed. Vandfaldets energi alene skaber intet mel; dertil maa kvernens sammensatte mekanisme rettes og anvendes" Men maskinteorien motsies ved hjelp av "1) hensigtsmæssigheden i legemet og 2) forplantningen og udviklingen; 3) lagttagelsens og tænkningens bevidste intelligens."

Forfatteren oppsummerer at ”*Mekanistik og Vitalisme betrakter to Sider af en og samme Sag. Den hele Sandhed kan ingen af dem kræve udelt for sig.*” Forfatteren ser det som et fremtidens ideal ” *at overvinde den nu bestaaende Modsætning mellem det vitalistiske og det mekaniske Billede og at sammensmelte begge i en harmonisk Enhed* ” Artikkelen kan ikke ha provosert nevneverdig, siden jeg ikke får treff på søkerordet før i 1903 og den neste i 1910.

Aftenpostens artikkel 15 desember 1917 av Richard Eriksen; ”*Civilisation eller kultur?*”: Artikkelen er et tilsvar på ’*en skildring av Knut Hamsun i Aftenposten fornylig*’, under tittelen ”*Nabobyen*”, om hvorledes ”*industrien kan virke opløsende paa gode gamle livsformer og udviske det hjemlige præg*”(..) Eriksen poengterer at ordet ”*Civilisation henleder tanken paa utdortes midler og den afslibning, disse kan give, mens ordet kultur mer passer paa aandsværdierne og de former, som præges af dem.*(..) og at det er i *høieste grad et problem om forholdet mellem civilisation og kultur. Hvorledes skal kulturen blive herre over civilisationen?* ”

20 år fremover i tid finner vi neste artikkelen fra Arbeiderbladet som trykker **Livets Oprinnelse** av Johan Scharffenberg (28. okt 1937). Han rapporterer om da ’opdagelsen’ av bevaring ved utelukkelse av luft ble til hermetikkindustrien og som medførte Louis Pasteurs oppdagelsen av gjæring og forråtnelse, som kommer *utenfra*. Pasteurs oppdagelser førte igjen Josept Lister frem til oppdagelsen av fordeler ved antiseptisk sårbehandling; alt dette en velsignelse for menneskeheten. På motsatt front finnes en antagelse av generatio spontanea (spontan forplantning). Engels har formidlet at ”*Liv er eggehvitelegemenes form for tilværelse (...)* selv om det skulde lykkes kjemikerne å fremstille en slags eggehvite av anorganiske forbindelser vilde de ikke dermed kunne frembringe ”liv. (...)Tidligere blev det drevet meget tankesvindl med begrepet ”livskraft” (den såkalte ”vitalisme”), men enkelte fysiologer og biologer (”nyvitalister”) hevder fremdeles at livet ikke kan forklares ut fra de hittil kjente kjemiske og fysiske prosesser, altså *m a t e r i a l i s t i s k*. Endnu større er vanskelighetene med å forklare de Psykiske livsytringer materialistisk” Konklusjonen er at ”*Så lenge livets oprindelse ikke kan føres tilbake til enkle kjemiske og psykiske prosesser, har man ikke rett til å påstå at materialismen er den eneste videnskapelig holdbare forklaring av tilværelsen*”. Forfatter fremmer agnostisisme (erkjennelse av vår uvitenhet) som det trygge standpunkt.

NATUR, KULTUR OG NAKENHET

Nakenhet kan *assosieres* med blant annet natur og oppfattes å symbolisere en naturtilstand og noe primitivt men også sårbarhet, barnlighet. Vilém Flusser definerer det å fremstille som ”å overføre en ting fra naturen til kulturen”. (Vilém Flusser(1983), *For fotografiets filosofi*, Preus Fotomuseum, 1987, 58). Store norske leksikon definerer at natur (av latin egt. fødsel, fødes, oppstå) ”er i videste forstand den del av virkeligheten som ikke er bearbeidet av mennesket, men fremkommet ved organisk utvikling. Natur er det motsatte av kultur. Naturlig brukes også som motsetning til kunstig om en opprinnelig karakter. En persons eller tings natur brukes videre om medfødte, iboende egenskaper, som er karakteristiske for vedkommende persons eller tings art, til forskjell fra de tillærte, ervervede egenskaper” (Store norske leksikon; *snl.no*).⁴⁸

Nakne kropper penslet på malerier i utstillingslokaler var relativt vanlig i gitte kontekster, nakne kropper i fotografier har derimot hatt annen effekt og kalles helst pornografiske eller erotiske (og medfører gjerne at betrakter kan karakteriseres litt nedlatende som en kikker). Malerier av nakne kalles gjerne *nude*, *akt* eller *croqui*, også på norsk (signaliserer en ’kultivert valør’). Til vanlig er man ikke naken i offentlige rom, det kan virke støtende og er henimot forbudt. Kontekst er selvsagt med og former hvordan vi oppfatter bildebetraktning, også av fremstilt naken kropp.

Å henge bilder på vegg kan sees som opphøyelse eller idealisering av dette som avbildes. Når naturen eller mennesker blir idealisert eller *satt på pidestall* som vi sier. Dette idealiserte dermed sies å bli eksternalisert og derigjennom fremmedgjort. Videre kan man spørre om dette som menneskene da ser på gjør at de kommer i en liten klemme mellom seg selv og hva som kalles et *ideal-ego*. Judith Williamson henviser til Lewi-Strauss’ *The Raw and The Cooked* (1970) i sin forskning på reklamefremstillinger. Hun konkluderer blant annet med at: “..the whole confused but symbolically resonant area of ‘nature’ and ‘the natural’ is denied recognition of its material function in our lives by being made to perform an ideological one” (Judith Williamson, *Decoding Advertisements*, (1978) 1994:137). Dersom dette at funksjoner i livene våre blir hemmet gjennom idealisering og opphøyelse blir det viktig å bevisstgjøre oss hvilke områder vi har idealisert i samfunnet og

⁴⁸ Videre forklares at det er forskjellig naturoppfatning i antikken (analog m mnskts organisme), renessansen (analog m maskin som mekanisme) og moderne naturvitenskap (analog m .historie som en utvikling).

så drøfte funksjonaliteten i lys av det. ”Dersom vi innførte natur eller historie som noe opphøyet” ville vi altså miste noen viktige materielle funksjoner i tilværelsen. ”..we assume an ‘order of things’. It has become clear, in examining the relationship between nature and science, culture and ‘the natural’, that not only does science order nature but nature is taken up by culture as ‘the natural’ in a symbolic form that enables a transference of meaning from nature to culture to invest cultural objects and culture itself, with a ‘natural order’”. (Judith Williamson, *Decoding Advertisements*, (1978) 1994: p135).

I lag med Vilém Flussers definisjon av å fremstille og Roland Barthes definisjon av metaspråk kan vi ane noen kraftige lag med tåkeleggende oppakning. Damebilder har vært forsket på og kan prøves for å tydeliggjøre mulige effekter: Vestens ukemagasiner for damer tematiserer stadig kropp og utseende. Skjønnhetsideal omformulert og tilpasset industri, til tross for blomsterrevolusjon og politisk bevisstgjorte feminister i sin tid opponerte mot det slag. I England kjørte BBC tv-serien *Ways of Seeing* med John Bergers markante sakføring mot kapitalistisk *eierskap* og *fremmedgjøring av kvinnen*, og her ble objektivisering av individet problematisert. (Berger viste at kvinner tradisjonelt og stort sett ble fremstilt av menn (yrkesaktive menn var bildeskaperne) og for et mannlige blikk – som den gang var kjøpekraften). *Hun* ble hovedsaklig fremstilt som passiv, frontal; ”som en potensiell eiendom” (jmf. Berger) “..the way we see things is affected by what we know or what we believe (....) to look is a matter of choice” (John Berger, *Ways of Seeing*, BBC/Penguin books, 1972, p8) Han påpeker at hva vi vet eller tror vi vet, former hvordan vi forstår hva vi ser. John Berger befant seg i England og snakket derfra om et sentraleuropeisk borgerskap og malerkunsten (systemet / diskursen) sett i lys av dette. I Norge anno 1900 hadde de aller fleste kvinner en husholdning de selv måtte ta hånd om og hverandre å se til. (Det eksisterte fint lite bilder å se på av den karakter som det refereres til i Bergers *Ways of Seeing*).

Kvinner i Norge anno 2019 betaler selv og har fritid som de kanskje tilbringer foran skjermenes underholdningsindustri. Men Bergers poeng var også at når kvinner konsekvent ble fremstilt som ”to-be-looked-at-ness” og potensiell eiendom så *tror* man til slutt på det. Vel har hun blitt mer pengesterk, men fra reklameindustrien får hun stadig beskjed om hvorfra hennes ”objektive” verdi kan hentes, for penger.

PRIVATE VERSUS OFFENTLIGE NAKENHETER

Det å være fri som naken er kontekstavhengig. Hjemme i lag med de som kjenner deg er det oftest helt ok mens et mareritt kan ha avslørt at det å gå på butikken uten klær ville vært flaut. Nakenhet betraktet for hundre år siden er mulig å anta, også at det finnes kulturforskjeller, det finnes antagelig arenaer hvor det er helt greit og i andre tabu. Distriktenes forskjellighet i kulturer kan selvsagt ha relevans også i forholdet til det å være naken (eller halvnaken). Religionen ble brukt og forstått forskjellig på Vest- og Østlandet og slik forstår vi også at det medfører forskjellige konsekvenser i det å være naken, på byen, på stranda; at det er satt grenser i samfunnet for når og hvor nakenhet er gangbart. Så har vi grenselandene, for eksempel kan dette være et fysisk sted som på fjellovergangen, og på et fotografi som kan medbringes alle plasser.

Amalie Skrams forfatterskap forteller om en streng vestlandskultur ganske forskjellig fra for eksempel den nordnorske eller kulturen på indre østlandsområdet. Historiene forteller at det slett ikke har vært noen ensartet kultur i Norge for 100 år siden. Det vites ikke (i skrivende stund) om mennene i fotografiet *Snebad* kom fra vest eller øst for fjellet, og om det å *vise "de unevnelige" var lettere enn å navne de, på vestlandet.*⁴⁹ Men det er tenkbart at mennene på Hardangervidda at de var fra østsiden av fjellet, eller at de ikke kunne forutse hva eller hvordan fotografiene ville komme til uttrykk, ei heller hvor, når og antagelig heller ikke på hvilken måte, verken i umiddelbar fremtid eller den langsiktige. Når resultatet forelå på side 45 i Bergensbanen *kan* det ha fremkalt gjenkjennelse, men også fremmedgjøring, forbauselse, latter, minner, stolthet, skamfullhet, redsel eller lengsel tilbake. Men jeg kan bare vite hva fotografiet fremkaller av tanker og følelser inni meg, 110 år etter fra annet kjønn og fra annen kant av landet.

I Nasjonalbibliotekets digitaliserte database for aviser gav et søkeord på 'nakne menn' hele 11218 artikler. Et søk på 'nakne menn' sammen med navnet Wilse gir meg 222 artikkeltreff og kun 4 bilder. (Ingen treff på samme søkeord sammen med navnet Edvard Munch). Et kjapt søk på «nakenhet i det offentlige rom» hos Google (utført i september 2018) antyder at nakenhet kanskje er blitt mer provoserende nå enn den gang Wilse benyttet seg av badesituasjonen og produserte et fotografi: Googles rapport oppgir 'Omtrent 373 000 resultater (på 0,39 sekunder)' På de første tre sidene observeres

⁴⁹ Frank Aarebrots uttrykk for *undikene* under kåseri i forbindelse med 200-årsjubileet for grunnloven i 2014

at samtlige er avisoppslag og det kan antyde at nakenhet i det offentlige rom skaper salgbarhet, ettersom hva som sjokkerer eller interesserer folk vistnok skal være noe som selger.

Barn sees som nærmere *naturlilstanden* enn voksne. Nakne voksne sees som nærmere naturlilstanden (mer primitive) enn påkledde voksne. Å framstille *Nakne barn* ” kan unnskyldes som naturlig. Det ”florerer” med nakne barn både fotografiske og malte fremstillinger *fra gamledager*.⁵⁰ Bildeproduksjonen av nakne mennesker i solen, i Norden, på begynnelsen av 1900-tallet las være et uttrykk for hva de i Tyskland kalte «lebensreform», en konsentrasjon om ‘*den rene natur og om naturlighet som nøkkelen til et bedre og rikere liv*’ (Gunnar Sørensen i *Livskraft* 2006, s. 14).⁵¹ Edvard Munch visste hva ’rollen som’ provokatør innebar. Så mye oppstyr og bilder refusert frem til da, så visste han da (og vi nå) at Munch som forsker jobber og *skyver* i grenselandet for hva som kan *gå ann*. Det at *mennene selv* var satt i fokus (og uten klær) *kan* ha sammenheng med fotografiapparatets nye utbredelse i samtiden. Munch var en av mange som hadde fått fatt på et slikt kamera. Denne bildeskaperen både fotograferte, filmet, tegnet og malte, seg selv og andre, med og uten klær, men han stilte ikke ut fotografier.

