



Høgskulen på Vestlandet

Masteroppgave

MACREL-OPG

Predefinert informasjon

Startdato:	01-11-2021 09:00	Termin:	2021 HØST1
Sluttdato:	15-11-2021 14:00	Vurderingsform:	Norsk 6-trinns skala (A-F)
Eksamensform:	Masteroppgave		
Flowkode:	203 MACREL-OPG 1 OM-1 2021 HØST1 stord		
Intern sensor:	Liu Mildrid Gjernes		

Deltaker

Navn:	Kari Mendelejev Suanberg
Kandidatnr.:	304
HVL-id:	135933@hvl.no

Informasjon fra deltaker

Antall ord *:	13895
----------------------	-------

Egenerklæring *: Ja

Jeg bekrefter at jeg har registrert oppgavetittelen på norsk og engelsk i StudentWeb og vet at denne vil stå på vitnemålet mitt *:

Jeg godkjenner autalen om publisering av masteroppgaven min *

Ja

Er masteroppgaven skrevet som del av et større forskningsprosjekt ved HVL? *

Nei

Er masteroppgaven skrevet ved bedrift/virksomhet i næringsliv eller offentlig sektor? *

Nei



Fotografisk portrett

Eit kunstnarisk utviklingsarbeid

Kari Mendelejev Svanberg

Masteroppgåve i kreative fag og læreprosessar, fagprofil kunst og handverk

Vinter, 2021

Samandrag

I denne masteroppgåva utforskar eg det fotografiske portrettet gjennom kunstnarisk utviklingsarbeid. Problemstillinga mi er: *Kva kan eit fotografisk portrett vera?* For å svare på problemstillinga har eg stilt tre ulike forskingsspørsmål. *På kva ulike måtar kan ein presentere eit fotografisk portrett? Korleis kan ein serie av fotografiske portrett bidra til å vise fram ulike sider ved ein person? Korleis utfordrar portrettet etiske spørsmål?*

Det kunstnariske arbeidet er det primære i denne masteroppgåva, og ein føresetnad for den verbale refleksjonen. Det vitskapsteoretiske grunnlaget for arbeidet byggjer på professor Aslaug Nyrnes si topologiske tenking knytt til prosessar i kunst- og handverksfaget (Nyrnes, 2006). Teorien til Nyrnes gir eit retorisk perspektiv som kan fungere strukturerande for ein kritisk refleksjon over eit kunstnarisk utviklingsarbeid. I utforskinga av det fotografiske portrettet har det kunstnariske arbeidet blitt til i dialog mellom tre topoi: mi personlege fothistorie, teoretiske perspektiv på serien (Nyrnes, 2016) og om portrett som kunstform og medium (Barthes, 2001; Benjamin, 1974; Gundersen, 2018; Gunning; 2020; Maes, 2015) og kunstnariske utfordringar i møte med materiale. Til saman hentar det fram ny kunnskap og har utfordra korleis eg arbeider praktisk og kunstnarisk.

Mitt kunstnariske arbeid tek utgangspunkt i fotografi som medium og portrettet som sjanger når eg går inn i utforskinga av kva eit portrett kan vera. Eg arbeider praktisk og utforskande med fotografi og portrett, og produserer ein dokumentert refleksjon parallelt med dette arbeidet. Det kunstnariske arbeidet – kjærleiksbrev I og kjærleiksbrev II - svarer på problemstillinga og dei ulike forskingsspørsmåla *i kraft av seg sjølv*. Rapporten som følger er ein eksplisitt refleksjon over *aspekt* ved det kunstnariske arbeidet eg har gjort og vil vere med på å svare på problemstillinga og forskingsspørsmåla verbalt.

Zusammenfassung

In der Masterarbeit erforsche ich das fotografische Portrait durch künstlerische Ausübung. Die Grundliegende Problemstellung dabei lautet: Was kann ein fotografisches Portrait sein? Um eine Antwort auf die Problemstellung zu finden habe ich mir 3, darauf basierende Forschungsfragen gestellt: *Welche Möglichkeiten gibt es das fotografische Portrait zu präsentieren? Wie kann eine Serie von fotografischen Portraits dazu beitragen, unterschiedliche Seiten einer Person darzustellen? Wie fordert das Portrait ethische Fragen heraus?*

Die künstlerische Arbeit ist die primäre dieser Masterarbeit und eine Voraussetzung für die verbale Reflexion. Die wissenschaftliche theoretische Grundlage der Arbeit basiert auf Professor Aslaug Nyrnes Topologisches Denken in der Verknüpfung an die Prozesse im Kunst- und Handwerksfach (Nyrnes, 2006). Nyrnes' Theorie verschafft eine rhetorische Perspektive und kann auf eine kritische Reflektion einer künstlerischen Forschungsarbeit strukturierend wirken. Meine künstlerische Arbeit und Erforschung des fotografischen Portraits ist zu einem Dialog meiner persönlichen Fotografischen Geschichte, der theoretischen Perspektive der Bilderserie (Nyrnes, 2016), dem Portrait als Kunstform und Medium (Barthes, 2001; Benjamin, 1974; Gundersen, 2018; Gunning; 2020; Maes, 2015) und der künstlerischen Herausforderung im Zusammentreffen mit dem Material geworden. Dadurch konnte neues Wissen herausgearbeitet werden, und es wurde mir verdeutlicht, wie ich praktisch und künstlerisch arbeite.

Bei der Erforschung der grundlegenden Problemstellung – Was kann ein fotografisches Portrait sein? – liegt der Ausgangspunkt meiner künstlerischen Arbeit in der Fotografie als Medium und dem Portrait als Genre. Ich arbeite praktisch und erforschend mit der Fotografie und dem Portrait, und produziere parallel dazu eine dokumentierte Reflexion. Die künstlerischen Arbeiten – Liebesbrief I und Liebesbrief II – beantworten die Problemstellung und die 3 darauf basierenden Forschungsfragen *durch die Kraft ihrer selbst*. Der darauffolgende Bericht ist eine explizite Reflexion der *Aspekte* der von mir durchgeführten künstlerischen Arbeit und hilft die Problemstellung und die Forschungsfragen verbal zu beantworten.

Forord

Tusen takk til rettleiar Aslaug Nyrnes for faglege diskusjonar, grundige framovermeldingar og evig tolmod. Dette har drive arbeidet mitt framover og gjort at eg har fått skriftleggjort mine prosessar. Tusen takk til Helene Spissøy som har heldt meg i handa gjennom heile prosessen.

Kari Svanberg, Mosterhamn, 11. november 2021

Innramming.....	7
Kunstnarisk arbeid	9
Dokumentert refleksjon	9
1. Avtrykka. Ei personleg fotohistorie	11
1989-2000	11
2001	12
2008-2014	12
1948, våren.....	13
2010, august	14
2010, oktober	14
2015, november.....	14
2018	14
2. Sjangeren portrett – frå attkjennbart og iscenesett til fridom i eige språk	16
Kva kan eit portrett vera?.....	16
Det attkjennbare og det iscenesette	17
Portrett. Fridom i eige språk.	19
3. Portrett som serie - serien som portrett	20
Den einsarta serien min.....	21
2020	21
2020, august.....	22
2021, mars.....	23
2021, april	23
2021, Juni.....	23
4. Portrettfotografiets representasjon – etiske utfordringar.....	24
Juridisk og etisk rammeverk	24
Fotografiske portrett og røynda.....	26
Portrett som representasjon.....	26
Å seie noko om røynda gjennom fotografi	27
Etiske spørsmål i eige prosjekt.....	28
2020, desember	28
5. Estetiske og tekniske val	29
Det eg ynskjer å hugse, det eg ynskjer å sjå.....	30
Bakgrunn for eige arbeid med serie	32
2021	33
Frå analogt til digitalt arbeid med serie	33

Estetiske val	34
Eige arbeid med serie – animasjon, polyfoto og ubunden bok	35
Animasjon	36
Polyfoto.....	37
2016	38
2021	38
Kjelder	39

Innramming

Men uansett hvor komplisert det blir, så ligger det noe tankevekkende i at det første som skjer når du tar på leire, er noe så simpelt som at du etterlater et avtrykk. Det er noe de fleste legger merke til: Man har satt et spor. Trykt sitt unike fingeravtrykk inn i en materie. Markert at man har vært der. Og gjennom et avtrykk merker vi oss selv, og vi merker våre sanser, og det bekrefter noe så universelt som at vi er i live (Køster Holst, 2019 s. 31).

Denne masteroppgåva handlar om det fotografiske portrettet. Fotografi og portrett har lenge vore og er viktig i mitt liv. Når eg ser eit portrett av den vesle familien til mor mi stadfestar det livet hennar og hennar barndom som eg aldri kan få oppleve anna enn gjennom vindauget til fortida.

Det fotografiske portrettet gjer same inntrykk på meg som avtrykk i leira har på Køster Holst: det stadfestar livet. Fotografiet er eit avtrykk av røynda som stadfestar det livet som var der i det lyset trefte biletbrikka i kamera. Fotografiet fungerer som eit vindauge til - og kan vera eit vitne om fortida. Fotografiet bekreftar på den måten at livet er no - og det er forgjengeleg.

Masterarbeidet er ein del av mi lærarutdanning. Som del av utdanninga har eg studiar i norsk og kunst og handverk. Eg har valt i dette masterarbeidet fotografi og portrett som tema ettersom dette er sentralt i skulefaga eg har undervisningskompetanse i. Sjølvportrettet er gjennom dei siste åra blitt ein av dei mest kjende og brukte visuelle sjangrane blant skuleelevar: Med selfiar på sosiale medium dokumenterer elevar seg sjølv i eige liv. Men kva er eigentleg portrettet for ein slags sjanger? Eg ynskjer ei djupare forståing for korleis ein kan jobbe med visuelle uttrykk spesielt innanfor sjangeren portrett, der igjennom også å utvikle ein fagleg bakgrunn for å møte ei viktig side ved dagens ungdomskultur.