Mange av Munchs figurer både med og uten klær kan sies å være mer sjelelig enn fysisk skildret. I dette kan tydeliggjøres hvor langt fra hverandre et ekspressionistisk maleri og et fotografi *kan* stå hverandre under samme produsent, dersom vi godkjenner at noen andre har knipset fotografiet og at det allikevel krediteres Edvard Munch. Munch hadde tidlig erfaring i at folk ble provosert av hans bilder på utstillinger allerede høstutstillingen i 1886’ her hjemme hvor han hadde malt sin døende søster foran vinduet etter hukommelsen. Og nettopp fordi hans bildemotiver var så vidt personlige har han antagelig vært bevisst hvor dyptgripende en kritikk kan virke. Munch skal ha slitt med å få stilt ut maleriet av de

⁵⁰ Edvard Munchs søster Inger var fotograf og utgav en bok om livet langs Akerselven hvor det flere ganger vises eksempler på at badende nakne barn er tilstede (Inger Munch, *Akerselven*, Damm forlag 1932), men jeg kan ikke se *portretter* av barna i denne sammenheng, de figurerer i et landskap. Wilses negativsamling har også en rekke eksemplarer av at barn og voksne bader og de er nakne. Dette er blitt tabu i våre dager, som eksempel er Sally Manns velkjente nakenfotografier av egne barn blitt omdiskutert, (Sally Manns *Immediate Family* (1992)). Det er ny relevans når dagens distribusjonsmuligheter langt overgår hva Sally Mann hadde mulighet for å forutse den gang hun publiserte fotografier av sine nære i sårbare relasjoner i bokform.

⁵¹ (Dersom denne Lebensreform hadde vært vunnet, ville de da ikke ha omfavnet at Munch stiller ut dette bildet, eller er han heller i frontlinje for denne kampen? Offentlige rom i Tyskland versus offentlige rom i Norge omfatter ikke denne teksten; det er imidlertid nærliggende å anta kulturelle forskjeller også i de to land.

nakne badende menn som vi ser på fotografiet fra 1907 (Eggum, 1987, s 259). Det er interessant at bildene avvises av kurator i Tyskland, dagens Munch har det annerledes, og det forteller oss at det er skjedd endringer.

Det nye eller provoserende i maleriet den gangen kan være nakenhetens kjønn, malemåte, at det ikke bades i vann men i sol, at de er kommet opp, men da ene benet er oppe i luften *er det en illustrasjon på bevegelse*, og de kommer *mot oss* betraktere, det *kan* oppleves intimiderende. Da er effekten av fotografiet litt mer fredfylt, her kan jeg betrakte i ro og mak uten å bli ”konfrontert” fordi begge figurene ser mot venstre ut av bilderammen og ikke på ”meg”.

SOL OG MENNESKER I NATUR

Elementært som faktor og forutsetning for livsforholdene kan Sol bekreftes, her i polnære strøk merkes en mangel av denne ekstra godt. Soldyrkelse finner man imidlertid de fleste steder. I det norrøne *rår sol og måne over hestene som igjen styrer solen og månens gang* (snl.no), Ra er solgud i Egypt, Helios i den greske, India har Surya som *skildres over himmelen i en vogn trukket av sju gulrøde hester og med morgenrøden som vognstyrer* (snl.no/Surya lest 27.sept 2019). Energibehov og soldyrkelse kan sees i sammenheng. Christiania Elektricitetsverk ble opprettet i 1892, men det gikk mest i ’levende lys’ på nattbordlampene lenge enda. Soldyrking kan også sees uttrykt hos Bauhaus’ solinnbydende byggeskikk ⁵².

Hegel karakteriserte den Egyptiske kulturen primitiv og det kan indikere at hele solkulten også ble sett på som det, han så perioden som tilbakelagt stadiet av en utvikling, men når årene mellom ca 1900 til 1940 allikevel får uttrykke sol og naturdyrkelse kanskje vitner det om *lengselen* også til ’det primitive’.

Nietzches antydte en *renselse* via solens stråler, noe som formodentlig fremmet solbading. Symbolet solkorset ble importert som emblem for Nasjonal Samling i Norge og hakekorset ble valgt som emblemet for Nazi-Tyskland. Okkupasjonen av Norge gjennom 5 år (1939-1945) gav disse tegnene dypt negative konnotasjoner i Norge. ⁵³

30 år tidligere under åpningsåret til Bergensbanen hadde Wilse fremstilt fotografiet *Snebad*

⁵² Skolen etablert i 1919 under Walter Gropius; Bauhaus er kjent for sitt fokus på solen. Men under Hitlers regime ble den stengt i 1933

⁵³ Hakekors er funnet på helleristinger og på gravfunn (Snartemo og Oseberg) Oslo Lysverker brukte symbolet på elektrisk kraft, og det kan beskues i porten på Oslo Lysverkers kontorbygning i Oslo fra 1932 (snl.no/hakekors)

på Hardangervidda og 2 år forut var en før-Tarzan i lendelede og malekoster i ferd med å fremstille (i Vilém Flusser's betydning av ordet), naturens badende i "Adams drakt". Det positive og uskyldige som uttrykkes i naturdyrkelse, sport og renselse har kimen og spiren liggende klart i dagen, og selv om etterkrigstiden bar sår så har dette overlevd krigen. Men vitalisme ble ikke særlig snakket om i avisene.

DE OPPRINNELIGE OG IHENDEHAVERNE

Munch og Wilse er begge norske og aktivt representert i det offentlige rom den gang som nå.⁵⁴ Begge er ingeniørutdannede; Munch ved Kristiania Tekniske Skole i 1879 og Anders Beer Wilse på Horten Tekniske Skole i 1882, og begge har hatt karriere som bildeskaper i utlandet forut fotografiene vi studerer i denne teksten. Wilse bosatte seg hjemme i Norge år 1900, Munch flyttet hjem til Norge i 1909.

Fotografiene viser forskjellige sammenhenger og med to års mellomrom, men Munch og Wilse hadde samme alder (44 år) da bildene ble eksponert. Fotografiet *Snebad* var publisert i bok samme året som eksponert mens fotografiet fra Warnemünde antagelig er bevart kun i den private sfære og først ble publisert i 1986, i forbindelse med et forskningsprosjekt av Arne Eggum. Fotografiene har til felles at de fremstiller en hendelse rundt badeliv utendørs og begge fotografiene er representert i flere publiseringer nå omkring hundre år etter eksponeringsøyeblikket. Slik er bildene kjent for mange i nåtiden. Lyset og solen er indirekte medvirkende som tema i begge fotografiene (uten sol finnes det ingen uten klær i nord). Hvitt skille etter manglende sol kan skimtes, også på de snebadende fjellmenn.

Vi i ettertiden kan muligens få innblikk i hvordan begge jobbet seg frem til motivene, ved hjelp av Munchs dagbokskriverier og dokumenter, den andre ved hjelp av fotografier og andres skildringer. I begge aktelser har de antagelig fått eksponert et motiv *utover* den planlagte opprinnelige arbeidsoppgaven de hadde tilstede der, slik en kreativ virksomhet gjerne utfolder seg. En kunstner som jobber i driv med forskning og utvikling kan umulig vite på forhånd hva som skal komme ut. Immanuel Kant (1790) tematiserer hvordan en kunstner må bryte med mønster i jobben med å skape nytt.⁵⁵ Med et relativt nytt verktøy, som et fotoapparat var, er det lett å tenke seg at de blir forskende i skaperprosessen. I

⁵⁴ ..som jo er en viktig aktiva for å kunne leve av sitt levebrød.

⁵⁵ Kant er tilgjengelig materiale i Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg; Estetisk teori – En antologi, 2008, s 84-93

begge bildene får betrakter en tydelig idé om å være vitne til en hendelse oppstått på naturlig vis. Vi er ikke i tanker om at dette er arrangert; maleriet er der fra før, Munch er i vigør, han skuer og sikter. Det samme kan man si om *Snebad*, de ser ut til være aktivt opptatt av hverandre og situasjonen. Fotografiene kan sies å passe innenfor en filmisk heller enn malerisk tradisjon.

Snebad fremstår i Bergensbanen som beskåret i ytterkantene og omgjort til et mer panoramisk format, men begge fotografiene virker omtrent i samme størrelse som sine negativ. *Snebad* omhandler flere i relasjon, noe som tydeliggjøres gjennom den påkledde bakgrunnsfiguren. Mannen foran til venstre i Wilses *Snebad* snur seg mot betrakningspunktet, mer som en inkluderende gest enn et blikkmøte, men effekten er at betrakteren "inkluderes". Med andre ord konnoterer jeg her til gruppedynamikk. Fotografiet fra den nordtyske stranden har *en* hovedperson som agerer sentralt i forgrunnen, selv om modellen og fotografen (underforstått) er til stede. Munch er ikke den som har eksponert dette bildet, han virker også oppslukt i maler- foretaket. Munchs *maleri* på stranden i Warnemünde har også en "tilleggsbetrakter" også naken på overkroppen, på vei inn i bildet' fra venstre bildekant. Han har tilnærmet samme scenen som vi i betrakningspunktet (forskjellen er at han 'har liv' som en av de malte figurene).⁵⁶

Munch og Wilse kan også ansees som trendsettere innen billedlige fremstillinger, og de var begge litt på siden av embetes medfør da den severdige scenen til fotografiene 'dukkes opp'. Wilses medfør var boken *Bergensbanen*, Munch utendørsmalers var maleriet *Badende menn*.⁵⁷ Begge viser en situasjon hentet inn ved hjelp av lysets stråler speilet over på emulsjonens flate og der fastlåst i brøkdelen av et sekund, innfanget, ført vekk - fra dens tid og dets rom - over til en 'uendelighet' av nye sammenhenger fremmed fra opprinnelsespunktet. Fremmedgjørende for betrakter på *en* måte i at det bringer betrakteren over i *det andres*; sammenhengen som ikke kan nåes og uten egentlig svar på

⁵⁶ Munchs figurer er gjerne plassert der det er naturlig at de befinner seg. I flere av maleriene er plassert en person *i lag med oss* som er betraktere av maleriet/scenen, nærmest stikkende inn fra venstre rammekant, med ryggen til betrakter men i møte *med motivet*, som om på vei inn i bildet. (I '*Badende kvinner*' (pastell på lerret i 80 x 83 cm, 1894) er en herre med hatt også mulig å tolke inn fra venstre, som en titter av scenen med de badende: se Clarke, *Becoming Edvard Munch, Influence, Anxiety, and Myth* 2009, s.169).

⁵⁷ Wilse hadde kompetanse med bygging av togskiner fra Amerika frem til togskinene var ferdig bygget og han kjøpte seg inn i en fotografforretning i Seattle

hvordan sammenhengen ”ble til”, det sosiale mennesket er vist to virkeligheter som for evig og alltid ikke kan nås.

Begge fotografiene røper noe om kulturen de presenterer. Gjennom produseringsforhold, produkt og publikum i samtiden da fotografiene ble laget kan vi antagelig oppfatte disse avkleddede nakne badeglade som naturens uskyldigste, eller kanskje som uttrykk for en tidlig fotopraksis? I og med at de to fotografiene fra institusjoners side ofte er blitt frembrakt i lyset fra arkivet de senere år, blir årsaken av interesse for dette studiet.

Ja, fotografiene kan eksemplifisere avkledd, kjærlighet og utendørsliv. Reportasjefotografi har i stor grad handlet om hendelser, historiske begivenheter, de utgjør komprimert informasjon i en syntaks, gitt som dokument for at *dette* skjedde. Slike bilder kommer gjerne i reportasjesammenheng *med* tekst og da får det entydig forklaring, reportasjens forfatter og fotograf er tydelig navnet i artikkelen og dermed er avsender også entydig formidlet. *Uten* tekst eller tittel får man oftest tvetydigheter som man ikke vet hvor man skal plassere og scenen blir som et flyttbart vindu uten at du helt vet hvor vinduet er plassert.

Begge fotografiene kan man nesten kalle ”avgjørende øyeblikk” som formidler noe innenfor bilderammen som gir at bildet kan være seg selv nok. Øyeblikksbilder som dette tilhører 1900-tallet og knyttes gjerne opp til den tekniske nyvinningen film. Når reportasjefotografi har sin glansperiode omkring 1920-1980, ser vi at Wilse er tidlig på og at Munchs venn (som *jeg* ikke vet hvem er) har formidlet glede gjennom et ganske vitalt eller fruktsommelig *øyeblikk*. Vi ser at begge fotografiene formidler menn opptatt med sitt eget, fanget av en fotograf som har eksponert fra ”akkurat dette stedet på akkurat dette tidspunktet” som et skarpt øyevitne, og de er eksempler.

5. PUBLISERINGER I SENERE TID

OFFENTLIG KOMMUNIKASJON INN TIL 2019

Den første norske spillefilmen regnes å være laget i 1907 (*Fiskerlivets farer*) mens Tv-apparatenes bevegelige bilder med dertil lyd og (etter hvert) farger erobret norske hjem

først på midten av 1960-tallet (og medførte økende grad av sene kvelder samlet rundt Norges rikskringkastings sendeskjema). Digitalisering og internett ble teknologien for de personlige bærbare computere rundt århundreskiftet noe som medførte at den lokale og nasjonale orienteringen ble utsatt for et konkurrerende globalt marked. At befolkningen ble utstyrt med mobil på lomma (skjerm, tastatur, mikrofon og kameralinse) alt tilknyttet et usynlig trådløst nettverk frigjorde bevegeligheten. Betrakterne, eller «budskapsmottakerne» kan ansees ”aktivisert” gjennom selv å kunne sende umiddelbare responser inn i kommentarfelt og annonsere. Et problem er at det griper om alt og det offentlige (og private) rom er igjen transponert og avhengigheten til leverandør i markedet truer demokratiet.

I en artikkel om mobilteknologi, da den fortsatt var relativt ny i 2010 påpeker Hoel at; ”..følger av den digitale teknologien bryter ned etablerte skiller mellom privat og offentlig”. (Aud Sissel Hoel, Perler og søppel – med mobilkamera mot et visuelt allmennspråk, Ekfrase 02 / 2010,). I og med internettets globale omfang og dominerende bruk av den digitale teknologien anses vår private kommunikasjon som truet og at gamle grensemerker viskes ut. Bodil Stenseth (2000) viste hvordan Lysakerkretsen rundt forrige århundreskiftet, når målet var å egenråderett, at de gjennom stridigheter i avisene var opptatt av å finne riktig retning og «stake en kurs». De så seg også tilbake og fant noen kjerneverdier de ville hegne om fremover. Lignende kan dette være aktuelt i våre dager. Et av problemene med den nye teknologien er algoritmene som fanger opp og sender deg det som du liker, det forsterker dine meninger og dine preferanser og det kan kjennes godt, men effekter er at disse ekko-klammerne nyanserer deg ikke som person, de «polariserer deg».

Men hva skjer innenfor denne nye teknologien med det relativt gamle mediet fotografi? Det blir en omfattende studie. Teksten her skal imidlertid følge våre to fotografier. Som tidligere nevnt er de relativt flittig representert innenfor nyere publikasjoner. Gjennom observasjon av publiseringer hvor fotografiene er representert i senere tid forsøkes å avduke hva fotografienes rolle innebærer i de respektive publiseringer. Når man alltid må mangle biter i sådant studie så blir det å finne en fasit ubegrunnet, men å belyse noen eksempler gjennom tendenser og effekter samt mulige årsaker er i siktemålet.

EDVARD MUNCHS PRIVATE FOTOGRAFI PUBLISERT

Fotografiet fra 1907 som viser Edvard Munch på stranden med malepensler og palett kom antagelig i omløp etter Arne Eggums publiserte bok *Munch og Fotografi* (Eggum, *Munch og fotografi*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag A/S, 1987) og viser seg å være en gjenganger i publiseringer vedrørende Munch. Eggum forsket på bruken av fotografier under frembringelse av malerier og belyste dette ved hjelp av dagboksitater, brevveksling, fotografier og uttalelser. I et dansk intervju hvor Munch ser seg selv som gammel mann kommer det frem; *at han kanskje lager en selvbiografi* (Eggum, 1987: 181). Dagboken er ikke funnet realisert, men Munch bevarte bakgrunnsstoff til å utgjøre en. Eggum presenterer fotografiet under kapittel 6; *Munchs eksperimentelle amatør fotografi, 1902 - 1910* (s.132), og det fremstår i et rutenett på 4 fotografier, alle fra sandstranden med en bildetekst: «*Aktstudier fra nudiststranden i Warnemünde av Munch og en av badevaktene som sto modell til Badende menn*». Da jeg ikke har klart å finne dette fotografiet publisert tidligere kan det ha årsak i at maleren holdt det for privat og det antas at fotografiet første gang publiseres i denne utgivelsen; 80 år etter eksponeringsøyeblikket. Imidlertid er det samme fotografiet kommet med i mange kataloger tilhørende utstillinger hvor Edvard Munch er representert etterpå.

Jeg finner det i en bok signert Bjerke om Edvard Munch og Harald Solberg og tilhørende en utstilling i regi av *The Royal Norwegian Ministry of Foreign Affairs* (Bjerke, Øivind Storm, *Edvard Munch, Harald Solberg, Landscapes of the Mind*, National Academy of Design, New York, 1995). Her er begge kunstnerne tekstlig presentert i hvert sitt kapittel og med blant annet spredt bruk av portrettfotografier brukt som illustrasjon. På side 37 finner jeg fotografiet fra stranden i Warnemünde, her litt større enn hva var presentert i Arne Eggums utgivelse. Fotografiet fremstår som en 'soft' kopi.⁵⁸ Nederst på denne siden i *Landscapes of the Mind* fremstår en forklarende billedtekst; *Edvard Munch on the beach at Warnemünde, summer of 1907* og slik kan det assosieres til et slags sommerminne fra familiealbum.

I et samarbeide med utstillingen *Munch og Warnemünde* mellom Munchmuseet i Oslo, Warnemünde og Atilla, dukker vårt fotografi opp på side 36 i katalogen. Arne Eggum har

⁵⁸ Å softe kan virke som en demper av effekten 'uskarpt', ingen steder finner jeg heller at det er tydelig skarphet

skrevet essayet hvori fotografiene diskuteres, og han arbeider ut i fra tesen om at dette er fotografier som Munch *finner bildemessig interesse for*.⁵⁹ Her står fotografiet som del av serie, som er av Munchs bevarte fotografier fra stranden.

Fra utstillingen *Munch 1863-1944 (Munch 1863-1944, Roma, Complesso del Vittoriano 10 marzo – 19 giugno 2005)* har jeg kun det Italienske eksemplaret av katalogen å støtte meg til, katalogen innehar imidlertid både malerier, tresnitt og fotografier utført av Edvard Munch og er kurert av Øivind Storm Bjerke og Achille Bonito Oiva. I bildepresentasjonen fremvises en serie med fotografiske selvportrett, tatt på strak arm av Munch selv og med ”bedre” kvalitet på gjengivelsen av kopiene. Ingen fotografier fra stranden i Warnemünde er presentert og da de fotografiske portrettene vi ser er tatt med utstrakt hånd av kunstneren selv har det effekt av å løfte kunstnerens virke som fotograf opp til en uttrykksform verdt å betrakte (altså mer enn som kun et underlag for kunstnerens vanlige virke). Fotografiene fremstår som en serie selvportretter, litt (men ikke mye) større enn negativenes egen størrelse og er i katalogen plassert utover på en måte som gir en sindig og dempet sekvens og danner et hele.

Fotografiet vi ser etter er altså utelatt, til gjengjeld uttrykkes annet gjennom det fotografiske materialet som er presentert, noe som igjen tydeliggjør hvor forskjelligartet fotografiet fra stranden virker i forhold til de øvrige.

I 2006 viste Munchmuseet utstillingen *Livskraft, Vitalismen som kunstnerisk impuls 1900–1930* Munchmuseet, 17/2 – 17/4 – 2006.⁶⁰ I denne anledning var maleriet *Badende menn* lånt inn fra Kunstmuseet Ateneum i Helsingfors.⁶¹ I katalogen fra utstillingen har syv forfattere bistått med hver sin artikkel som alle tematiserer vitalismens plass her i det kunstneriske nord ved hjelp av utstillingens bilder. Tematikken omhandler i stor grad kropp, renselse, natur og mannekultur.

⁵⁹ Kilden jeg har brukt har denne adressen her:

<https://www.nb.no/nbsok/nb/0748dfc10bd1c67c945488f085f29b8a?lang=no#39>)

Og her er de andre bildene (i serien) med;

<https://www.nb.no/nbsok/nb/0748dfc10bd1c67c945488f085f29b8a?lang=no#37>

⁶⁰ Impuls assosieres med kraftig og kortvarig støt, plutselig innfall og/eller i mekanikken; produktet av en kraft ganget med tiden kraften virker (snl.no)

⁶¹ Munchmalerier er gjerne døpt i ettertid og på folkemunne, han selv satte sjelden navn på sine malerier (jmf. forelesning av Storm Bjerke, UIO).

En av tekstene har tittel 'Eksponert- Mannsakten som fotografisk erfaring' av Ingebjørg Ydstie og i lag med teksten vises flere fotografier fra tiden, inkludert fotografier av Anders Beer Wilse, men ikke fotografiet Snebad. 'Vårt' fotografi av Munch er presentert her i katalogen under Gunnar Sørensens tekst *Vitalismens år* (Lerheim, Karen E. og Ydstie, Ingebjørg (redaktører) *Livskraft, Vitalismen som kunstnerisk impuls 1900-1930*, MunchMuseet, Labyrint press, 2006:23). I denne utgaven er den hvite brettekant på papiret fjernet gjennom beskjæring. Flere av tekstene i katalogen skriver om maleriet *Badende Menn*, hvorpå flere av disse tekstene også henviser til fotografiet. Sørensen skriver: ” *I gjengivelsen av de nakne og kraftfulle mennene synes dessuten Munch å fremheve detaljer som partiell solbrenthet og kroppshår. Dermed fjernet han seg fra den idealiserte aktfremstilling, i det han projiserte manndomskraften forholdsvis direkte på lerretet. Mennene gjengis frontalt, idet de målrettet og energisk beveger seg mot tilskueren. Men om de utstråler vitalitet og livslyst, poserer de med hevet hode, som om de, tross sitt pågangsmot, makter å bevare hodet kaldt. Selvkontrollen gjør at de ikke fremstår som dyriske, men helt enkelt som maskuline livsdyrkere. Fremstillingen av deres kjønn antyder at man tross alt befinner seg i biologiens århundre, eller rettere sagt der det biologiske forenes med det sosiale - altså: historie, samfunnsvitenskap og biologi.*”

Og så skriver han om det 'tilhørende fotografiet' at det ”viser en kunstner som poserer (.....) *Billedrytmen gjentas i bakgrunnens nakne modell og klinger ut i gjengivelsen av maleriet som var under arbeid. Selv om det her er vanskelig å trekke grensen mellom kunstneren og friluftsmennesket, fremstår bildet som et arrangert uttrykk for manndom, sunnhet og legemskraft, samtidig som det uttrykker kunstnerisk skaperkraft*”. Når Sørensen skriver at det er vanskelig å trekke grensen mellom mannens forskjellige roller indikerer de at han går opp i en enhet her, og at vi har utydelige grenser. Sørensen påpekte på forrige siden at det er ”.gjengs oppfatning at Warnemünde-triptyket fungerer som en portal mot Munchs senere produksjon” (Livskraft 2006:23).

Patricia G Berman er også representert i katalogen, hvorfra leserne henvises til en tidligere artikkel («*Body and body politic in Edvard Munch's Bathing Men*» i Adler and Pointons «*The Body Imaged*» 1993), og når jeg forfølger henvisningen finner jeg at forfatteren innledningsvis snakker om at ”redefinering av mannskroppens symbolske funksjon gir implikasjoner for en forbedret tilnærming til natur i nord”. Berman henviser til Gunnar Sørensens artikkel «*Vitalismens år*» fra 1981 (Cras s. 26-42, hefte 24) I drøfting av

Munchs maleri *Badende Menn* fra 1907 refereres det til natur som noe maskulint.⁶² Videre fremholder hun den mannlige nakne som en forbindelse mellom maskulinitet som er atletisk og nasjonal myte. Berman fremholder at det her foreligger en transformasjon av den nakne mann; at han ble til et naturemblem. 'Viril Atletisisme' blir røttene til noe hun kaller en ny tradisjon; *The love of life, health and sunlight* (Bermann 1993 s. 75), og sees som en renselse gjennom naturen hvor mannen går fra fremmedgjort til frigjort.