Mi erfaring med fotografi strekk seg langt tilbake i tid. Dei siste åra har eg arbeidd med fotografi i enkeltmannsføretaket Vindblikk. Eg har fotografert for bedrifter, festivalar, privatpersonar og idrettslag og har ulik erfaring med fotografering gjennom oppdrag som blant anna portrett, arrangement og mote. Når eg har jobba med fotografi som ei teneste har eg i arbeid med fotografia måtta halde meg til ein kunde og deira førespurnad og ynskje. Nokre bedrifter har ei tydeleg bestilling på kva dei ynskjer og har strenge krav eg må følgje. Andre har gitt meg større spelerom til å velje uttrykk og form.

I masterarbeidet utforskar eg det fotografiske portrettet gjennom kunstnarisk utviklingsarbeid. Sentralt i arbeidet er serietenking i kunstfagleg arbeid. I eit utforskande arbeid er eg på mange måtar meir fri i arbeidet enn når eg arbeider med portrett til kundar. Eg står friare i dei estetiske og tekniske vala eg blir utfordra av, men må i dette arbeidet reflektere eksplisitt gjennom alle delane i arbeidet. I tillegg er det strenge forskingsetiske retningslinjer og juridiske rammer eg må ta omsyn til ettersom dette er forskande arbeid og ikkje ei teneste eg sel.

Problemstillinga mi er: *Kva kan eit fotografisk portrett vera?* For å svare på problemstillinga har eg stilt tre ulike forskingsspørsmål. Forskingsspørsmåla har blitt til gjennom både kunstnariske, teoretiske og etiske diskusjonar. Diskusjonane har vore med å konkretisere problemstillinga. Diskusjonen om det etiske perspektivet har i tillegg gitt meg ei utvida refleksjonsramme rundt personvern og fotografisk framstilling spesielt av barn i portrett. Undervegs i arbeidet har eg arbeidd med ulike fotografiske uttrykk og med ulike tema. Eg har i prosessen fotografert i mange omgangar. Fotografi eg har teke i arbeidsprosessen, men som ikkje er med i utstillinga vert ikkje vist visuelt, men nokre av dei vert drøfta skriftleg i kapittelet om etiske problemstillingar.

Eg svarer på problemstillinga *Kva kan eit fotografisk portrett vera?* gjennom følgjande forskingsspørsmål

- På kva ulike måtar kan ein presentere eit fotografisk portrett?
- Korleis kan ein serie av fotografiske portrett bidra til å vise fram ulike sider ved ein person?
- Korleis utfordrar portrettet etiske spørsmål?

I rapporten «Den norske modellen», som er ei evaluering av Program for kunstnarisk utviklingsarbeid, heiter det: «Uten kunstverk, ingen refleksjon og heller ikke noe kunstnerisk utviklingsarbeid» (DIKU, 2017, s. 60). Det kunstnariske arbeidet er det primære i denne masteroppgåva og ein føresetnad for den verbale refleksjonen. Ein skal i eit kunstnarisk utviklingsarbeid ta utgangspunkt i kunsten og den kunstnariske aktivitetens verksemd og produksjon. Dokumentasjon av prosessen og resultatet følger ikkje ein bestemt mal som t.d. i ei tradisjonell avhandling, men tek opp og drøftar aspekt ved det kunstnariske arbeidet som vert presentert. Mitt kunstnariske arbeid tek utgangspunkt i fotografi som medium og portrettet som sjanger når eg går inn i utforskinga av kva eit portrett kan vera. Eg arbeider praktisk og utforskande med fotografi og portrett, og produserer ein dokumentert refleksjon

parallelt med dette arbeidet. Det kunstnariske arbeidet svarer på problemstillinga og dei ulike forskingsspørsmåla *i kraft av seg sjølv*. Rapporten som følger er ein eksplisitt refleksjon over *aspekt* ved det kunstnariske arbeidet eg har gjort og vil vere med på å svare på problemstillinga og forskingsspørsmåla verbalt.

Kunstnarisk arbeid

Det vitskapsteoretiske grunnlaget for arbeidet byggjer på professor Aslaug Nyrnes si topologiske tenking knytt til prosessar i kunst- og handverksfaget (Nyrnes, 2006). Nyrnes sin teori gir eit retorisk perspektiv som kan fungere strukturerande for ein kritisk refleksjon over eit kunstnarisk utviklingsarbeid. Ho peikar på at kunstnarisk forskning ikkje skjer lineært, men i bevegelse mellom dei tre topoi som ho kallar *eige språk*, *teori* og *verkstad* (Nyrnes, 2006, s. 51). Mitt kunstnariske arbeid i utforskinga av det fotografiske portrettet er vekse fram i dialog mellom mi personlege fotohistorie, teoretiske perspektiv på serien (Nyrnes, 2016) og om portrett som kunstform og medium (Barthes, 2001; Benjamin, 1974; Gundersen, 2018; Gunning; 2020; Maes, 2015) og kunstnariske utfordringar i møte med materiale. Til saman hentar det fram ny kunnskap og har utfordra korleis eg arbeider praktisk og kunstnarisk.

Det kunstnariske sluttresultatet består av to sjølvstendige fotografiske portrett – kjærleiksbrev I og kjærleiksbrev II. Desse er presentert gjennom tre ulike uttrykk: animasjon, polyfoto og ubunden bok. Uttrykka er alle basert på det same fotografiske materiale, men er ulike i si form. Dei ulike delane kan sjåast som sjølvstendige portrettet, men delane kan også sjåast saman som eitt portrett. I utstillinga er begge portretta presentert kvar for seg. Men dei er også presentert slik at dei kan sjåast i relasjon til kvarande.

Dokumentert refleksjon

Den skriftlege delen i utforskinga av portrettet er ein dokumentert refleksjon over det kunstnariske arbeidet. Refleksjonen er blitt til i nær tilknytning til det kunstnariske arbeidet og følger difor ikkje ein tradisjonell mal for vitskapleg prosa. Tekstane er utforskande, slik det praktiske arbeidet også har vore, og lesaren vil difor i dei ulike tekstane møte ulike skrivemåtar. Tekstane vekslar mellom sakprosaorientert reflekterande prosa og tekst som har forteljande form. Dei sakprosaorienterte tekstane tek opp og gir nokre teoretiske og historiske perspektiv på kva eit portrett kan vera. Dei forteljande tekstane gir innblikk i mitt eige språk

knytt til kunstuttrykket og seier noko om kva eit portrett kan vera og kan bety for nokon sitt liv.

Den dokumenterte refleksjonen som følgjer det kunstnariske arbeidet er ordna i fem delkapittel. Kapitla er ordna kronologisk knytt til det praktiske arbeidet. Det kunstnariske arbeidet som er presentert i utstilling, vert fyrst omtalt eksplisitt i siste delkapittel.

Refleksjonane eg har gjort undervegs er ein del av arbeidet fram mot det endelege resultatet. I fyrste delkapittel, Avtrykka. Ei personleg fotohistorie, presenterer eg kva fotografi og portrett kan vera og kva det kan bety for og i nokon sitt liv. Her presenterer eg ei personleg historie knytt til fotografi og portrett. Teksten er skriva i forteljande form. Historia avdekkjer bakgrunnen for nokre val eg har gjort i arbeidet mitt og fortel om kvar nokre av mine referansar i mitt arbeid med fotografi kjem frå. Delar av denne historia – markert med ulike årstal som overskrifter - kjem att gjennom heile oppgåva og i dei påfølgjande kapitla. I andre delkapittel skriv eg om sjangeren portrett og presenterer ei drøfting rundt kva eit portrett kan vera med vekt på kva som skil portrett frå eit bilete av ein person. I tredje delkapittel drøftar eg portrettet som serie. Eg presenterer serieomgrepet gjennom Nyrnes si drøfting av omgrepet knytt til eit verk av Bård Breivik (Nyrnes, 2016). Verket hans er med på å visualisere serien som ein metode ein kan nytte i kunstnarisk arbeid. I fjerde delkapittel drøftar eg etiske problemstillingar knytt til fotografisk framstilling av barn i eit offentleg forskingsarbeid. Eg reflekterer over etiske val i den praktiske prosessen eg har vore gjennom fram mot det endelege arbeidet som er utstilt. Dei etiske refleksjonane er vikla inn i det praktiske arbeidet. Refleksjonane eg har gjort ligg til grunn for mine tekniske og estetiske val som eg presenterer i femte delkapittel. Det femte delkapittelet innleiar eg med ei forståing for fotografiet som har vakse fram i meg gjennom fleire år med fotografering. Eg presenterer vidare ein tekst som har hjulpet meg å setje ord på kva eg kjenner er viktig når eg arbeider fram mine uttrykk. Vidare reflekterer eg over dei ulike prosessane i det praktiske arbeidet. Refleksjonane er knytt til fotografering, arbeid med animasjon, utveljing av fotografi til polyfoto og refleksjonar rundt portrettet når det er presentert i ubunden bok. Kva utfordringar eg har stått ovanfor, korleis eg har justert mitt eige arbeid undervegs og korleis uttrykket har utvikla seg til å bli det resultatet som er presentert i utstillinga, er skriva fram i dette avsluttande kapittelet.

1. Avtrykka. Ei personleg fotohistorie

1989-2000

Far min har mørkerom, trykkeri og Macintosh i garasjen der han lagar aviser og trykksaker. Eg ser maskinane i froskeperspektiv og synest det er spennande å vera i rommet. Pappa løftar meg. Det raude lyset frå mørkerommet står framleis på sjølv om framkallingsprosessen er ferdig og fotografia heng etter øyrene på ei snor. Dei store svarte maskinane bråkar under produksjonen og pappa er svart på hendene etter å ha jobba ei heil natt. Trykksverta festar seg raskt på hud og klede om ein er borti trykksakene for tidleg. Hendene har også ei seig hinne.