En sunn sjel i et sunt legeme er et kjent ordtak som Berman bruker i tittelen på essayet fra katalogen: *Mens sana in corpore sano: Munchs vitale kropper* (Livskraft s. 45). Her finner Berman frem Ur-atleten Apoxyomenos romerske kopi som står og skrapet olje av kroppen fra 330 f.kr. (Livskraft 2006: 48, 51). Hun forklarer at økende industri og bydannelser medførte økende behov for bevissthet rundt hygiene. Artikkelen søker det visualiserte aspekt rundt dette. *Lebensreformbewegungs* hovedmål var å gi bymiljøene en følelse av handlekraft og kontroll over egne liv gjennom kroppslig disiplin⁶³. (Livskraft 2006:61) og at maleriet *Badende menn* både er et hint bakover til de antikke arketyper samtidig med de innbrente spor etter sol i ansiktet som gir hint om en dokumentarisk nåtidsrealisme og at den dokumentariske assosiasjonen også kan spores i den spente muskulatur hos disse 'kommende mot oss menn'.

I artikkelen *Badende menn: Kroppspolitik, kroppsteknikk og kroppspleie*, fremstiller også Erik Mørstad maleriet *Badende menn* fra stranden i Warnemünde som et omdreiningsmoment i Munchs kunstneriske virke (Livskraft 2006: 65) og påpeker at det her dreier om til reelle mannskropper fremfor abstraherte former (ibid.68). Videre skriver Mørstad om at den klassiske kontrapost blir ubrukelig for bevegelse og at Munch heller ser til Auguste Rodins *Gående mann* (1900) som foregangsmodell hva gjelder vektfordeling under ganglag. Han viser også til at Munchs innsikt i Nietzsches filosofi er tilstedeværende og at dette er bekreftet via brev. Den virkelige verden er (her jmf. Nietzsche) ensbetydende med *verden slik den blir formidlet av sansene* (Livskraft 2006:73).

⁶² Noe jeg finner vanskelig i lys av det innarbeidede uttrykket «moder jord» og det reproduserende. (Men også den finske foreleseren på UIO Pasi, syntes umiddelbart om naturen også at den var maskulin. Kan dette ha med hvilket språk man snakker, og at *kjønnet* påvirker vår oppfattelse? Konkluderer foreløpig med at natur kan oppfattes som *kjønnet*.)

⁶³ Naturistbevegelse i Tyskland

Munch var også aktuell på Museum of Modern Art i New York i 2006, her under tittelen *The Modern Life of the Soul*. I denne utstillingen er både maleriet og fotografiet presentert, men maleriet er her presentert i lag med de to andre i hva som er behandlet som et triptyk (bare det at *The Bathing Youth* (1909) og *Old Age* (1908) presenteres sammen på venstre side (176) i katalogen), og alene på høyre side er kopi av maleriet *Bathing Men, The Ages of Life Triptych* (1907 -1908) (s 177). Fotografiet fra stranden er kun brukt som illustrasjonsfoto tilhørende kronologien (bak i katalogen), med billedtekst; *Munch at the nudist beach in Warnemünde, summer 1907. On his easel is Bathing Men, the central panel of The Ages of Life Triptych (1907 -1908). Photograph by Munch*, altså fremheves maleriet bak maleren også her.

The Guardian brukte fotografiet 'vårt' som illustrasjon til omtalen av utstillingen på MoMA, men i retusjert format; nedre del er 'kappet' av og fotografiet er gjort om til et breddeformat (Guardian.com).



Illustrasjon 5

X-tra, Contemporary Art Quarterly har artikkel om utstillingen og benyttet anledningen til å dekke hele november-utgivelsens forside med 'vårt bilde' men her har det passet seg slik at de har fjernet spor etter fotopapirets historikk, ved hjelp av en barkode. Inni magasinet har Stephen Berens skrevet artikkel, han siteres; *"him so attractive to me when I was a teenager. In one photograph he is painting on the beach wearing a loincloth and in the other he is painting in the snow in his open-air studio. In these photographs the pieces appear unfinished, still part of his everyday life,*

and Munch is concentrating on his painting, not looking towards the camera. These are not formal portraits; they are documents of Munch at work. Yet in their ordinariness they present a glimpse of the vitality, compulsiveness and raw energy that I associate with Munch and his painting". (X-tra online, link på kildelisten). Berens poengterer her den dokumentariske effekten i fotografiene og assosierer til filmens grep når han noterer at rolleinnhaveren er oppslukt i sitt eget og ikke ser inn i kamera.

I katalogen fra utstillingen *Becoming Edvard Munch, Influence, Anxiety, and Myth* fra 2009 vises maleriet under tittelen *Manhood, Bathing Men*. Presentert i samme breddestørrelse og stilt *under* fotografiet fra stranden tydeliggjøres et nesten likt format: Presentasjonen på fotografiet her i katalogen er str. 8,5 cm x 8 cm, og maleriet mangler 3 mm på høyden for i format å være identisk. Oppstillingen virker helhetlig og gjør at en komparasjon nesten blir umulig å unngå. Et høydeformat av tresnittet *Selfportrait in Moonlight* (1904/1906) (vises som dresskledd, stolt men avslappet (handen i lommen), i et borgerlig interiør og henvendt betrakter til venstre for og med ryggen til de badende. (Jay A. Clark, *Becoming Edvard Munch, Influence, Anxiety, and Myth*, The Art institute of Chicago, Yale University Press, New Haven and London, 2009;189). Oppstilt på denne måten men med tre forskjellige teknikker blir det lettere å akseptere fotografiet av Munch som et selvportrett, men også maleriet begynner å ta form av å være selvfremstilling, i og med at han så til de grader er tilstede på denne stranden med badende: Fotografiet og maleriet fremstår her som et enhetlig uttrykk.

Tresnittet til venstre på samme siden kan fungere som bekreftelse på underliggende sitat (hentet fra 7 sider tidligere i samme katalog); *"As we have seen, Munch represented the transformative effects of hydrotherapy in his bather pictures, and that transcendental approach extends to this electrifying image* (.henviser til Sola i aulaen). *In the medical and scientific discourse of the day, heliotherapy was considered an effective treatment, particularly for the degenerative symptoms of mental illness, neurasthenia, and tuberculosis. Hand in hand was the lifestyle reform movement known as Vitalism, in which figures ranging from the scientist Ernst Haeckel to the philosopher Friedrich Nietzsche promoted the Dionysian, curative, and near-religious properties of the sun as a vital link in the evolutionary chain of social and corporeal health"* (op.cit s,181)

Denne litt annerledes sammenstillingen bekrefter at vinkling er viktig og at kvintessensielt omdreiningspunkt for Munch, her i sitatet uttrykt som at fordreiningspunkt ligger i *livsstilsreformbevegelsen*.

Da Cecilie Tyri Holst utgav boken *Edvard Munch. Fotografier* (Press forlag 2013) valgte hun å behandle alle fotografiene som foreligger fra Munch som selvstendige verker og posisjonerer seg således på et musealt ståsted. Hun kategoriserer fotografiene ut i fra motivgrupper (ibid. s 4) i motsetning til Munchmuseet som har de kronologisk plassert.

Tyri Holt bruker bildeteksten *Edvard Munch på stranden med pensel og palett i Warnemünde 1907*, en slik bildetittel vi finner i flere av ettertidens publikasjoner, men hun tilkjenner også arkvikoden F064. Hun har plassert bildet innenfor kategorien selvportretter. I og med at



Illustrasjon 6

tittelen på bildet kan variere avhengig av sammenheng og kilde, og noen originaltittel ikke foreligger kan man også lete motiver i annet. Fotografiet fremstår som sepiatonet her i Cecilie Tyri Holts versjon, og som en bevart original kontaktkopi (op.cit, s.110) Brettkanter og annen slitasje er bevart, informasjon foreligger på ”kollodium utkopieringspapir (83 x 87mm.) ..” inklusive den hvite Brett i ytterkant. ”Uskarpheten”, virker større i Eggum enn i Holts gjengivelse, og ut fra dette kan man diskutere hvorvidt de respektive har gjort flid i å la fotografiene fremstå på bestemt måte eller om den digitale trykkmetoden som er kommet i mellomtiden skaper annerledes uttrykk.

A.B. WILSES FOTOGRAFI SNEBAD PUBLISERT

Nasjonalbiblioteket og Preus fotomuseum produserte i et samarbeidsprosjekt to utstillinger og boken *80 millioner bilder – Norsk kulturhistorisk fotografi 1855 -2005*. I boken finnes fotografiet ’vårt’ med de snebadende menn på fjellet som del av en serie over 7 sider (Jonas Ekeberg og Harald Østgaard Lund (red) *80 millioner bilder, Norsk kulturhistorisk fotografi 1855-2005*, forlaget Press, 2008,(s 198-205)). Her fotografiet presentert som del av en serie og kan likne presentasjonen frå visningsalbumet til Wilse. Som innbakt i serie vises fotografiet som del av tilliggende bilder, men flere bilder fra albumet er utelatt og de er gitt en annen rekkefølge, samt at her fremstår bildene med brungylde tone, til forskjell fra Wilses visningsalbum. Dette med serie hjelper betrakteren nærmere et narrativ, det

viser forskjellige øyeblikk av samme personer og da får man ideen om et slags hendelsesforløp fra ”øyeblikk til øyeblikk, uten kjedelige detaljer i mellomrommene. Gjennom at den samme gjengen er presentert i alle understrekes dette som dokumentarisk. Mennene danser til trekkspill, oppholder seg nakne ute i snøen, turer med en dressin, står på rekke foran en igjensnødd utedass. Mellomrommene virker og betraktningens ståsted, samt at valg av tidspunkt viser de respektive situasjoner som svangre. Serien slik den ligger forelagt i Wilses album er altså ikke identisk slik at bokprodusenten har jobbet med sekvensen her i boken, de har vært opptatt av å løfte *noe* frem mer enn annet (og det kan blant annet være det fortellertekniske). Men utvalget gir et lignende overblikk som Wilses visningsalbum. Størrelsene virker også tilpasset publiseringen men er ikke beskåret, de presenteres i fullt format som i albumene.⁶⁴

Forfatterne skriver; ”*Bildene minner om det som i filmbransjen kalles en ”bakfilm” – historien om hva som foregikk bak kameraet og i kulissene da hovedfilmen ble skapt. I dette tilfellet er hovedfilmen en politisk korrekt fortelling om Bergensbanen og sunn skisport mens bakfilmen viser en gjeng rølpete mannfolk på tur. Det interessante er at Wilse kombinerte disse bildene i det samme albumet rettet mot det samme markedet av bildekjøpere*”(Jonas Ekeberg og Harald Østgaard Lund 2008:198).

Innledningsvis fremholder forfatterne at *serien* er valgt som organiserende prinsipp i boken og det er et fint prinsipp, det begrunnes imidlertid med at det fotografiske i seg selv er nærliggende det sekvensielle, at det ligger i rekkefølge på filmen. Innenfor en narrativ struktur ble fotografier fra første dag benyttet som elementer innenfor et større hele (80 mill. s. 11). Dette kan diskuteres som en sannhet med modifikasjoner da vi vet at filmen (det var bruk av gelatin på emulsjonen som muliggjorde det bøybare materialet som filmrullen avhenger) først kom på markedet rundt århundreskiftet, samt at ’et større hele’ er forutsetning for *alt*.

⁶⁴ Forfatterne mener Wilse har brukt et annet kamera enn det han vanligvis benytter under fotograferingen for de siste bildene i serien, og de antyder at dette antagelig er et håndholdt kamera. (Jonas Ekeberg og Harald Østgaard Lund, 2008, s.198) Dette kan være et uttrykk for at øyeblikksbilder gjerne forbindes med den nye håndholdte teknologien og Wilse kan selvsagt ha skaffet et slikt kamera, det er plausibelt. Men folkemuseets Trond Bjorli viste meg at Wilse brukte å kontaktkopiere (1:1) for presentasjonene i album, og når størrelsen i albumet er på 13 x 18 cm så er det eksakt den halverte platen på hans store kamera (således fikk han dobbelt så mange eksponeringer). Derfor tror jeg at teorien om håndholdt kamera kan tilbakevises

På omslagets innside forklares at denne boken handler om bruken av fotografi under epoken for analoge fotografier i det norske samfunnet, med stor bredde hva gjelder sjangere og bildetyper. At overgangen til håndholdte kamera har påvirket fotografiets motiver er høyst sannsynlig, også at fotograf Anders Beer Wilse har latt seg inspirere til en ny genre.