Pappa er mykje ute i garasjen. Men ein dag kjem det ein bil og hentar maskinane. Dei er så tunge at ein kranbil må løfte dei ut. Pappa flyttar til eit raudt hus halvanna kilometer frå der eg bur. Pappa snakkar mykje om digitale fotoapparat og skaffar seg fotoutstyr av høg kvalitet - han kjøper også kamera til meg til jul. Med mitt eige kamera fotograferer eg vener og familie. Eg startar med å lære meg halvautomatiske innstillingar før eg går over til heilmanuell fotografering. Det er knotete i starten, men eg lærer meg fort samanhengen mellom ISO, eksponeringstid og blender. Eg lærer meg korleis eg kan få fokus på det eg ynskjer og korleis eg kan fotograferer med lang lukkartid. Etter desse åra sit det så godt i fingrane at eg ikkje tenkjer over det når eg fotograferer. Det kjennest som å spele på eit instrument, berre enklare. Pappa hjelper meg å overføre bileta inn på PC-en og lærer meg bilethandsaming i gratis fotoprogram eller eit piratkopierte.

Etterkvart bidrar pappa med å melde meg inn i den lokale fotoklubben. Det er mange dyktige medlemmer eg ser opp til og som eg gjerne vil lære av og dele interessa mi med. Eg føler likevel at mitt arbeid med fotografia er personleg for meg og eg synest det er vanskeleg at andre skal kommentera på dei. Når det gjeld portrett, så er eg mest oppteken av å fortelje historie om ein person i serie. I fotoklubben får vi beskjed om å velje ut eitt. Eg er for ung til å tørre å seie imot. Eg er ikkje så veldig oppteken av komposisjon eller balanse, eller at andre skal like det eg fotograferer. Eg er mest berre oppteken av fotografia som eg synest viser dei sidene ved personen som eg kjenner til. Fotografia kan berre vera av dårleg kvalitet for min del, men diskusjonen rundt dei kan potensielt øydelegge det eg seinare forstår som fotografiets *punctum* for meg, og det har eg ingen ynskje om å utsetje mine dyrebare perspektiv til fortida for.

2001

Dei dagane eg er sjuk og heime frå skulen brukar eg stort sett på å sjå teiknefilm eller sjå gjennom familien sine fotografi som ikkje er limt inn i album. Heime har me ei skuffe full av fotografi som av ulike årsaker ligg på vent eller har blitt valt bort. Mange av bileta viser folk i litt rare positurar med mindre heldige ansiktsuttrykk, og i nokre dekker ein finger halve biletet. Eg likar desse fotografia godt. Eg kjenner att ulike sider av dei ulike personane på bileta og synest dette er meir spennande enn å sjå i det ferdige albumet der fotografia er nøye utvalt for å vise familien frå si beste og finaste side. I same skuffa ligg konvoluttar med passbilete som ikkje blir brukt eller som er valt vekk. Eg merkar meg at dei ulike passfotografia av same person ikkje er like, men det er små nyansar mellom dei. Det er alle unike fotografi, men saman står dei som serie. Når eg ser på biletet hugsar eg tida hos fotografen og tenkjer på då me fekk denne vesle konvolutten med passbileta ei tid etterpå. I passet mitt ser eg eit bilete av meg der eg ser i kamera og alle kriterium for passbilete sjølv sagt er oppfylt. I konvolutten i skuffa ser eg eit fotografi av same jenta frå same situasjon berre sekundar før eller etter det gjeldande passfotoet er teke, og får heilt andre inntrykk av henne. Eg samanliknar fotografiet frå konvolutten med passfotoet, og ser at dei passar saman, men å sjå dei saman gir meg eit breiare inntrykk enn om eg berre hadde sett dei kvar for seg. Det er klart bileta som låg i konvolutten ikkje kan brukast som passbilete, men eg fattar likevel interesse for personen sine karaktertrekk og personlegdom gjennom dette vesle fotografi. Sjølv om eit passbilete er eit slags portrett, er dei ikkje til for å fortelje noko om personens karakter eller indre liv. Det er til for å identifisere ein person. Likevel gjer desse forskjellige passbileta eller portretta meg interessert i det enkle portrettet som form og gjer meg merksam på at eg oppfattar noko annleis dersom eg ser to eller fleire portrett frå same serie ved sida av kvarandre.

2008-2014

Eg er oppteken av småportrett og fotoboks som verktøy. Eg samlar småfoto som eg får av familie og vener og dokumenterer vennskap i fotoboksen over ein periode på 4-5 år framover. I samlinga har eg mange ulike typar portrett. Eg har gamle portrett og eg har nye portrett. Eg har passfoto og seriar teke i fotoboks og eg har eitt polyfoto-portrett utan å vite at eg har det eller kva det er. Mitt fyrste møte med polyfoto er eit einsleg portrett av mormor. Det har vore i samlinga lenge, men eg hadde ikkje snakka med mormor før om kvar og korleis dette

fotografiet blei til. Eg tenker ikkje mykje over dette fotografiet før eg kjem over ei rekke andre småportrett i same stil i fotosamlinga til mormor. Serien eg finn består av seks kvadratiske, svart-kvit-portrett i linje og i åtte rekker. Fotografia har spisse hjørne og ei lys ramme rundt kvart enkelt portrett og rundt heile serien. Til saman er det 48 små, unike portrett i eit gjentakande mønster på eitt og same fotopapir. Ikkje eitt av portretta er likt det førre. Det er små endringar i ansiktsuttrykk og positur. Nyansane gir meg eit meir levande bilete av den portretterte og av den fotografiske situasjonen. Denne stilen talar til meg og eg spør mormor om dette einslege portrettet av ho og finn ut at det stammar nettopp frå polyfoto i Bergen på 40-50-talet.

1948, våren

Mormor reiser med båten Sunnhordland til Bergen for å la seg portrettere hos polyfoto. Polyfoto er eit mekanisert system som kan ta 48 bilete i serie på eitt negativ og blir brukt til portrettfotografering (Erlandsen, 2000, s. 211). Fotografering i serie og på same negativ er ikkje nytt, men sjølv mekanikken rundt negativet og systemet rundt var heilt nytt på 30-talet (Graham, u.å., s. 10). Mormor går frå hamna i Bergen i retning Olav Kyrres gate 11. Ein fotograf tek i mot ho i det ho kjem inn i lokalet. Ho har ingen avtale på førehand. Det er drop-in fotografering og ho er heldig som slepp å sitje i kø. Ho blir plassert i rett avstand frå dette spesielle kameraet. Fotografen dreier på eit handtak slik at han ser mormor gjennom objektivet og sikrar at mormor sit innanfor biletfeltet. Han brukar ei lupe for å stille skarpheita og gjer alt klart til fotografering. Fotografen snakkar med mormor og viser korleis ho skal snu hovudet fram og tilbake og vise forskjellige ansiktsuttrykk. Han dreier handtaket rundt og fleire bilete vert eksponert på plata. Han fortel at ho har så fin hud at det ikkje er aktuelt å spørje om retusjering. For det er mogleg å fjerne frekner eller anna ureinske i huda under framkalling. Mormor er sjenert framfor kamera, men ho prøver så godt ho kan å vise seg frå si beste side. Fotografen snakkar vidare om at det blir nok mange like bilete denne gong, men at det er små nyansar mellom dei. Vidare fortel han lattermildt om dei gongane det kjem ein «vrangvillig unge, som ikke var interessert i vort forehavende. Trods gråd og tænders gnidsel skulle der stadig drejes 48 gange. Disse billeder kunne blive meget forskjellige, men det var ikke altid, de faldt ud til moderens tilfredshed» (Graham, u.å. s. 18).

Ei tid etter Bergensturen får mormor tilsendt 48 kvadratiske småfoto i posten med tilbod om forstørring. I staden for å forstørre, vel ho å behalde alle småfoto som dei er og dele ut til

vener og familie. Det finaste portrettet gir ho til Johannes. Han har det alltid med seg i lomma og tek det fram når han tenkjer på ho.

2010, august

Eg sit i bilen saman med mamma på veg over fjellet. Eg har pakka det meste eg trur eg har bruk for det neste halve året. Natta har vore lang og framfor meg ventar ein lang tur. På andre sida av fjellet ventar ein kvinneleg fotograf og hennar utstilling på Fredriksten festning. Framme i seinsommarluft og blå himmel. Dei fotografiske motiva er duse, det er blåtonar, svart, rosa. Eg tenkjer på havet og tøy som tørkar i vinden. *Melankoli* sviv tankane mine, melankolien over denne forbigåande betraktinga også.

2010, oktober

Det er ein av dei fyrste turane mine med tog. Landskapet glir forbi. I Oslo by ventar ein fotograf på meg i eit kollektiv. Eg har med meg nokre øl og skal bli med på ein fest. Me drikk på balkongen før me går inn på rommet hennar. På golvet står eit lyspanel. Eg skrur det på og det strøymer lys gjennom negativane. Panelet har ho fått av eit sjukehus ho gjorde ein jobb for. Det skulle eigentleg kasserast. Kontaktkopien minner meg om fotoboksen. Me ser gjennom noko av arbeidet hennar før me går vidare. Eg er den fyrste som går frå festen. Før eg går byttelåner eg bøker med ho. Eg får med *Knakk! Om fenomenar og eksistensar* av Daniil Kharmis og *Myten om Sisyfos* av Albert Camus. Tilbake legg eg *Verdenslitteratur fortalt for barn* av Thomas Thurah.

2015, november

Til mi store overrasking finn eg ein tung konvolutt i postkassen. Inni denne finn eg boka *Verdenslitteratur fortalt for barn* med ei helsing Takk for lånet. Eg set boka inn i bokhylla.

2018

Eg jobbar med eit fotoprojekt på masterstudiet og leitar etter referansar i litteraturen for å lage ein tittel på oppgåva mi. Eg tek fram boka *Verdenslitteratur fortalt for barn* og blar i den. Eg oppdagar at det ligg noko mellom fleire av sidene.



Figur 1 eige foto, 2018



Figur 2 eige foto, 2018



Figur 3 eige foto, 2018

Eg sender fotografaren eg trefte i Oslo ei melding om dette og får til svar at eg kan behalde fotografia. Ho fortel at det er kontaktkopiar av 6x6 negativar og at bileta er frå då ho studerte i England og Barcelona ca. 2005. Bileta er av same format som portrettet av mi mormor. Fargane i kontaktkopiane minner meg om utstillinga på Fredriksten festning. Fleire år seinare jobbar ho med gråtonar i fotografiet.