I anledning Anders Beer Wilses 150-års fødselsdag har det vært feiret jubileum med bokutgivelsen *Witse Mitt Norge*. Heri finnes også fotografiet vårt med de snebadende, denne gang kraftig forstørret og beskåret. Fotografiet fyller en dobbeltside og er tilpasset bokens format under kapittelet viet Bergensbanen (Arthur Tennøe, *Bergensbanen* i Trond Bjorli (red), *Witse, Mitt Norge*, , 2015; 240-241). Midtlinjebindingen gjør motivet litt utydelig og gruppen med menn fremstår her i stor skala mens den luftige fjellvidda ikke fremkommer. Det er mørkere kopiert og den uskarpheten som ikke var så veldig tydelig i kontaktkopistørrelse fremstår også forstørret. Det er store forskjeller på fortelling og inntrykk fra å se disse presentasjonene satt opp mot hverandre. Den helhetlige sammenhengen fotografiet får i serie fra albumutgaven samt det panoramiske uttrykket fra side 45 i boken *Bergensbanen* holder en hvithet fra fjellvidda som forsvinner her på denne dobbeltsiden. Troskap mot fotografens uttrykksform og intensjon har falt bort her, imidlertid finnes originaltittel, tittel og katalognavn (Tittel her: ”Snebad. Prot: Paasketur – Snebad Reprodusert i *Bergensbanen* (1909). Negativ s/h nitrat 13 x 18 cm. NF. W 10286”).

I motsetning til maleren Edvard Munch leverte Wilse ofte fotografier med titler og han katalogførte sine visningsalbum så fotograf Anders Beer Wilse kan ha vært opptatt av hvordan hans fotografier ble forstått.⁶⁵ Bildetekstene i *Witse Mitt Norge* virker å ha fast formel hvor de presenteres med tørre fakta som originale titler, negativets utgangspunkt og de arkiviske kodene. (Dermed konnoteres at Wilses produksjoner nå er ordnet og plassert i katalog). Motivet ‘*Alene på vidda*’ vises på arket forut (for vårt bilde) i boken dør brått, når vi vender over til neste side og finner fire halvnakne menn som ser ut til å gjøre morgentoalettet over en dobbeltside.

⁶⁵ En funksjon med tittel er at det befester avsenderens idé eller budskap om hvorledes bildet skal leses eller oppfattes. I sin Phd om Wilse diskuterer Trond Bjorli dette blant annet under kapitler om fiksjonisme.

Forlaget Press sin katalog for 2015 benyttet seg av Wilses fotografi *Snebad* da de skulle lage omslaget til sin katalog, de valgte å sladde med sort (sensureringstegn) over nesten hele siden, det antyder at noe er tabubelagt.



Illustrasjon 7

Mange av Wilses fotografier er digitalisert og lagret. Inne på Gallerinor.no ble et søk på fotograf Wilse replisert med et antall på 82150 treff.⁶⁶ Fotografiet av *Snebad* er også lagt ut på nettsiden Gallerinor. Her fremstår fotografiet som preget av at en ramme eller lignende har ligget oppå over tid og skaper tydelig skille fra forurensning, ytterste delen av bildet fremstår klarere/lysere enn den midterste. Dette gir referanser eller henvisning til tidligere kontekster utenom katalogtekst og som vist (på illustrasjon 8).⁶⁷

⁶⁶ Fotograf Axel Lindahls arkiv som Wilse hadde kjøpt opp og brukte flittig er inkludert, samt noen få reprofotografier fra andres produksjon, fortsatt kreditert Wilse

⁶⁷ Bildet vedlagt her er lastet ned ved hjelp av skjermkopiering 9. sept. 2019

Dette eksemplaret av fotografiet Snebad er i fullt format (ikke beskåret), her er det



Illustrasjon 8

fremstilt med en tynn sort ytterkant, det tydeliggjør (tegnsetter) en grense.

Under bildet står det i liten skrift:

Digital kopi av original: Negativ s/h nitrat 13 x 18. Denne bildeteksten

kan forstås som en feil, i og med at det er utført en diamentral endring heller enn kopi av original, i og med at eksemplaret ikke fremstår som et negativ men som et positiv.

Noe estetisk ideal utover dette med å vende bildet' kan ikke spores, det forteller heller direkte om

originalnegativets relativt dårlige forfatning. Denne kommer tydelig frem og kan synes som ønsket dokumentasjon.⁶⁸ Ved å vise sporene etter måten negativet er blitt lagret gjennom årene skaper dette en historikk, tilsiktet eller ei. Å betrakte materialet negativer var av naturlige årsaker forbeholdt de få og nære innvidde, en fotograf vil normalt betrakte sitt negativ toppen noen få minutter av gangen. De gjennomlyses under tilvirking av fotografiene, og deretter vil de oppbevares arkivert, innpakket i beskyttende materialer. Forsiktighet er innbakt i behandlingen, da de er unike som originaler og det minste lille støvkorn vil kunne synes godt på en forstørrelse.

OPPSUMMERT INNTRYKK

Gjennom utvalget her belyses at fotografiene valgt for oppgaven er godt brukt av det offisielle Norge. Det er en repeterende tendens til å forklare og knytte fotografiet av Munchs badebilde fra 1907 opp til vitalisme, av og til er fotografiet også brukt som bevis, til og med antydnet som selveste øyeblikket for Munchs ”omvendelse”. Vi ser at *Snebad* som kan ligne litt i innhold og uttrykk og tidsrom også gjentatte ganger er publisert,

⁶⁸ Nitratnegativer er reaktivt og brannfarlig materiale; selvantennelig ved temperaturer over 38 grader celsius, under gitte forhold (Henriette Berg, Sprængfarlige minder, Nitratnegativer i Det Kongelige Bibliotek. Det Kgl. Bibliotek (kb.dk), lest 8. nov. 2019)

utgiverne her virker ikke like opptatt av vitalisme mer av generell teknisk art. Bildet oppfattes litt vagt som et slags sensasjonsbilde men dette er uttalt i en slags forundring. Redundans er et uttrykk for overflod eller overflødig, Vilém Flusser forklarer uttrykket i sitt begrepsleksikon som "Gjentagelse av informasjon, derfor sannsynlighet" (Flusser, 1983 /1987: S59). Med andre ord kan effekt av det gjentakende være at det glir inn som sannsynlig, og når det gjentagne kommer igjen via litt forskjellige kanaler blir det noe vi kan finne på å tro og dermed navigere ut i fra.⁶⁹ Det kan virke på meg som at disse to fotografiene som i utgangspunktet er relativt like i tema har to forskjellige virkningsarenaer de opererer i.

SENERE TIDS FORSKNING PÅ VITALISMEN

Forskning den senere tid viser økt interesse for vitalisme. Den har vært omtalt og formidlet med henvisning til litteratur av Hamsun og billedkunst av Munch som en motsats til industriell forurensning og økende bydannelser. Til forklaring på uttrykksmåter er en *lengsel tilbake* til naturen og vekk fra *den skitne byen*. Fridtjof Nansen siteres gjerne i at han følte han *vasket byen av seg*, når ute på ski. Våre representanter Munch og Wilse (m.m.fl.) hadde også befunnet seg mye utenfor landets grenser, slik at en uttrykt *lengsel tilbake* kan være betimelig i den sammenheng også men ikke synlig på "våre to fotografier".

Det norske samfunnet bør ikke sees adskilt fra naturalhusholdning i årene rundt unionsoppløsningen. I år 1900 var det av yrkesaktiv befolkning på 883 000 menn og kvinner, kun 80 000 industriarbeidere, av disse igjen var 40 000 engasjert i trevareindustrien (Hodne, 1981 s. 334 /Klausen, 1984, *Den Norske væremåten* s.93), dersom trevareindustri kan skilles ut som en primærnæring for bonden tilsier tallene at under 5 % var fabrikkarbeider. Ut i fra nordmennes perspektiv kan ikke den "vitalistiske strømning" bunne i eller være reaksjon mot industrien og argumentet om industriens uheldige påvirkninger blir en hypotese som derfor ikke applikerer så godt for Norges befolkning. Dermed må et annet argument være bedre egnet for den omtalte vitalisme innenfor Norge på begynnelsen av 1900-tallet.⁷⁰

⁶⁹ Typisk situasjon er under google-søk på for eksempel *definisjoner*, at det kommer opp "identiske ordforklaringer" hvor det viser seg at de er sitater av hverandre. Nyttige på hvert sitt sted, overflødig men også "effektivt" i studiesammenheng.

⁷⁰ Mitt argument ligger i tidspunktet. Men: Den voksende byen hadde ikke renoveringssystem som nå. Riktignok hadde de økende mange offentlige bad.

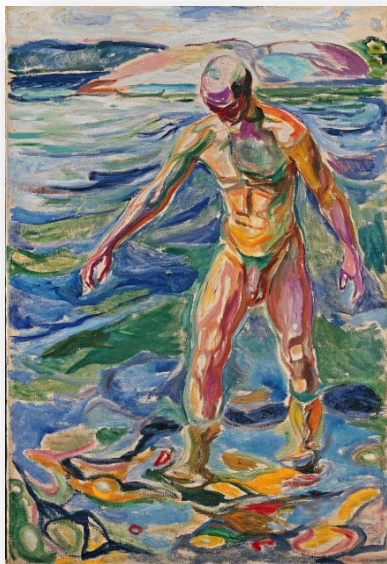
Vi forstår ut fra litteratur om vitalisme at Darwin og Nietzsche har hatt innflytelse og ut fra at Munch var i omgang med Strindberg og hadde dessuten nylig malt portrett av Nietzsche posthumt i 1907 (på bestilling av Ernest Thiel) , og i sammenhengen hadde malt forfatterens søster, som også var levende på den tiden. Rune Slagstad diskuterer Munchs forhold til Nietzsche den 11.september 2012 :

”Det er egentlig av underordnet betydning hvor mye av Nietzsche Munch selv leste, enn si studerte. Nietzsche lå i tiden, ikke minst i de miljøer Munch beveget seg. I Berlin tidlig på 1890-tallet traff han sammen med kunstnere som alle var formet av en dyster, nietzscheansk stemning: August Strindberg, som hadde brevvekslet med Nietzsche kort tid før hans sammenbrudd, og Stanislaw Przybyszewski som på denne tid debuterte med to essaybøker om Munch og Nietzsche. Det vesentlige er at Munch var en åndsfrende av Nietzsche - ikke slik at Nietzsches ideer ble transportert fra filosofi til billedkunst. Det var en beslektet eksistensiell erfaring Munch ga form til på sin måte - på lerretet. Munch var - og er - den fremste nietzscheaner i norsk idéliv ” (Aftenposten 11.september 2012, lest 11/5 2017).

Kronikken til Slagstad minner om problematikken for *etterkrigstidens* Norge, fordi at vitalisme var så tett assosiert opp mot Nietzsches litteratur og fordi denne igjen hadde assosiasjoner til Nazi-Tyskland og Hitler. Den manglende vilje til kunnskap omkring vitalisme kan skyldes at Norge ble okkupert i fem år og at den Tyske okkupasjonen vedvarte som sjelesår inni krigsbarna og en ”objektiv forskning” på området ble nærmest umulig for etterkrigstiden. Dette bør være med i mente når vi skal se på vitalisme, og at det således ble forbundet med fare å ha hatt forbindelser til feil leier under oppgjørene etter krigen. Dette kan være et mulig moment for tausheten rundt vitalisme.⁷¹ Men som vi så på i kapittel 3 så var ikke uttrykket nevneverdig fremme i avisene før krigen heller.

⁷¹ Hamsun ble rettsforfulgt og skrev *På gjengrodde stier*; det graver i dette

Brittiske Richard Lofthouses forsker fra et engelsk ståsted i 2005 og skisserer en forbindelse mellom ”tysk-engelsk vitalisme” heller enn en ”tysk- fransk/italiensk” – vitalisme.⁷² Vitalismen oppløste tidligere forbindelser mellom verden og det bakenfor



Illustrasjon 9

(beyond) skriver han, vitalismen var spirituell (Richard A. Lofthouse, *Vitalism in Modern Art, c.1900 – 1950*, Otto Dix, Stanley Spencer, Max Beckmann, and Jacob Epstein, The Edwin Mellen Press 2005:35).

Munch hadde allerede jobbet mang en stund med motiv fra vannkanten da han produserte sine studier i form av maleri og fotografi på stranden i Warnemünde 1907, og han skulle dvele ved strandmotiver også fremover. Under et ”Google-søk kommer jeg over den digitale presentasjon av et maleri fra 1918 *Badende mann* (illustrasjon 9).

Nasjonalmuseets nettside hadde lagt denne digitale kopien under overskriften **Vitalisme**: ”I bildet ser vi en viril, muskuløs, naken mann stige opp fra et friskt blågrønt hav etter et sjøbad. Maleriet kan avleses som en refleksjon av datidens «vitalisme» – en strømning basert på ideen om en magisk livskraft i alt levende. Denne strømningen fant sitt billedmessige uttrykk spesielt i dynamiske motiver av nakne menn eller gutter.”