Figur 4 framside tidlegare eksamensoppgåve

2. Sjangeren portrett – frå atkjennbart og iscenesett til fridom i eige språk

Historisk har sjangeren portrett vore ein markør av status og kva klasse ein høyrte til (Ugelstad, 2004, s. 11). Det maleriske portrettet inneheldt blant anna tunge fløyelsdraperi og andre symbolske og eksklusive element som skulle framheve det høgtidelege og gje pondus. Faste gestar, positur og blick var viktigare enn individualisering. Før fotografiet blei utvikla var portrettet til for dei rikaste i samfunnet. Det var fyrst når portrettet blei meir alminneleg gjennom fotografiet på 1840-talet at portrettet fekk endra vilkår. Både når det gjeld produksjon og når det gjeld innhald. Fotografiet gjorde at portrettet blei mindre tidkrevjande og billigare å produsere.

Mot slutten av 1800-talet tok fotografiet over for maleriet innanfor sjangeren portrett. I følgje kurator ved Nasjonalmuseet Eva Klerck Gange (2004, s. 224) blei det fotografiske portrettet kritisert for berre å kunne vise fram ein liten del av personlegdomen til eit menneske, medan maleriet kunne vera ein syntese av fleire karaktertrekk. Likevel hadde fotografiet sin styrke i å gripe eit avgjerande augeblikk som kunne sei noko vesentleg som maleriet ikkje kunne. Denne diskusjonen har gått føre seg sidan fotografiet oppstod. I dag handlar diskusjonen om portrettet i større grad om kva ulike nyansar av portrettet ein kan få fram med ulike verktøy og materialar.

Portrettet er i stadig utvikling. Den tekniske utviklinga har hatt og har framleis stor innverknad på kva me ser på som eit portrett. I dei nye smarttelefonane har ein også ein «portrettfunksjon» i kamera. Når ein skruer på denne funksjonen og rettar kamera mot ein person, ser ein at denne personen vert framheva i biletet blant anna ved at bakgrunnen vert uklar. Biletet eg tek med mobilen minner meg om eit portrett. Biletet mormor tek av meg med denne funksjonen kan også minne om eit portrett. Men kan ein kalle dette eit portrett?

Kva kan eit portrett vera?

Roland Barthes (2001, s. 23) skildrar det fotografiske portrettet som eit lukka kraftfelt der fire imaginære krefter kryssar kvarandre, blir støyt saman og deformert. Disse fire kreftene skildrar Barthes på denne måten: “Foran objektivet er jeg samtidig den jeg tror jeg er, den jeg vil andre skal tro at jeg er, den fotografen tror jeg er og dessuten den han benytter seg av for å vise frem sin kunstferdighet” (2001, s. 23). Barthes peikar på at i eit portrett ser vi ei blanding

av personens egentlege karakter, den fotografiske situasjonen personen er i, fotografens perspektiv på personen og fotografens ufråvikelege behov for eit menneskeleg objekt for å vise sitt arbeid med portrett. Når eg står *bak* objektivet under fotograferinga, opplever eg spenninga som oppstår i dette kraftfeltet frå motsett side. Mine perspektiv som fotograf og mine tankar om den eg skal portrettere vert tydeleg prega av personen sine måtar å presentere seg sjølv. Personen har sin karakter og personlegdom, og er samtidig prega av situasjonen og av mitt nærvær. Dette samspelet er utgangspunktet i alt mitt arbeid med portrett. Barthes sine tankar seier noko grunnleggjande om korleis eit portrett vert til og peikar på grunnleggjande prosessar i den fotografiske situasjonen. Problemstillinga i oppgåva mi er *Kva kan eit fotografisk portrett vera?* I dette kapittelet vil eg presentere ulike teoretiske perspektiv på portrett som sjanger.

Portrettet finn vi i ulike former, til dømes som bilete, som skulptur eller i verbalspråkleg intervju. Ein utbreidd måte å forstå portrett er at det er skildring som skal søke å gi likskap til, tolke eller karakterisere ein person (Gundersen, 2018). Denne måten å forstå portrett vert også lagt til grunn av kunsthistorikar Hans Maes i artikkelen *What is a Portrait?* (Maes, 2005). Gjennom artikkelen drøftar han ulike syn på portrett og føreslår i forlenginga ein meir robust teori om portrettet (Maes, 2015, s. 313). Tankane hans om portrett får fram ein meir dynamisk, men konkret definisjon som skal skilje portrett frå andre sjanstrar der det er bilete av personar (Maes, 2015, s. 303).

Eg vil no presentere Maes si drøfting av dei ulike perspektiva og til slutt presentere hans bidrag i synet på kva eit portrett kan vera.

Det atkjennbare og det iscenesette

Maes presenterer filosofane Cynthia Freeland og Paolo Spinicci og deira arbeid rundt spørsmålet om kva eit portrett er. Maes har drøfta dei opp mot kvarandre og føreslår ein meir robust teori om portrettet (Maes, 2015, s. 313). Han tek utgangspunkt i Freeland sin definisjon av portrett og drøftar krava som må vera oppfylt. Maes oppsummerer definisjonen:

“Freeland’s summary definition of a portrait as ‘an image that presents a recognizably distinct individual who has emotional or conscious states, and who is able to participate in the creative process by posing’ (Maes, 2015, s. 305).

Denne definisjonen kan ein dele inn i tre krav som må oppfyllest for at det skal kallast eit portrett. Det fyrste kravet er å vise ein atkjennbar fysisk kropp. Det andre kravet er at portrettet er eit uttrykk for personens indre liv eller karakter og/eller mentale tilstand (Maes, 2015, s. 303). Det tredje kravet er at portrettmotivet må sjå mot fotografen og presentere seg framfor kamera (Maes, 2015, s. 304). For å skilje eit bilete frå portrett, er det i følge Freeland avgjerande at subjektet presenterer eit sjølv.

Maes problematiserer definisjonen og peikar på at det er mange anerkjente portrett som ville blitt ekskludert som portrett ved å ta i bruk denne definisjonen (Maes, 2015, s. 305). Babyar og dyr ville blant fleire blitt ekskludert frå sjangeren ettersom det siste kriteriet ikkje ville blitt oppfylt. Maes konkluderer også med at sjølv om dei tre kriteria er oppfylt, kan det virke som om det ikkje er noko garanti for at biletet er eit portrett likevel og brukar følgande døme for å illustrere:

A quick snapshot of a happy tourist in front of the Eiffel tower is ‘an image that presents a recognizably distinct individual who has emotional or conscious states, and who is able to participate in the creative process by posing (Maes, 2015, s. 307).

Spinicci ser på portrettet med eit anna perspektiv; han ser på det som kjedeleg. Med det meiner han at dei som skal bli portrettert må stoppe aktiviteten dei held på med. Maes siterer Spinicci:

Portraits are boring in the way they depict their subjects: to be portrayed, people: have to stop walking, playing piano, reading books, writing letters, painting pictures and in general they have to put aside, at least for one moment, activities in which they are involved. The time of portraits is the time of temporary inaction (Maes, 2015, s. 308).

Maes peikar på Spinicci sitt perspektiv om at iscenesetjinga av den portretterte liknar Freeland sitt tredje kriterium om sjølvpresentasjon framfor kamera. Han peikar vidare på at Spinicci unngår problemet Freeland møter med kravet om posering ved å ha ei lausare tolking av poseringstilstanden. Maes trekk fram at Spinicci har ei vid tilnærming til det å posere; Spinicci meiner at det er nok at den portretterte er avbilda som poserande, sjølv om realiteten er at vedkomande ikkje nødvendigvis gjer det bevisst (Maes, 2015, s. 308). Eit portrett kan

like godt vera av ein person konsentrert i eit arbeid som eit klassisk portrett oppstilt der personen ser i kamera.

Portrett. Fridom i eige språk.

Den nemnde artikkelen (2015) presenterer Maes sitt perspektiv på kva eit portrett er. Han peiker på at portrettet historisk har gjennomgått store endringar. Opp gjennom tidene er portrettet blitt laga i forskjellige medium, forskjellige folk er blitt portretterte, portrettet er framstilt i ulike materialar og det er presentert med forskjellige formål. Han understrekar at dei ulike formene ved portrettet kan gjere det vanskeleg å sette generelle krav om kva eit portrett er. Han kjem fram til at ein definisjon av eit portrett ikkje nødvendigvis treng å bety eit sett med nødvendige krav som skal oppfyllest, men at det heller er konseptet som gjer at det er eit portrett og ikkje dei enkelte funksjonane eller kriteria ved portrettet (Maes, 2015, s. 315).

I Maes skildring av kva eit portrett er støttar han seg til professor Amie Thomasson si forståing av artefaktar (Maes, 2014, s. 313). Denne forståinga inneber at eit objekt er ein artefakt når objektet med intensjon er produsert i tilknytning til ein definerande skildring av objektet som skil eit objekt frå andre objekt. Med eit slikt syn kan portrett vera ein artefakt. Ein kan ta eit bilete av x gjennom ein tilfeldigheit, men det går ikkje å ta eit portrett av x ved ein tilfeldigheit. Portrett er skapt med intensjon om å skildre noko(n) og kan dermed skiljast får andre artefaktar som til dømes bord, stolar eller landskapsbilete.

Vidare trekker Maes fram intensjonen som sentral i skaping av portrett.

Eit objekt x kan definerast som eit portrett berre dersom x er produsert med intensjonen om å skape eit portrett. Skaparen har intensjon om at x er eit portrett berre dersom a) han har ein forståing av konseptet portrett som meir eller mindre samsvarar med etablerte forståingsrammar av konseptet portrett, og b) skaparen siktar til å skape x i samsvar med denne etablerte forståinga (Maes, 2015, s. 315, mi omsetjing).

Maes perspektiv på portrett går ut på at nokon meiner at noko berre er eit portrett om det er eit produkt av ein vellukka intensjon om å lage eit portrett, altså at skaparen sjølv må ha gått inn for og hatt ein intensjon om å lage eit portrett. Ein skapar av eit portrett har ein slik intensjon dersom vedkomande for det fyrste har ei forståing av konseptet portrett i tråd med

korleis tidlegare portrettskaparar har forstått konseptet, og for det andre at portrettøren bevisst tilfører portrettet element som typisk er relevante for konseptet portrett.

Om du ser eit bilete, er det mest sannsynleg eit portrett dersom visse element er til stades. Jo fleire slike element som er til stades, jo meir sannsynleg er det for at det er eit portrett. Men ingen av elementa er i seg sjølv nødvendige for at noko skal kunne kvalifiserast som eit portrett.

Spinicci og Freeland sine definisjonar om portrettet handlar om korleis ein skal forstå portrettets funksjon. Fokuset er på kva portrettet skal fortelje oss. Denne forståinga av portrettet ligg implisitt i Maes definisjon slik eg forstår det. Maes sin definisjon fortel noko om portrettet utover dette. Definisjonen legg til grunn ein premiss om at det er portrettøren sine kunnskapar om portrett som avgjer om eit arbeid er eit portrett. I tillegg gir definisjonen handlingsrom og definisjonsmakt til portrettøren i eige arbeid. Med ein slik definisjon opnar Maes opp for at det visuelle uttrykket ikkje treng å følgje strenge, tradisjonelle krav, men gir portrettøren fridom til å nytte sitt eige språk i arbeid med portrett.

3. Portrett som serie - serien som portrett

I mitt arbeid med fotografisk portrett står den einsarta serien sentralt. I følge ordboka (NAOB, 2021) er ein serie ei rekkje, ei samling av einsarta enkeltledd som har felles hovudpreg, er via same sak eller utgjør delar av ein felles heilskap. Nyernes (2016) peikar på to ulike måtar å forstå serien på i kunstnarisk arbeid; den som byggjer på likskap mellom elementa og den som byggjer på det einsarta i dei ulike delane. Serien som byggjer på likskap mellom elementa har eit hierarkisk utgangspunkt med overordna element og stadig svakare kopiar. Om serien som byggjer på det einsarta siterer Nyernes Michel Foucault:

Det ensartede utfolder seg i serier som hverken har begynnelse eller slutt, som kan gjennomkryse i den ene eller den andre retningen, og som ikke adlyder noe hierarki, men som utbrer seg fra små forskjeller til små forskjeller. [...] Ensartetheten tjener repetisjonen som går gjennom den [...]. Ensartetheten mangfoldiggjør forskjellige bekræftelser som danser sammen idet de støtter seg på og faller på hverandre (Nyernes, 2016, s. 327).

Nyernes har knytt serieomgrepet til kunstfagleg tenking gjennom ei drøfting av omgrepet opp mot eitt av Bård Breivik sine hovudverk, *Partitur for ein lengre samtale*. Det består av 99

vertikale former eller skrog. Nyrnes plasserer Breiviks *Partitur for ein lengre samtale* i den einsarta serien og peikar på at Breivik sine skrog, som i sum tel over 400, er eit uendeleg og uavslutta prosjekt utan byrjing eller slutt. Ho peiker på at i arbeidet har Breivik forandra nokre variablar, medan andre er faste og haldne konstante. Nyrnes peikar vidare på at i den einsarta serien blir likskap sett opp mot ein bakgrunn av forskjellar, og at denne serien kan alle enkeltelement lesast på same nivå (Nyrnes, 2016, s. 331). Det er ikkje eitt av elementa i serien som betyr meir enn dei andre elementa. Enkeltelementa har lik verdi og i samanstillinga seier dei noko meir enn kva dei enkelte elementa ville kunne seie om dei står for seg sjølv.

Mi oppleving i møte med polyfoto kan forklarast ut frå dette perspektivet på den einsarta serien. Dei enkelte fotografia som står for seg gir med eitt perspektiv på den portretterte. Når eg ser alle fotografia samanstillt, får eg eit utvida inntrykk samanlikna med dei «eine» augeblikka. Eg tek serien med meg vidare i mitt arbeid med kva eit portrett kan vera og brukar det som ramme i utforskinga mi av portrettet.

Den einsarta serien min

Portrettet eg lagar består av mange enkeltfoto og skal stå saman i serie. Dei enkelte fotografia har like stor betydning, ingen av dei tek større eller mindre plass enn andre. Samanstillinga av fleire fotografi kan vera med på å påverke betraktaren sitt inntrykk av personen i portrettet. Kva for foto vel eg å ha med og vel eg nokon vekk? Korleis vil personen framstå? Mitt blikk, mine vurderingar og mitt avtrykk vil vera med på å styre korleis andre ser denne personen. Kva stemning eg vil trekke fram kan også vera med på å påverke kva ein betraktar vil tenkje.

2020

På veggen i gangen til mormor heng to portrett: eitt av ein baby og eitt av same jenta saman med sine to foreldre. Babyen er fotografert sitjande i heilfigur, ho smiler og ser inn i kamera. Barnet ser regulert, blid og velstelt ut. Familieportrettet med mor, far og barn i midten viser også det familieportrett flest gjer: tre smilande andlet mot kamera. Ei varm mor, ein stolt far og eit yndig lite vesen i mellom dei. Eg leitar i mormor sine fotosamlingar og finn att desse portretta i to ulike seriar polyfoto. Begge seriane stammar frå serie på 48 foto totalt, men det er berre att seks i den eine serien og fire i den andre. Sjølv om dei er reduserte i tal, fortel

polyfotoarket meg likevel ei utvida historie om barnet, familien og om situasjonen dei er satt i. Historia let meg bli betre kjent med familien. Måten foreldra ser på barnet sitt fortel meg om relasjonen deira. Mor og far sitt kjærlege blikk på barnet som får dei til å smile. Portrettet av barnet viser barnet i to ulike positurar. Kanskje det var fleire? Dei fyrste bileta viser barnet sitjande på golvet som det utvalde portrettet som heng i gangen til mormor. Den neste posituren sit barnet i ein barnestol. Serien vekslar mellom at barnet sit i ro og at det rører seg meir. Ho er smilande på dei to fyrste og ser ut til å ha kontakt med nokon bak kamera. På det siste biletet sit ho vendt mot høgre og ser ut av ramma. Det eg legg spesielt merke til er kor lik denne jenta er på min mellomste bror. Det runde, nysgjerrige ansiktet som ber om merksemd minner meg om barnebiletta eg har sett av han. Etersom eg er yngst av mine søsken, har eg aldri sett mine brør i tidleg barndom, og eg har ikkje mange minne om dei før dei var 8-9 år og eg 5. Eg kjenner likevel att karaktertrekk basert på fotografi eg har sett i skuffa med fotografi og i familiealbumet. Eg ser det tydelege sambandet mellom min bror og vår felles mor, både når det gjeld likskap i ytre trekk og i uttrykket.

Dette siste fotografiet i serien kan takast ut, stå for seg sjølv og fortelje meg ei historie. Når eg ser det står saman med fem andre fotografi kan eg sjå eit handlingsforløp og får eit breiare inntrykk av barnet sin personlegdom, karaktertrekk og ulike sider. Barnet er først plassert på golvet for å bli fotografert, får ei leike i handa for å halde seg i ro. Deretter sit det i barnestol. Slik eg ser det er handlingforløpet med på å forsterke mitt bilete av situasjonen og barnets natur. Likskapen med min bror gir meg eit slags framtidspeik. Dette fotografiet er teke for snart 70 år sidan. Bror min sine babyportrett som eg er godt kjend med er teke om lag 30 år seinare enn dette. Eg tenkjer på mine barn og ynskjer at dei skal få sin eigen serie og vidare verte plassert i den store serien av barneportrett i familien. Den store serien vil forhåpentlegvis binde familien saman gjennom det einsarta, gjennom dei faste variablane som sjanger og i dette tilfellet eit utradisjonelt format. Kanskje også familiære trekk på tvers av generasjonar vil vera faste og haldne konstante.

2020, august

Eg bestemmer meg for å teste den einsarta serien og fotografere reiret heime. Dei faste variablane er perspektivet og utsnittet. Eg festar kamera i rommet slik at det berre er elementa i bileta som kan variere frå foto til foto. Omtrent til same tid kvar kveld fotografarer eg det som er framfor katedralinsa. Det er nokre dagar sidan dei fyrste fotografia blei tekne, og eg

ser no at eg ynskjer å justere lyskjeldene. Eg stiller meg spørsmål om korleis stemninga og fokuset endrar seg om det er noko som vert framheva med ulike lyssettingar. Eg ser korleis lyset frå den ein sida endrar formene og fokuset i fotografiet når eg berre endrar denne eine variabelen. Når lyset stråler mot motivet frå andre sida ser eg framleis dei same barna som ligg og søv, men eg ser ikkje det same *i* barna.

Jo lenger ut i prosjektet eg kjem, jo meir tenkjer eg på å endre fleire variablar. Eg ser motivet på nytt og på nytt. Gjennom dette prøveprosjektet øver eg meg på å sjå og endre dei ulike variablane kvar for seg.

2021, mars

Eg inviterer mor og barn i studio. Studioet er rigga på førehand med bakgrunn, fotolys, reflekskjerm, benk og kamerastativ. Barnet som berre er eit par månadar gammalt kviler i armane til mor. Ho kjenner stemma mi frå før og snur seg etter den når eg snakkar. I handa har eg mobilen. Den er koplå til kamera og på skjermen ser eg det objektivet fangar. Eg synest det er fint å kunne vera nærare både mor og barn under fotograferinga og samstundes ha kontroll på korleis det ser ut frå baksida av kamera.

2021, april

Eg inviterer to venninner til studio. Tre småbarnsmødre ein laurdag føremiddag. Og tida er knapp. Me byter klede og låner av kvarandre. Me sit litt for tett, men det får gå. Eg erfarer korleis det er å sitje framfor kamera. Det er ikkje fyrste gongen. Men no sit eg ved sida av to eg kjenner godt. Eg opplever den kunstige settinga. No skal me smila. Skal me tenkja på noko alvorleg no? No skal me snakka og sjå naturlege ut. Me latar som me har ein samtale og så ler me høgt.

2021, Juni

Eg ser tilbake på dei ulike seriane eg har arbeida med i vår. *Maria og barnet* og fleire andre portrett eg har teke av barn utfordrar personvernet til barnet. Eg må i det vidare arbeidet reflektere over kva omsyn eg må ta til barn utan samtykkekompetanse når eg lagar eit portrett av det i eit forskingsarbeid.