Og i underoverskriften finnes følgende: ”**Tilbake til naturen**. Som kulturelt fenomen var vitalismen en reaksjon mot samtidens dekadanse, og industrialismens storbyer med sine livsformer. I stedet for kjølig fornuft og naturvitenskapelig teknikk, valgte vitalismen heller instinkt og intuisjon. Nøkkelen til et bedre liv var å finne i det landlige, naturlige og sunne. Bildet var en gave fra kunstneren til Nasjonalgalleriet i 1927.” (Nasjonalmuseet.no)

Om dette maleriet kan man si mangt. Det er mulig å identifisere seg med personen, å møte han, en mann som jobber med å finne fotfeste på vei opp fra et forfriskende bad, enn videre spekulere i tema som balansekunst eller rydding av strender? Her er også maletekniske eksempler for det meste og som kunne ha vært adressert. Nasjonalmuseet har nå en gang

⁷² Lofthouse mener at Darwin ikke fikk samme gjennomslagskraft i Frankrike og Italia, at det hovedsakelig altså var i England og Tyskland han fikk innflytelse.

valgt akkurat dette maleriet for å eksemplifisere vitalisme, det viser om ikke annet at også vårt nasjonalmuseum er opptatt av å tematisere vitalisme.

I 2012 utgav Eirik Vassenden boken *Norsk Vitalisme: Litteratur, ideologi og livsdyrking 1890 -1940*. Vassenden holdt også foredrag om vitalisme hos Idéhistorie på universitetet i Oslo den 24.februar i 2017, dette, sammen med forskningsrapporter av senere dato viser at vitalisme er tidsaktuelt som forskningsarena også i norsk litteraturforskning.

I 2015 har Frode Lerum Boasson lokalisert at vitalisme kommer til uttrykk i filosofiske, naturvitenskapelige, hverdagskulturelle (pragmatiske) og kunstneriske sammenhenger. Han skriver videre at politikk og litteratur møtes i en vitalisme der '*målet er å bryte ned barrierene mellom mennesket som kulturvesen og livets egen kraft*'. (Abstract fra Boasson, Frode Lerum 2015, *Men Livet lever: Hamsuns vitalisme fra Pan til Ringen sluttet*).⁷³ Boasson belyser at det har vært en overgang i Hamsuns forfatterskap fra at det først har vært fokusert på individets livsutfoldelse til at '*livets egen selvoppholdelse*' blir kjernen alt kretses rundt. Med dette viser Boasson at Hamsuns politikk blir stadig mer problematisk. Videre formidler han at vitalismen fremstilles som en sentral forutsetning for den formelle og stilistiske *utviklingen* hos Hamsun. Det kan virke som at Hamsun og Munch sees som eksempler på foregangsmenn i denne vitalismen.

Når Richard Eriksen snakker om nyvitalismen i 1927 snakker han ikke om uttrykksformen om eksistensens drøftelser, i form av biologiske, religiøse og filosofiske funderinger. Så blir det et spørsmål, hvorvidt vi kan snakke om vitalisme som uttrykk for en formell og stilistisk uttrykksform, slik Boasson gjør her (og Lofthouse 2005:35 og utover), fordi det blir lett å sammenblande med den dyptgående tverrfaglige og spirituelle vitalismen.

Anders Ehlers Dams viser at en nihilistisk negativisme er forutsetning for den positive vitalistiske diktning (Anders Ehlers Dam, 2010, *Den Vitalistiske strømning i Dansk litteratur omkring år 1900*). Han sier at et brudd skjedde rundt 1900 og det var et brudd mot 1890-tallets stemningsdystre "*dekadente og negativistiske dyrkelse av tusmørket og det hendøende og dets håp om å finne adgang til noe annet enn virkeligheten*" (Dam, s14). Dette nye innenfor billedkunsten kan forstås som en ny realisme bort fra nattens fantasier og over i dagens fornuftige friluft. Slik samsvarer han altså med hva litteraturforskningen definerer som en nyrealisme og med Patricia Berman.

⁷³ <https://brage.bibsys.no/xmlui/handle/11250/2375010>, lest 7.mai 2017

På søk etter uttrykksform innen bildekunsten skriver Patrick Steorn at bruk av brede penselstrøk *kan* bli tolket som et vitalistisk uttrykk innen bildekunsten (da dette forsterker inntrykket av en kreativ indre kraft). Han poengterer imidlertid at dette *ikke* bør tas eksklusivt til uttrykk for vitalisme, men heller være et mulig referansepunkt hva gjelder stil og innhold i perioden. (Patrik Steorn, *The Spirit of Vitalism. Health, Beauty and Strength in Danish Art, 1890–1940*).

Sven Halse på sin side poengterer at den virksomme levende kroppens aktiviteter i lek og moro er i vitalismens fokus (dette stemmer også godt med at Olympiske leker nylig var *gjenopprettet* og at Stockholm sto for tur i 1912).⁷⁴

6. MULIGE VIRKNINGER EFFEKTER

Dr Richard Eriksen belyser hvordan vi kan tenke en sammensatt idé, men for å realisere må en rekkefølge opptre, fordi at vi kan ikke gjøre alt samtidig (Eriksen, 1927: 199-200). Tid og rom ligger i materialitet og i fortsettelse. Menneskets fysikk agerer i rom ved hjelp av sanser og i rekkefølge, alltid parat til å innta rommet med tyngdekraft. Imøte med et fotografi som i møte med et transparent vindu blir menneskets umiddelbare virkemulighet passivisert. Subjekter operer sammenhengende i rom mens fotografier i ditt rom er tatt fra *annen* sammenheng og satt inn her og slik blir egen sammenheng forstyrret. Fordi objekter på scener eller rom bak «lukkede vinduer» kan dette ganske primitivt medføre en lengsel eller et ønske om ”ei bru” for virketrangens skyld.

Begreper utvikler seg eller endrer innhold etter hvert som det bygges teknologi eller kompetanse. Virtuelle forflytninger kan virke reelt, at det gjøres i akselererende hastigheter og at nettsamfunn lærer oss stadig nye perspektiver har vi erfart, også at vi kan navigere derigjennom og siden skape nytt. Den visuelle diskursen fra ’den gang’ kommer i konflikt med ny tids forståelse. Dagens media gir innsyn i situasjoner fra rom som på manuelle måter ikke kan oppnås. I dette har jeg en følelse av at det ligger noe nesten hellig eller grenseoverskridende.⁷⁵ En uunngåelig konsekvens av dette er også at et gammelt

⁷⁴ Den første olympiaden i moderne tid (1896) ble gjennomført i Athen og gav angivelig vind i seilene for sunnhetsdyrkelse utendørs i solens helende stråler. Renslighet, gymnastiske øvelser og god helse var fokusert også i humanitært øyemed

⁷⁵

fotografi vil bli til et tegn. Hvis en fetisj er noe som overskrider grenser kan den således tenkes som en bru. Da kan fotografiet både ansees som et tegn og en fetisj.

Nye kopier eller forstørrelser av Munchs kontaktkopierte fotosamling i katalogen fra utstillingen i Roma år 2005 tar betrakteren inn på en poetisk og tenksom «reise», annerledes enn hva Arne Eggum var opptatt av i 1987, som var teknisk forskerorientert. Erttertidens ambassadører gitt muligheter som for en fotointeressert bildemaler *den gang* ikke var aktuelt å realisere, kunne vise disse fotografiene som en kunst med hjelp av en videreutviklet teknologi og diskurs.

Vi samler og skanner på «noens verk». Barthes kaller det å låne, men som han sier blir det aldri lagt tilbake på akkurat samme plass. Retorisk så hadde det seg engang slik at fotografier «*ikke kunne lyve*», en gammel floskel som vi må ta alvorlig. Dette indeksikale spor, den ontologiske scene, det er jo ikke nødvendigvis en beskjed, men virker slik fordi vi orienterer oss ut fra hva vi sanser og er budd på å agere, fordi vi er indre motorer med fore å virke. Fotografiet passiviserer oss og fremmedgjør oss fordi det vi ser ikke er noe vi kan agere på, fordi *det* ikke er *her*. Men det er sant at det *var der* og at det holder i oss, det at vi ikke kan agere. Vi kan ikke gå inn i «*det lyse rommet*» som vi av og til tror på som en representasjon.

Har produktet fått eget liv frikoplet forfatteren som nødvendigvis var avsender med intensjon kan vi heller ikke å låse meningen sier Barthes (*refuse to fix meaning*), fordi at *skaperen* av verket ikke lenger er akseptert som bærer av fasiten på verkets innhold eller budskap. I essayet *Death of the Author* (Barthes 1977, men original fra 1966) ser han på forfatteren eller skaperen av verkets intensjoner og leseren eller mottakerens maktposisjon over betydningen. Men så forklarer han at det har alltid vært slik: I det øyeblikket noe er fortalt 'mister det sitt opphav'. Opphavet (forfatteren eller skaperen av verket) går inn i sin egen "ikketilværelse"(død), når 'skrivningen begynner', og dermed gjør Barthes seg tvetydig ved å snakke i symbolsk form.⁷⁶ "*No doubt it has always been that way. As soon as a fact is narrated no longer with a view to acting directly on reality but intransitively (that is to say, finally outside of any function other than that of the very practice of the*

⁷⁶ Barthes var venn av Sartre som hadde tydeliggjort hvordan man eksistensielt opplever å forsvinne som *et jeg* når man holder på med noe, da går man opp i noe. Dette foreligger i Sartre 1943 i kapittelet om «*The Look*».

symbol itself, this disconnection occurs, the voice loses its origin, the author enters into his own death, writing begins” (Barthes, 1977:142). Han bekrefter i dette essayet at en språklig struktur er seg selv nok og trenger ingen validering utenfor seg selv. Hvorvidt det ikke lenger trengs noen forfatters forklaring er oppfølgingsspørsmålet til at «*leseren er sjefen*». Dersom forfatteren er skaperen kan vi også dra en linje tilbake til Nietzsches *Slik talte Zaratustra* hvori skaperen av det hele ble annonsert død. “*Having buried the author, the modern scriptor can thus no longer believe*” skriver Barthes “*..born by a pure gesture of inscription (and not of expression) traces a field without origin – or which, at least, has no other origin than language itself, language which ceaselessly calls into question all origins*” (ibid.146) .

Mens dette med ”å dyrke” forfatterens eller kunstnerens dagbøker og livsløp, *det* begynte etter middelalderen; den gang idealene endres over til handel og kapital og mennesket kommer i sentrum(ibid).

Som antropolog lette Levi-Strauss i urbefolkningers myter etter underliggende gjerne ubevisste kollektive ideologier. Så kan man undre seg over om også denne letingen kan ha vært en konsekvens av Darwinismen. Fordi konsekvensen av utviklingslæren var at det utvisket skapelsesberetningen. Degradert til å være en myte utløste dette at det mentale ståstedet eller plattformen var rasert og det utgjorde en rystelse for mange mennesker. Uten Skaperen var svaret blitt borte.

OM BILDET SOM FORMATIVT MEDIUM

Aud Sissel Hoel tilkjennegir et formål om å komme frem til en medieringsteori som ”*ikke baserer seg på identitetstenkning*”. Den andre måten å se bilder på er som en fremstilling av mening. Nøkkelordet er å forstå mediering som et spørsmål om formativ fremstilling og ikke som et spørsmål om representasjon, hun kaller det en *fremstillingsfilosofi*. (Aud Sissel Hoel, NTNU 2005/89, *Fremstilling og teknikk, Om bildet som formativt medium*» 2004:14). Etter innsikt fra tenkere som Immanuel Kant, Maurice Merleau-Ponty og Ernst Cassirer blir ‘identitet’ og ‘mening’ nå forstått som; «noe som forutsetter fremstilling i betydningen produktiv, formende inngripen» (fra *Fotografisk mening og makt, En fremstillingsfilosofisk kritikk av post-modernistisk fototeori* (Norsk medietidsskrift, årg.12 (2005), nr.4 s 287).

Dette innebærer at jeg med fordel kan huske å se bildet mer som noens produkt og mindre ”hva hvem gjør hvor» i bildet. Ikke bare som et vindu på verden, men hvem har sendt meg vinduet og hva er ønsket. «*En produktiv formende inngripen*» vil vel nesten kunne oppfattes å være assosiert med overgrep, og da vil dette få meg over i tanker om propaganda. Når et enslig individ lager et bilde og viser frem til familien kan jo det oppfattes som et innlegg i debatten der hjemme og dersom en større institusjon som rikskringkastingen eller Hennes & Maurits-reklamer er avsendere så kan det oppfattes som inngripende på flere.

Et sitat av Terence Hawkes kommenterer lignende som dette ovenfor:

”Levi-Strauss concern is ultimately with the extent to which the structures of myths prove actually formative as well as reflective of men’s minds: ...And so his aim, he says, is not to show how men think in myths, but, how myths think in men, unbeknown to them”.

(Fra Structuralism and Semiotics, Terence Hawkes, understrekning gjort av meg.)