4. Portrettfotografiets representasjon – etiske utfordringar

I dette delkapittelet vil eg presentere og drøfte etiske problemstillingar eg har møtt i utforskinga av portrettet masterarbeidet. Eg vil ta opp rammene for prosjektet, fotografisk portrett som ytring om røyndommen og korleis dette viser seg i mitt prosjekt. Informantar i eit masterarbeid har i utgangspunktet krav på å vera anonyme for å ta omsyn til deira personvern. Arbeid med portrett i eit forskingsarbeid byr på etiske utfordringar ettersom ansiktet til informanten vil vise og fordi eit fotografisk portrett vil kunne seie noko om personens karakter. I arbeidsprosessen har eg arbeida fotografisk med ulike personar. Undervegs har eg reflektert over kva omsyn eg treng å ta til dei eg portretterer. Refleksjonane har vore med på å styre kva val eg har gjort fram mot resultatet. Resultatet av mitt kunstnariske arbeid som er portrett av to personar i ulik alder, har kravd ulike etiske refleksjonar.

Juridisk og etisk rammeverk

Det juridiske og etiske rammeverket i eit masterarbeid har både fellestrekk med og skil seg frå eit fotografisk arbeid knytt til bedrifter, familiar og enkeltpersonar. Mitt handlingsrom når det gjeld publisering er i begge tilfelle knytt til lov om personvern. Når eg arbeider med eit oppdragsportrett er eg i dialog med dei det gjeld og ber vedkomande om skriftleg eller munnleg samtykke til å publisere fotografiet dersom eg ynskjer å nytte det til dømes på ei heimeside. Eit masterarbeid er i tillegg til personvernlova regulert gjennom Lov om universiteter og høyskoler (uhl, 2005). Lova seier at ein i forskingsarbeid har kunstnarisk og fagleg fridom og ansvar innanfor anerkjente vitenskaplege, kunstfaglege, pedagogiske og etiske prinsipp (uhl, 2005, § 1-5).

Etiske retningslinjer for samfunnsvitskap, humaniora, juss og teologi er gitt av Den nasjonale forskningsetiske komité for samfunnsvitskap og humaniora, NESH (2018). Retningslinjene har til hensikt å virke rådgjevande, rettleiande og førebyggjande i etiske problemstillingar. Slike retningslinjer finst enda ikkje for kunstnarisk utviklingsarbeid. Universitet- og høgskulerådet-kunst, design og arkitektur har oppnemnt spesialistgruppe som har som mandat å utarbeide forslag til etiske retningslinjer for kunstnarisk utviklingsarbeid med utgangspunkt i forskningsetikklova og i dei generelle nasjonale forskningsetiske retningslinjene (A. Nyrnes,

personleg kommunikasjon, 17. september 2021). Arbeidet starta i august 2021. Ettersom eg skriv masteroppgåve innanfor ein vitskapleg høgskule, støttar eg meg til NESH sine retningslinjer. Mitt masterarbeid er primært eit kunstnarisk arbeid og god skikk tilseier offentleg utstilling og deling av forskingsresultat (uhl, 2005, § 1-5).

I eit forskingsarbeid er det krav om at alle som handsamar personopplysningar i eit forskingsprosjekt skal melde dette til Norsk senter for forskingsdata (NSD) for vurdering og godkjenning av prosjektet. I følge NSD (u.å.) vert alle opplysningar som kan knytast til ein person rekna som personopplysningar. Mine fotografiske portrett kan lett identifisere den avbilda personen fordi portrettet viser ansiktet. Eg har fått godkjenning frå NSD til å gjennomføre prosjektet med føresetnad om at deltakarar som skal bli avbilda gir eit *fritt* og *informert* samtykke til at personopplysningane vert delt offentleg.

I mitt arbeid rører eg ved to område som krev særleg etisk refleksjon. Det eine området handlar om deltakarane sitt personvern. Det betyr at eg har plikt ovanfor deltakarane til å vise respekt, konfidensialitet rundt opplysningane og at eg gir dei høve til å gi eit *fritt* og *informert* samtykke når dei vel å delta. Det andre området gjeld utforskinga av det fotografiske portrettet sin relasjon til resten av samfunnet. Gjennom forskning har ein eit samfunnsansvar for å bidra med ny kunnskap. I følge NESH kan ein i nokre tilfelle møte på normer som står i motsetningsforhold til kvarandre, og at det då er naudsynt å balansere ulike omsyn. Eit døme er “for eksempel avveiningen mellom samfunnets behov for ny kunnskap og den mulige belastning forskningen påfører deltakere og andre berørte” (NESH, 2018). I arbeidsprosessen har eg måtta reflektere over moglege ulemper for individet og vurdere dei opp mot kva ny kunnskap som kan kome ut av utforskinga og om den veg opp for dei eventuelle ulempene.

Problemstillinga i prosjektet mitt er *Kva kan eit fotografisk portrett vera?* Oppgåva er ei utforsking av *portrettet*. I utgangspunktet tenkte eg at ei utforsking av kva eit portrett kan vera er etisk uproblematisk. Men ettersom eit portrett er nært knytt til identiteten til den som er portrettert, og det at eg arbeider praktisk-kunstnarisk med portrett, vert dei etiske spørsmåla relevante når det gjeld deltakaren sitt personvern. Eit portrett kan i kraft av seg sjølv fortelje om mange sider ved den portretterte. Den portretterte sin karakter og personlegdom kan bli blotta for offentlegheita gjennom prosjektet som i utgangspunktet handlar om kva eit *portrett* kan vera. I mi utforsking har eg i tillegg stilt spørsmål ved korleis ein serie av fotografiske portrett kan bidra til å vise fram ulike sider ved ein person. Desse

perspektiva tvingar meg inn i ei vurdering av etiske spørsmål knytt til framstilling av deltakarane.

Eg har utarbeidd eit informasjonsskriv og ei samtykkeerklæring som skal dekke behovet for informasjon om prosjektet. I skrivet kjem det fram kva arbeidet mitt handlar om og eg ber om samtykke til å publisere det fotografiske portrettet. I arbeidet mitt har eg to deltakarar. Ein av dei er vaksen medan den andre er eit barn: Mormor og mi yngste dotter på eitt år. Ein vaksen med samtykkekompetanse kan gi samtykke når vedkomande har fått tilstrekkelege opplysningar om prosjektet. Den informerte vaksne står fritt i avgjerda om deltaking. Små babyar som ikkje kan uttrykke seg kan ikkje seie noko om kva dei ynskjer. Eldre barn kan uttale seg om dei ynskjer å bli portrettert. Dei kan få informasjon om kva samanheng portretta er meint å brukast, men ein kan likevel ikkje seie at barna kan gi eit fritt og informert samtykke. Barn er utan samtykkekompetanse og det er foreldra som samtykker på vegne av barnet. Det er også foreldra sitt ansvar å vurdere påverknaden på barnet. Det blir difor viktig at foreldra får god nok informasjon om prosjektet og kan gi eit samtykke på informert grunnlag.

Fotografiske portrett og røynda

Mitt prosjekt handlar om det fotografiske portrettet. Fotografiet er indeksikalt. Det vil sei at det viser til den fysiske røynda som var framfor kameraet i det fotografiet blei tatt; lyset strålte frå referenten og treffe biletbrikka i kamera og danna eit fysisk avtrykk (Gripsrud, 2015, s. 124). Heilt sidan fotografiet oppstod, har fotografiets representasjon av røynda likevel vore omdiskutert. I mitt prosjekt må eg stille spørsmålet om eit fotografisk portrett av eit barn representerer sanninga om barnets karakter og om framstillinga kan skape belastning for barnet som er utan samtykkekompetanse.

Under vil eg presentere ulike perspektiv som diskuterer om fotografi og portrett representerer røynda. Eg vil ha med nokre historiske perspektiv for å belyse tema.

Portrett som representasjon

Portrettets sanningsverdi har vore diskutert til alle tider, og er framleis diskutert i nyare medieteori. Kurator Eva Klerck Gange ved Nasjonalmuseet problematiserer det fotografiske portrettets moglegheit for representasjon av individet (Gange, 2004, s. 224). Ho peiker på at

fotografiet blei utvikla i ein periode (slutten av 1800-talet) der ein søkte å framstille individet naturtru i kunsten og at det var mange som meinte at dette ville overta maleriets posisjon når det gjaldt portrett. Fotografiet overtok portrettet framfor maleriet og portrettet blei tilgjengeleggjort for fleire. Samstundes var det fotografiet som undergrov portrettets status og sjanger. I mellomkrigstida førte den tekniske utviklinga til at dokumentarfotografiet blei meir utbreidd og forskjellane på portrett og dokumentarfotografi blei mindre. Mange fotografar brukte portrett til å dokumentere hendingar i samfunnet. Overgangen frå dokumentarsjangeren til portrett var glidande. Gange (2004, s. 224) presenterer fotografen August Sander (1876-1964) som er kjend for å dokumentere det 20. århundrets menneske gjennom portrett. I prosjektet klassifiserte han menneska han portretterte og plasserte ulike grupper etter yrke. Dokumentarfotografi og den objektive estetikken låg til grunn i prosjektet hans. Den subjektive fortolkinga av individet, som er essensen i eit portrett, skulle vera fråverande.

Å seie noko om røynda gjennom fotografi

Professor Jostein Gripsrud er ein av dei som diskuterer fotografiets sanningsverdi (Gripsrud, 2015). På den eine sida viser fotografiet røynda på ein objektiv og udiskutabelt sannferdig måte. På den andre sida kan ein seie at fotografen har så stort spelerom til å manipulere resultatet gjennom ulike val ulike stader i prosessen at fotografiet ikkje kan sjåast på som indeksikalt til røynda (Gripsrud, 2015, s. 124). Gripsrud peikar på at eit fotografi likevel er eit resultat av den direkte koplinga mellom lyset og den lysømfintlege filmen, og at fotografiet som følge av dette er av ei dokumentarisk art. Dermed er den indeksikale karakteren fotografiet ber med seg ei direkte kopling til vår førestilling om sanning (Gripsrud, 2015, s. 124). Fotografiet er i dag blitt allemannseige og eg oppfattar at det er av allmenn forståing at fotografiet seier noko sant. Det at fotografiet er kopla til vår førestilling om sanning og at det historisk har vore og er glidande overgang mellom dokumentarfotografi og fotografisk portrett, gir meg særlege etiske plikter i møte med personane eg portretterer. Portrettet kan sjåast innanfor ei kunstnarisk ramme, men det vil framleis vere kopla til vår oppfatning av at portrettet viser identitet og karakter.

Etiske spørsmål i eige prosjekt

Eg har arbeidd med portrett saman med fleire familiar. Og eg oppdaga eit ekstra behov for å reflektere over etiske spørsmål i framstillinga av barn i det fotografiske portrett.

2020, desember

Familien kjem som avtalt til studio. Alt er gjort klart, men alle er ikkje klare. Dei vaksne er høflege og prøver å få barna til å samarbeide. Eg snakkar både med barna og dei vaksne. Barna har lyst til å posere - peace og smil. Eg lar barna gjere det dei ønsker før eg samlar alle for eit felles portrett. Barna får leggja auga inntil søkeokularet og dei får trykke på utløysaren. Blitsen fyller rommet. Det skapar eit lite mikrosekund stillheit og stopp i alle rørsler før lyden og rasling i rommet er den same igjen.

Eg plasserer dei vaksne mellom kamera og den mørke bakgrunnen. Eg inviterer så barna til å setje seg. Dei får prøve litt forskjellige plasseringar. Eg føler ofte at denne delen tek litt for lang tid. Korleis er det for barna? Jo, dei bekreftar mi kjensle. Dei er ofte ferdige før det har begynt, og det ser eg at desse barna også er. Familien prøver å halde humøret oppe. Dei veit jo at augeblikket som skal festast snart kjem, og at ein vil hugse situasjonen og følelsane gjennom dette biletet i all framtid og det vil visast for komande generasjonar. Eg samtalar med familien. Det fyrste eg gjer er å gi dei konkrete instruksjonar om blick og positur. Eg gjer så fleire forsøk på å fange merksemda deira ved å snakke om noko som gjer at dei ynskjer å høyre på det eg har å sei. Eg ser fort at utfordringa er å fange merksemda til fem så forskjellige personar i så forskjellig alder. Kva har dei til felles? No gjeld det å vere rask slik at den fotografiske situasjonen ikkje blir dratt lenger ut enn den treng. Eg drar det likevel lenger ut enn eg pleier. Barna utfordrar den keisame iscenesetjinga. No skjer det spennande endringar i biletet. Barna styrer komposisjonen medan eg held blicket og fokuset til dei tre vaksne.

Det er tre kvinner frå ulike generasjonar, to barn og familiens hund. Dei tre kvinnene og hunden ser rett inn i kamera. Barnet som sit ytst til venstre i biletet rettar blicket sitt vidare ut til venstre, medan barnet som sit sentrert i biletet sit i motsett retning enn dei andre; med ryggen mot kamera. Fargen frå hendene og andletet deira lyser fram frå den mørke bakgrunnen. Elles står det fram ulike nyanser av blått. Håret til jenta med ryggen til skin i lyset frå studiolampene. Barnet i midten får særleg fokus fordi det skil seg ut med sin positur. Dei andre i fotografiet har eit ansiktsuttrykk som ber preg av konsentrasjon, undring og

melankoli. Kva fortel portrettet meg som fotograf? Kva fortel det til ein betraktar utanfrå? Fortel det noko om den fotografiske situasjonen eller fortel det noko om relasjonane i familien? Fortel det ei sanning om denne familien?

Desse spørsmåla er like enkle som dei er komplekse. Sjølv om fotografiet ikkje kan seiast å vera indeksikalt til røynda, er førestillinga kopla til ei forståing av at det er sanning i fotografiet. Mi oppleving i møte med denne familien var også at den fotografiske situasjonen var vanskeleg for familien å få til, noko som etter mi erfaring eigentleg ikkje er uvanleg. Eg kan seie at portrettet er kunstig iscenesett. Mi vurdering av resultatet er at fotografiet likevel potensielt kan seie noko om både karakterar og relasjonar i familien. Eg legg dette til grunn og spør meg sjølv kva etiske omsyn eg må ta i vurderinga om eg vel å publisere dette familieportrettet offentleg. Korleis vil barnet kjenne det når barna ser biletet av seg sjølv? Vil barna vere i stand til å forstå samanhengen? Eller vil fotografiet vere med på å forsterke desse relasjonane og karaktertrekka som portrettet indikerer? Vil fotografiet vere ein påminnar om vanskelege kjensler?

Det er ingen svar på kva som vil vere vesentleg belastande for eit barn i framtida. Men det at desse spørsmåla dukka særleg opp, gjer at eg hamnar i eit dilemma. Eg synest dette fotografiet og serien den står i er interessant. Portrettet kan vera med på å belyse ulike sider ved kva eit portrett kan vera. Sjølv om portrettet får fram ei nerve i familien som eg er sikker på mange kan relatere seg til, ser eg likevel at portrettet ikkje kvalifiserer for å gi eit betre svar på problemstillinga enn andre motiv. Eg ser at eg kan arbeide med andre motiv som kan gi minst like gode svar på problemstillinga og forskingsspørsmåla eg stiller i denne oppgåva. Omsynet til barna vil etter mi vurdering vege tyngre enn det eg kan forsvare publiseringa til fordel for samfunnets behov for kunnskap.

Usikkerheita eg kjenner på når det gjeld barna sitt perspektiv, gjer at eg i denne oppgåva vel å utforske det fotografiske portrettet vidare utan å utfordre den moglege belastninga barnet kan kome til å kjenne på.

5. Estetiske og tekniske val

I dette kapittelet vil eg gjere greie for prosessen og estetiske og tekniske val eg har gjort. Det kunstnariske arbeidet er svaret på problemstillinga og forskingsspørsmåla og dette kapittelet er ein eksplisitt og oppsummerande refleksjon over arbeidet som eg viser på utstillinga.

Det eg ynskjer å hugse, det eg ynskjer å sjå

Når eg lagar eit portrett, arbeider eg i eit fotografisk landskap der det finnes mange ulike estetiske uttrykk. Mine estetiske val i prosessen er påverka av både mine fotografiske førebilete og fotografiske uttrykk som eg ynskjer å arbeide i kontrast til. Felles for mine fotografiske førebilete er at dei tek opp det uperfekte i mennesket, det vanlege, det kvardagslege. Det er spesielt éin tekst om fotografi (og Edvard Munch) som har hjelpt meg å setje ord på det eg opplever i møte med fotografi og som gjer at eg finn fotografi meiningsfullt og som er med på å drive meg vidare i arbeid med ulike uttrykk. Eg vil trekke denne teksten fram som viktig for å forklare mi tilnærming i det praktiske arbeidet når eg fotografer og gjer ulike tekniske val som igjen påverkar det estetiske uttrykket i portrettet. Før eg presenterer teksten, vil eg presentere doktorgradskandidat Mary Claire Pappas sitt perspektiv på ein serie fotografiske sjølvportrett teke av Edvard Munch. Det ho skriv om Munch sine fotografi, er med på forklare ein funksjon serien kan ha i leiting etter ulike uttrykk. Fotoserien Pappas trekk fram, er ein serie Munch har teke av seg sjølv i 1930 og ho samanliknar den med biletarkiva vi i dag har på mobilen (Pappas, 2020, s. 106). Ho peikar på at Munch, på same måte som vi i dag gjer, dreier kameraet eller hovudet i ulike retningar for å leite etter ulike vinklar eller for å observere effekten av kvar endring (Pappas, 2020, s. 106). Munch poserer, men variasjonen frå fotografi til fotografi er relativt liten. Når eg ser på denne serien opplever eg å sjå ei eksperimentering av uttrykk, og eg opplever å få eit inntrykk av måten Munch arbeider på. Professor Patricia Berman (2020, s. 9) peikar på at posituren i det eine sjølvportrettet finn ein tydeleg att i skikkelsen i mange av variantane av *Melankoli*, og fotografiet kan sjåast i samanheng med hans maleriske arbeid.

Fotografia til Munch framstår i seg sjølv uperfekte på grunn av at dei ikkje er teknisk velutførte. Professor Tom Gunning trekk fram i teksten *Spøkelsesmotivet. Munchs fotografier av det usynlige* (2020), spørsmål om det fotografiske uttrykket til Munch er resultatet av bevisste val av Munch eller om uttrykket er eit resultat av manglande tekniske ferdigheiter (Gunning, 2020, s. 65). Gunning peikar vidare på at i Munch sine fotografi kan vi ane “en egen sans for utilsiktede fotografiske effekter; nøyaktig de same effektene som piktorialismens fotografer – datidens kunstneriske fotografer - strevde så hardt for å bli kvitt” (Gunning, 2020, s. 65). Dåtidas fotografar ønska å jobba fram skarpe bilete som var tekniske og estetisk gode; at dei ikkje var prega av flekkar, tåke, lysrefleksar og andre uklarheit.

For meg blir refleksjonen rundt desse perspektiva viktige i mitt arbeid. Om Munch er bevisst eller ubevisst det fotografiske uttrykket, er ikkje viktig for meg å få svar på. Det eg synest er interessant, er at fotografa hans, som ikkje var meint til utstilling, representerer eit teknisk uperfekt uttrykk, men som i serie viser meg noko meir om Munch. Eg finn det også interessant at dåtidas fotografar strekte seg mot å bli kvitt det uperfekte, både teknisk og i innhald. Dette kan eg relatere til i dagens visuelle kultur. Eg opplever at det lukkelege, yndige familieportrettet dominerer folk sine veggar, anten i stova eller på Instagram. Det finnest sjølvstilt også motstykke til dette perspektivet i den visuelle kulturen. I mitt arbeid med portrett ynskjer eg ikkje å framheve det perfekte, ei heller det som er mest vanskeleg hos personar eller i ein familie. Det perfekte og det vanskelege kan godt vera ein del av biletet, for i alle familiar har vi både vellukka og miserable sider, men for dei fleste er det det enkle og kvardagslege vi har mest av. Korleis kikka barnet mitt seg rundt i rommet når det var nysgjerrig? Korleis viser mormor ro i sin oversikt over daglegdagse situasjonar? Kva er det eg ynskjer å hugse frå denne tida, når barnet veks til og mormor ikkje lenger er der? Det er i dette landskapet eg ønsker å arbeide.