Som det er fremkommet i avhandlingen her ser Roland Barthes ingen grunn til ikke å ligne et mytespråk med uttrykksformer. Dette *beviselige* som Barthes og Storbakk forfekter er fotografiets ontologiske premiss (Roland Barthes, *Camera Lucida*, 1981:76/ 87), gir bare ekstra styrke til effekten i denne formative inngripen, effekten kan være at vi helst ser gjennom det transparente og ikke på det.

Dersom vi nå forsøker oss på et eksperiment og bruker Roland Barthes pedagogiske skjema for metaspråk (Barthes 1957), og prøver det på maleriet av *Badende mann* fra 1917 (illustrasjon 9) som vist på Nasjonalmuseets nettside i sammenheng med vitalisme, så vil maleriet kunne kvalifisere som *”omdreiningspunkt for mytedannelse”*. På nivået med førstelinjespråket er det seg selv nok som maleri og samtidig får det fungere som signifikant, eller et skilt, i andrelinjespråket som Barthes i boken kaller mytologispråket, og som her skilter *vitalisme*. Maleriet og vitalisme blir således nesten å regne for to sider av samme sak. Jeg kan legge maleriet tilbake eller la det virke i en annen sammenheng, men det vil fra nå i mitt hode også være tegnbærer på vitalisme.

RETORIKK ELLER RESEPSJONSHISTORIE

Dersom det fantes en plan med fotograferingen eller om fotografen bare lot seg inspirere kan Wilse uansett ha tenkt over hvilke reaksjoner han ville frembringe hos et engelsk og tysk publikum.⁷⁷ Heri ligger det som gjør bildet så interessant for oss, fordi vi nettopp ikke helt klarer å forstå dette ut fra vårt ståsted. Wilse fungerte som fotograferende 'reiseleder' på turistskip langs norskekysten gjennom flere år, og han var utøvende forretningsmann. Den idè om å vise landet for etterslekten har nok også ligget til grunn slik han fremholdt, og dersom det var en tro på at bildet skulle kunne øke effekten av de omkringliggende reklameannonsene så kan det også ha ligget til grunn.

Akkurat som med Per Borten på 1960-tallet er det ikke sikkert at Wilse så det som særlig spektakulært å vise underbukser, antagelig har han ikke tenkt over underbuksene, men at han formidlet hvordan fjellet kan gjøre kald snø om til noe du kan legge mot hud. Han ville også formidle kameratskapet, omgivelsene og plasseringene. Dersom dette bildet har eller ikke har *vekket anstøt* vites ikke fordi at mottakerapparatet er borte, men at ingen har skrevet om det i avisene kan indikere noe. «Mottakerapparatet» var heller ingen ensrettet gruppe, så det å spørre etter mottakers oppfatninger av bildet den gang publisert virker også nytteløst.

Nå som forfatterne av boken *80 millioner bilder* har antydnet at de mange fotografiene fra mennene på Hardangervidda kan illudere "bakomfilmen", kan det stemme med hva Bjerke viser til i *Crossroads*; at dokumentarfotografering er en tradisjon Wilse har hatt med seg fra Seattle allerede i år 1900 (Øivind Storm Bjerke, *Crossroads* s. 81). Den aristoteliske modellen for en teatersituasjon søker at publikum skal *leve seg inn i* en annen verden. Berthold Brecht på den annen side fant opp forskjellige teknikker for nettopp å vekke publikum ut av denne "transen" og fremme realismen i situasjonen; selvbevisstheten *som* betrakter. Nye teknikker kan virke som en defamiliariseringseffekt.⁷⁸

⁷⁷ Slik gransking er irrelevant å iverksette, skriver Roland Barthes. Dersom intensjonen hos avsender ikke lenger er viktig, da er det også meningsløst å se etter mening fra avsender i mediet. Men i og med at bildet påvirker min oppfattelse kanskje pragmatikken bringer oss videre med å bevisstgjøre oss eksplikaturen som det uttalte (tydeliggjorte) og implikaturen som det underliggende i språket, så kan man forhåpentlig analysere seg frem til budskapet

⁷⁸ Bevisst i bruk av de Russiske konstruktivistene i forbindelse med revolusjonen. For at Revolusjonen skulle lykkes måtte folk skifte vaner og tankesett. Som hjelpemiddel den gang var for eksempel 'klippe/lime' og nye fotografiske vinkler som fugle og froskeperspektiv (Rodchenko)

7. OPPSUMMERINGER

Et analogt fotografi er som nevnt produkt av kjemikalier belyst via mekanisk apparatur og resultatet er et støpt (speilet og omvendt) motiv på transparent materiale. Paradoksalt blir det fotograferte transponert til materielt bilde, renset for omgivelser, og som vi er lært representerer noe. Fotografisk prosess kan assosieres med renselse i flere lag, mange ganger.

Våre snebadende fjellfolk er u-identifiserte, så også modellen til Munch. Denne teksten har ikke vært opptatt av å ende den usikkerheten men heller bruke den som illustrasjon på hvor lite vi vet når det ikke medfølger en "vitneforklaring". Når verket er produkt og eies av leseren er det en vending bort fra det å spørre avsenderen hva han eller hun mente med medieringen, en konsekvens av 'forfatterens død' er at det du overbringer ikke nødvendigvis er budskap men er blitt et produkt. Dersom det ikke lenger gir mening for mottaker å forstå hva avsender har på hjertet er det fordi mottakers opplevelse er i høysetet.

Dersom vi forelegger en mistanke om at fotografier melkes i lignelse med valuta eller pengesedler for hva de er verdt, både gamle og nye fotografier, er det fordi disse tilsynelatende klare men allikevel så diffuse og arbitrære dokumenter kan legges inn i forskjellige kontekster til inntekt for relativt mange syn. Men man kan tvile på at det kan være *så* anvendelig til å promotere *så* forskjellig. Gjennom å se på det meningsuniverset som utspiller seg for hver nye kontekst, så kanskje totalen kan røpe i det minste en tendens eller driftens eksistensgrunnlag. Kanskje promoterer det oppriktig og ærlig for et syn, og kanskje er det riktig, men det er ikke med gyldig kausalitet at det er slik.

Vi gleder oss over bilder og ofte glemmer vi å se på budskap og mål med medieringen. I stedetfor er det tendensen at vi ser fotografier som ikke-symbolske vinduer mot verden, og vi vet bare "sånn omtrentlig hvor vinduet er plassert", i det vi haster videre.

Som Barthes forklarte, «*Myten er en ytring som er stjålet og levert tilbake, det er bare det at den ytring som leveres tilbake ikke helt nøyaktig er den samme som ble stjålet: Da den ble lagt tilbake, ble den ikke lagt helt nøyaktig på sin tidligere plass*» (Barthes 1957/1991, s. 181). Betrakter har også endret sin erfaringskompetanse etter gjennomført betraktning.

Å uttrykke om fotografier at de er våre minner, det er en sannhet som lett kan snu et saksforhold på hodet. Flusser kaller riktignok hukommelse for et informasjonslager, og nasjonalbiblioteket kaller seg riktignok nasjonens hukommelse med et argument, og dersom vi tar med familiealbumet der hjemme så kan det være at det refererer til steder og ting vi også har i våre minner. Men det kan skje en farlig kortslutning ut i fra uttrykket fordi det linker opp til sannhet og fordi at noe av helheten som, gjennom innvalgt for dokumenteringen utelukkes, dermed vil bli utelukket. Minner er som glatte såpestykker av og til, og dermed kan disse monumentale indisiene få hele plassen og faren er tilstede for at et saksforhold blir ensidig fremstilt. Dette virker som vi har sett, over tid, og henger ofte sammen med vitenskapelige og teknologiske preferanser. Begreper er kulturavhengige og historikerens utfordring, særlig med tanke på posisjons- og betydningsforandringer.

Fotografier er virkemidler som formidler til flere, som middel til sammenligning (for kunsthistoriefagets del var Wölfflins metode hvor lysbilder av kunsten nærmest utgjorde forutsetningen for sammenligningsteoriene). I *Camera Lucida* viste Barthes at fotografi og interessen for historie som fag inntreer kulturen i samme periode. I dette århundret kom et nytt og globalt offentlig rom via digital teknologi, akkurat som det offentlige rom ble fornyet med økende grad av illustrerende fotografier i begynnelsen av forrige århundret hadde vi store vyer også i dette. Vi skulle ha meroffentlighet og retten til innsyn innen tre virkedager. Noen rom er lukket og åpnes kun for de med tilgangsmulighet. Fotografier kan sies å presentere en innsikt til noen (fraværende) rom og de presenteres gjerne i noen andre rom. Mulighetene som digitalisering utgjør er også nesten uendelig og nummerbasert.

Gjennom teknologiske oppfinnelser eller oppdateringer på gitte tidspunkt i løpet av tiden har vårt forhold til offentligheten blitt diktert. Vi har undersøkt tiden rundt unionsoppløsningen og hvordan det offentlige har endret seg i takt med den teknologiske utviklingen i årenes løp. Jostein Gripsruds *Allmenningen* var litteratur av relevans for å få et overblikk i denne sammenhengen. Allmenninger har vært, som kirkebakken var, tradisjonell møteplass i samfunnet for hundre år siden. Regler for skikk og bruk har ofte forklaring, det er mulig å anta endring når ny og annerledes tilgang til det private rom erfares ute i offentligheten. De fotografiapparatene som for hundre år siden plutselig var blitt tilgjengelig for den enkelte bemedlede kan være opphav til et markant dreiningspunkt, og kanskje Wilses fotografi Snebad kan være eksempel for et omdreiningssområde: Ny

teknologi som har flyttet på mulighetsgrensene skapte nye virkeområder og medførte dertil nye problemstillinger.

Sikring av materialet tilstrebes men digitalisering har en dobbel funksjon da det også overfører en kopi til digitalt medium og som sådan vil det lettere kunne tilgjengeliggjøres for et publikum fra databaser. Begrunnelser for tilgjengeliggjøring kan være at tilganger fremmer forskning. Sammenligninger kan gi kunnskap om for eksempel kunstnerens eller fotografens prioriteringer og estetiske preferanser. Det kan også oppstå en dialog mellom publikum og arkivet, og publikum sitter kanskje på informasjon som kan bidra med slikt som stedsnavn og dateringer, eller annet kan komme til syne og nytte dersom tilgjengeliggjort.

I det omfanget vi « praktiserer medietilværelsen » nå står i kontrast til begynnelsen av forrige århundres medieverden. Å spørre seg om Wilse ville ha applaudert i dette at hans eksponeringer blir tilgjengeliggjort i digitalt format for allmennheten kan være relevant. Wilse er sitert på at han vil vise fotografier for etterslekten (Inger Sandberg, *Jeg fotograferer for å vise etterslekten hele Norge!* Artikkel i *Historieglimt*, 1998, s. 19). Så er det nærliggende å tro at digitaliseringen av profesjonsarkivet *er* etter fotografens hjerte. Men dagens nyheter *viser ikke underbukser*, slik at bildene vi har sett på her antagelig ikke ville fått passere innenfor skikk og bruk i våre dagers offentlighet, *men* de passerer som historiske dokumenter. I og med at fotografiene diskutert i denne teksten ble tatt med i flere offentlige publiseringer senere tid var det relevant å søke opp hvilke ideer som kunne ligge til grunn for dette nye fokus og hyppigheten. Det kan jo være at en nostalgisk følelse av sensasjon var drivkraften, men det er tydeliggjort nettopp gjennom re-publiseringene.

Det kunne være nærliggende å tenke at utvikling som ideal måtte ha sin kime i Darwins evolusjonsteorier, men Darwin er født nesten 40 år etter Hegel, så vi forstår at utviklingsidealet allerede var i omløp, men frasen "*the survival of the fittest*" kan ha medvirket til forankring av idealet da «*the fittest*» jo med nødvendighet befinner seg *i enden*.⁷⁹ Min opplevelse av skolevesenet via mine lærere på 1970-tallet hadde tendens til å trekke en ligning mellom det gamle og det dumme, som motsatsen til det moderne.

⁷⁹ *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* (1859); Norsk oversettelse "*Artenes opprinnelse*" (1889)

I løpet av denne oppgaven har jeg også notert hvordan *kraft* i stadig økende grad er blitt eksterialisert. Bygging av Bergensbanen tok mange år og fordret etablering av flere vannkraftverk. Dagens samfunn bygger uendelig mer og større, det *krever mer*. Det eksisterer også nå et stort sunnhetsfokus i media, det store antall treningssentre som er dukket opp; og vi har "liten tid" så vi kjører effektivt. Internett har ikke forkortet noen avstander, vi trenger bare mer kraft for å overkomme de, og tid er penger så det "lyt skje fort". Hver gang jeg trykker på "søk" så igangsetter jeg *søkermotorer*: Jeg ser de ikke, men de drar strøm, mens han Åge Alexandersen er stadig på nrk og synger 'Skin sola', og fjernkontrollen gjør at jeg *slipper* å reise meg fra sofaen for å treffe den riktige kanalen. Ved å forske på eller vise til *vitalismen* kan det være at vi forsøker å forstå og løse problemer, eller rettferdiggjøre og naturalisere. Det er mer enn sport og sol som tilsier at vi fortsatt er inne i en "vitalistisk strømning". Begjæret etter det vitale, det livsviktige, det utnyttes av reklamen og er en dominerende gjenganger der. Men så har blant annet Judith Williamson lært oss at det idealiserte på en måte blir fratatt oss som funksjon i samfunnet.

Både på maleriet og i fotografiene tydeliggjøres skillet mellom de solbrune ansiktene og de bleke kroppene. I praksis et forbigående signal på at sol har vært sterkt til stede. Berman nevner det som et tegn på nyrealisme, men dette *kan* også ha betydd noe *annet* enn hva vi er opptatt av nå for tiden. Spørsmålet stilles fordi personlige, sosiale, kulturelle og politiske forhold blir relevant forskningsmateriale dersom vi bruker et tegnsystem hvor jeg kan denotere og konnotere også gjennom å se på en indeksikalitet som hadde en annen betydning da det ble laget enn nå. Vi kan bare forstå hva vi ser ut i fra oss selv, med hjelpemidler. Vi kan strekke oss ved å tilegne oss kunnskap, men vi var ikke tilstede der fotografiet ble laget, den publiserende enhet var heller ikke det, men *har* autoritet som avsender. Akkurat som fotografiet tar et utsnitt av en scene og kan bruke det som en flik av sannhet som enhver historie kan forsøke å gå opp i, slik kan vi ikke se *hele* beretningen, og denne *flik* må arresteres. Tvilen må komme tiltalte til gode, vi kan ikke dømme dersom vi ikke har grunnlag for det, for å følge juridiske prinsipper. Dette *beviselige* som Barthes også forfekter (Barthes, 1981: 76, 87). Hvor *autoritært* et fotografi virker også som sannhetsvitne er et forskningsfokus man kan undersøke ved hjelp av analysen og et klart forhold til funksjonen av metaspråk og annen retorikk. Storbakks forskning indikerer at det er en forskjell innen forskjellige sjangere av fotografi og at hvilke bruksområder vil kunne være del av det varierende svaret, men en ting kan vi konstatere nå: Fotografier kan

figurere som joker i de aller fleste sammenhenger, rene vekslingsautomaten, eller omdreiningsautomaten, for å følge Barthes' begrepsunivers; fra kulturelt tegn til oppfattet virkelighet.

Vitalisme er i vinden. Barthes foreslo at kimen til 'forfatterens død' ligger i middelalderens avslutning, og det som det symboliserer eller gis høysetet er jo nettopp det herværende mennesket og øyet som betrakter gjennom sentralperspektivet: Forsvinningspunktet kommer ned og blir liggende i en "herværende horisont". Antagelig kan vi lete etter kimen til vitalismen også der.

Jeg tenker at historikken rundt det sorthvite gamle fotografiapparatet med film bak i kassa kan være elementær grunnkunnskap med tanke på overgangen til det numeriske system hvor reflektert lys fortsatt skaper bilder av en scene utenfor objektivet, bare at det digitale går "lettere for seg". Men *Mind the Gap* kan være mantra og pekefinger: Fotografier *kan* virke forstørrende på den avstanden som du søker å fylle, ved hjelp av de.

KILDER

Barthes, Roland

1957/ 1991; *Mytologier*, Gyldendal norsk forlag

1961/ 1977; *Image, Music, Text*, Fontana Press, Harper Collins publishers, 1977

1980/1993 ; *Camera Lucid, Reflections on Photography*, Vintage edition 1993

og 2001; *Det lyse rommet*, Pax Forlag, Oslo

Berger, John

1972; *Ways of Seeing*, BBC/Penguin books,

Berman, Patricia G.

1993; «*Body and body politic in Edvard Munch's Bathing Men*» (fra «The Body Imaged» Adler and Pointon,

2006; *Mens sana in corpora sano: Munchs vitale kropper* (Livskraft s. 45-65)

Bjerke, Øivind Storm

1995; *Edvard Munch, Harald Sohlberg, Landscapes of the Mind*, National Academy of Design, New York, 1995

2014; *Crossroads*, Lillehammer kunstmuseum og Drammens museum, . Labyrinth Press

2008, *80 mill. bilder*, (sitert fra s. 23)

Bjerke, Øivind Storm i samarbeid med **Achille Bonito Oliva**;

2005; *Munch 1863 -1944, (Complesso del Cittoriano 10-marzo – 19 giugno 200, Roma,)*, Skira Ginevra-Milano

Bjorli, Trond Erik

2015(red) *Wilse, Mitt Norge*, Forlaget Press Oslo

2014; *Et fotografisk gjennombrudd. Fotografisk og nasjonal modernisering i fotografen Anders Beer Wilses bildeproduksjon ca 1900 – 1910.*

Ph.d. University of Bergen, Norway

Boasson, Frode Lerum

2015, fra “Abstract” til : *Men Livet lever: Hamsuns vitalisme fra Pan til Ringen sluttet*

(<https://brage.bibsys.no/xmlui/handle/11250/2375010>)

Clarke, Jay A,

2009; *Becoming Edward Munch, Influence, Anxiety, and Myth*, The Art institute of Chicago, Yale university Press, New Haven and London

Dam, Anders Ehlers

2010, *Den Vitalistiske strømning i Dansk litteratur omkring år 1900*

Douglas, Mary

1966, *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*

Edwards, Steve

2006; *Photography, A Very Short Introduction*,

Eggum, Arne

1987; *Munch og Fotografi*, Gyldendal norsk forlag

Ekeberg, Jonas og Østgaard, Harald Lund (red)

2008; *80 millioner bilder, Norsk kulturhistorisk fotografi 1855-2005*, forlaget Press,

Eriksen, Richard

1917; *Civilisation eller kultur?*, i Aftenposten 15 desember 1917

1927; *Skapelse og utvikling, Nyorientering i utviklingslæren med særlig henblikk paa vitalisme og religion*, Aschehoug, Oslo 1927

Flusser, Vilém

1983; *For fotografiets filosofi*, Preus Fotomuseum, 1987

Gripsrud, Jostein (red.)

2018; *Allmenningen. Historien om norsk offentlighet. Kapittelet om offentligheten i Norge*, Universitetsforlaget Oslo,

Hodne, 1981 /Klausen, 1984,

1982/1984; *Den Norske væremåten* (kun med som fotnote)

Hoel, Aud Sissel

2004; *Fotografisk mening og makt, En fremstillingsfilosofisk kritikk av post-modernistisk fototeori* (Norsk medietidsskrift, årg.12 (2005), nr.4 s 287

2005: *Fremstilling og teknikk, Om bildet som formativt medium* ,NTNU

Hoffeng, Sissel

2019; "Den farlige nakenheten. Sensur. Tildekking. Sladding. Seksualisering.

Nymoralismen er her", Dagsavisen lørdag 23.februar 2019

Holt, Cecilie Tyri

2013; *Edvard Munch Fotografier*, Press forlag

Lerheim, Karen E. og Ydstie, Ingebjørg (redaktører)

2006; *Livskraft, Vitalismen som kunstnerisk impuls 1900-1930*, MunchMuseet, Labyrint press

Lofthouse, Richard A.

2005; *Vitalism in Modern Art, c.1900 – 1950, Otto Dix, Stanley Spencer, Max Beckmann, and Jacob Epstein*, The Edwin Mellen Press

McShine, Kynaston

2006; *Edvard Munch: The Modern Life of the Soul*, The Museum of Modern Art, New York

Mørstad, Erik

2006; *Badende menn: Kroppspolitikk, kroppsteknikk og kroppspleie*(Munchmuseet, *Livskraft* s 65-70)

Nietzsche, Friedrich

Slik talte Zarathustra, En bok for alle og ingen, Spartacus, Oslo 2011

Roberts, John

2009; *Photography after the Photograph: Event, Archive and the Non-Symbolic*, i Oxford Art Journal, Vol. 32, NO. 2 (2009), pp. 283-298

Sandberg , Inger

1998;*Jeg fotograferer for å vise etterslekten hele Norge!* i Historieglimt, Årsskrift for Kragerø og Skåtøy Historielag, 1998

Stenseth, Bodil,

2000; *En norsk elite, Nasjonsbyggerne på Lysaker 1890-1940*, Aschehoug

Svein Storbakk ,

2007; *Fotografi, virkelighet, sannhet og løgn, - en nivåanalyse av fotografiet og dets virkelighetsrefererende egenskaper*, Hovedfagsoppgave i sosiologi, Universitetet i Tromsø,

Slagstad, Rune

Aftenposten 11.sept 2012; *Munch og Nietzsche*,

<http://www.aftenposten.no/meninger/kronikk/Munch-og-Nietzsche-144632b.html> (lest 11/5 2017)

Steorn, Patrik

The Spirit of Vitalism. Health, Beauty and Strength in Danish Art, 1890–1940, Pages 241-244 (Received 19 Sep 2011, Accepted 21 Nov 2011, Published online: 20 Dec 2011)

Sørensen, Gunnar

1981; *Vitalismens år»* fra (Cras s. 26-42, hefte 24, 1981) og

2006; *Vitalismens år*, i Katalogen Livskraft

Tank, Roar, Wilse A.B.;

1909; *Bergensbanen: Kristiania-Bergen =The Bergen Railway*,

Kommanditselskabet Narvesens Kioskkompagni, Kristiania

Thorsen, Liv Emma,

1993; *Det fleksible kjønn, mentalitetsendringer i tre generasjoner bondekvinne 1920 – 1985*

Vassenden, Eirik

2012; *Norsk Vitalisme: Litteratur, ideologi og livsdyrking 1890 -1940*, Scandinavian Academic Press, Spartacus Forlag AS, Oslo

Williamson, Judith

1978; *Decoding Advertisements*, (1994)

Wilse, Anders Beer;

1943; *Norsk landskap og norske menn*

1909; *Bergensbanen* (se Roar Tank)

Ydstie, Ingeborg og Lerheim, Karen (redaksjon)

2006; *Livskraft: Vitalismen som kunstnerisk impuls 1900-1930*, Munch-Museet, Labyrinth Press, Oslo

Kilde til maleriet *Badende mann 1917*:

http://www.nasjonalmuseet.no/no/samlinger_og_forskning/vare_samlinger/kunst/edvard_munch_i_nasjonalmuseet/Badende+mann%2C+1918.b7C_wljS1c.ips, (lest 2.okt.2019)

Kilde til ”undiker referert som uevnelige”

Aarebrot, *200 år på 200 minutter* Foredraget ble holdt 9. april 2015, vist på NrK2

Kilde til avisartikkel i The Guardian

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jun/25/edvard-munch-tate-retrospective>
[lest 29 nov.19](#)

Kilde til Aftenpostens artikkel med Rune Slagstad 11.september 2012

<http://www.aftenposten.no/meninger/kronikk/Munch-og-Nietzsche-144632b.html>, lest 11/5
2017

Kilde til magasinet X-tra sin artikkel om utstillingen på MoMA:

<https://www.x-traonline.org/article/munch-at-moma>, lest 11.sept 2019

Hedmarkens Amtstidende mai 1901:

(<http://www.nb.no/nbsok/nb/b7ecb7ecb7f9c8ccab16ca33c04478ca?index=2> (lest 7 mai
2017)).

ILLUSTRASJONER

Illustrasjon 1

Arne Eggum, (1987); *Munch og Fotografi*, Gyldendal norsk forlag, s 132

Illustrasjon 2

Tank, Roar, Wilse A.B.(1909); *Bergensbanen: Kristiania-Bergen =The Bergen Railway*, s
45

Illustrasjon 3

Privat foto, Album Wilse, Norsk Folkemuseum

Illustrasjon 4

J-P Muller, 'Mit System', 1904 (Omslaget på boken)

Illustrasjon 5

X-tra, Contemporary Art Quarterly (kilde: <https://www.x-traonline.org/article/munch-at-moma>, lest 11.sept 2019) Forsiden

Illustrasjon 6

Cecilie Tyri Holt (1913) Edvard Munch - Fotografier, s.110

Illustrasjon 7

Katalog fra Forlaget Press for 2015, Omslag og innsideartikkel

Illustrasjon 8

Digitalisert versjon , Gallerinor.no

Illustrasjon 9

Klippet og limt; fra Nasjonalmuseets nettside; *Badende Mann*, (Edvard Munch,1918) Gave
gitt av kunstneren 1927