Tom Gunning sin tekst handlar om Munch sine fotografi og hans presentasjon av sjølvet. I denne teksten presenterer Gunning (2020) både historisk og teknologisk utvikling av fotografiet og korleis synest på fotografi har utvikla seg. Gunning trekk fram at synet på fotografiet har utvikla seg frå fotografiet som representasjon av røynda til at fotografiet kan ha evne til å seie noko meir om verda enn auga kan sjå (Gunning, 2020, s. 63-65).

Munch anvender kameraet ikke bare for å registrere verden, men for å danne seg en ny visuell relasjon til det han ser så vel som til hvordan han ser det, og hos ham demonstreres fotografiets evne til å trenge dypere inn i en verden som ligger hinsides det vi tar inn med vårt hverdagslige blikk, og til å tøyne våre identitetsmessige registre (Gunning, 2020, s. 69).

Gunning (2020, s. 67) peikar på Munch si utforsking av det Walter Benjamin kallar det *optisk ubevisste* - fotografiets evne til å representere det auga ikkje kan sjå. I følgje Benjamin, handlar det optisk ubevisste om det subtile som heile tida skjer framfor augo våre, men som vi tek for gitt eller overser i det daglege (Benjamin, 1975, s. 58 og 68). Gunning presenterer at Munch, gjennom sitt fotografiske materiale, viser det kvardagslege og gjer synleg små variasjonar som vi ikkje tek inn med vårt kvardagslege blikk.

I mitt uttrykk ynskjer eg ikkje å framheve det perfekte, eller den beste sida ved personen, slik eg oppfattar at mange er opptekne av å framstå og bli portrettert. Eg ynskjer i mitt arbeid å synleggjere aspekt ved det kvardagslege som ikkje er lett å få auga på i augeblikket det skjer, nettopp fordi augeblikket kontinuerleg går vidare til eitt nytt augeblikk.

2021

Eg ser på portretta eg har laga av mine næraste. Den eldste og den yngste i min familie. Dei kontrasterer kvarandre i alder, men er like i sin natur. Begge portretta er laga i same rom, same dag, men til ulik tid. Under fotograferinga sat begge på same stad og er i same situasjon. Begge er menneske og metabolismen i kroppen den same. Mellom dei skil 88 levde år. Barnet mitt oppdagar verda for fyrste gong og dannar seg nye erfaringar. Mormor møter kvar nye situasjon med brei erfaring.

Fotograferinga av mine to næraste resulterte i ein serie av mormor og ein serie av barnet mitt. Av desse seriane lagar eg portrett eg kallar for kjærleiksbrev I og kjærleiksbrev II. Kvart portrett består av tre delar. Eg lagar ein animasjon, eit polyfotoark og ei ubunden bok.

Bakgrunn for eige arbeid med serie

På 1930-talet blei forløparen til fotoboksen, polyfoto, utvikla og portrettet blei tilgjengeleg for endå fleire. Det mekaniserte systemet masseproduserte portrett av kunden og kunden fekk ein fotoserie på 48 småfoto. Denne serien portrett er for meg eit vindauge inn i fortida. Det er eit vindauge inn både til 1940-talets trendar innan fotografisk portrett og til mormor sitt liv som ung. Estetikken i fotoserien polyfoto talar til meg kanskje spesielt fordi eg er interessert i mormor si historie. Det at det føreligg ein serie av mormor gjer at eg vert meir nysgjerrig på korleis ho var og det gjer at eg ønsker å spore opp resten av serien. Kva uttrykk hadde ho på den tida? Korleis presenterte ho seg sjølv framfor kamera? Korleis vert ho presentert av fotografen? Eg ser for meg at den samla serien kan gi meg nokre svar på desse spørsmåla og gje meg eit breiare bilete av mormor sitt vesen. Den personlege tilknytninga eg har til polyfoto er altså knytt til mitt ynskje om å få eit visuelt inntrykk av mine næraste sitt vesen og uttrykk i ei svunnen tid der fotografiet er mitt vindauge tilbake til denne tida.

Opplivingane i møte med polyfoto har gjort meg nysgjerrig på kva ein slik serie med fotografi kan lære meg om korleis eg kan fotografere i dag. Eg har spurt meg lenge korleis eg

kan laga eit portrett av mine barn, familien og andre rundt meg der eg får fram nyansane i dei og korleis dei reagerer i fotosituasjonen i samspel med meg. I denne oppgåva har eg laga portrett med inspirasjon frå fotohistoria og teori om portrettet der eg tek i bruk mitt eige språk som fotograf og dagens teknologi som verktøy i utforminga.

2021

Søndag formiddag fotograferer eg mormor medan barnet mitt søv. Mormor har forskjellige klede med seg og kler seg i det mest behagelege, den fargen ho likar best. Den fotografiske situasjonen er utfordrande, seier ho. Eg fotograferer medan me snakkar. Eg spør korleis det var våren 1948. Korleis opplevde du situasjonen den gong? Ho svarar at det var på same måten som no, når det gjeld det tekniske. Instruksjonane. Ho gestikulerer og lagar grimasar. Å vera i den fotografiske situasjonen saman med meg er likevel tryggare. Ho kan seie det ho vil og at ho ikkje likar det. Eg seier noko som får fram mormor. Min bestefar Johannes viser seg i augo hennar. Historiene om han, tankane, følelsane. Ho fortel om det fyrste kysset. Ho fortel om det fyrste barnet. Eg fotograferer.

Frå analogt til digitalt arbeid med serie

Med den digitale utviklinga i dag ligg det til rette for å fotografere mange bilete i serie. Med eit digitalt kamera kan ein sjå resultatet med ein gong etter fotografering og utan at det kostar noko ekstra. Ein kan fotografere i serie med ulike intensjonar. Ein kan til dømes ha til hensikt å lage ein serie med mål om å lage ein serie, eller ein ønsker berre å fotografere i serie for å ha fleire foto å velje mellom. Eg oppfattar at det i dag ikkje er vanleg å framkalle heile seriar. Ein plukkar heller ut dei beste fotografia i rekka og publiserer eller framkallar dei enkelte bileta. Og i dag er publisering på sosiale medium meir sannsynleg enn framkalling.

I mitt arbeid med fotografi har eg nytta meg av både analogt og digitalt kamera. Eg har hatt same nysgjerrigheit til begge former å arbeide på. Det er både likskapar og mange ulike trekk ved desse to arbeidsmåtene. Eg kunne ha presentert fotografiet på same måten gjennom fotografering med analogt kamera som med digitalt, men uttrykket ville blitt annleis.

Ved analog fotografering må ein til dømes bestemme seg for nokre faste variablar på førehand. Val av film vil påverke både eksponeringstid og kor kornete uttrykket blir. Ved digital fotografering, kan ein endre ISO-innstillingane fortløpande, frå bilete til bilete i tillegg

til eksponeringstid og blendaropning. Ved analog fotografering vil heile filmen ha same ISO og ein kan berre justere eksponeringstid og blendaropninga. Når eg arbeider med det analoge kameraet, kan det blant anna vere vanskeleg å sjå om eg treff fokus der eg ynskjer før eg ser dei ferdig framkalla fotografia. Eg har heller ikkje like god kontroll på val av eksponeringstid ved hurtig skifte av lysforhold. Eg tenkjer også meir gjennom kva eg tek bilete av når eg fotograferer analogt, og er nøyen med komposisjon og utsnitt. Eg treng generelt meir tid med det analoge kameraet enn med det digitale. Eg opplever at dei analoge fotografia har eit meir gjennomarbeida uttrykk ved framkalling, enn dei digitale filene eg kan sjå med ein gong. Ein anna stor forskjell mellom å arbeide analogt og digitalt er arbeidsmengda i prosessen. Skulle eg valt den analoge arbeidsmåten ville eg brukt enormt mange arbeidstimar på framkalling, retusjering, klipping, montering og forstørring. Når eg vel den digitale arbeidsmåten går prosessen fortare og det gir meg høve til å vurdere og fortløpande gjere større endringar i uttrykk, utsnitt, komposisjon, eksponering og andre tekniske utfordringar enn eg har høve til å gjere med negativane i ein framkallingsprosess. Arbeidet etter digital fotografering handlar om å reflektere rundt og velje ut kva for fotografi som skal vera med i serien.

Estetiske val

I mitt arbeid hentar eg inspirasjon frå ulike delar av fotohistoria og utfordrar mitt eige språk til å skape eit portrett av to i min familie ved hjelp digitale verktøy. Eg arbeider fram ulike nyansar av portrett ved å presentere det på ulike måtar i ulike medium.

Eg går open inn i det praktiske arbeidet og stiller enkle spørsmål om portrettet i relasjon til to personar. Eg spør meg om korleis serieportrettet kan seie noko om dei portretterte og den fotografiske situasjonen dei er i. Eg spør også om ulike måtar å presentere serien på kan påverka kva inntrykk vi får av dei portretterte. Som svar på kva eit portrett kan vera arbeider eg fram tre fotografiske uttrykk - animasjon, polyfoto og ubunden bok, som alle er basert på det same fotografiske materiale. Eg ynskjer at dei ulike presentasjonane skal kunne uttrykke ulike sider ved same person med dei same bileta.

For å vurdere korleis ein serie av fotografiske portrett kan bidra til å vise fram ulike sider ved ein person må eg vurdere kva eit serieportrett - og presentasjon av det gjer med perspektivet på den portretterte. Så lenge intensjonen i arbeidet mitt er å lage eit portrett, har eg i følge Maes (2015, s. 315) stor fridom i eige språk når eg tek ulike val i utarbeiding av uttrykk. Eg må vurdere korleis rørlene i fotoserien kan vera med på å seie noko om personen. Eg må ta

stilling til kva som skjer, og sjå på korleis sjølvpresentasjonen og andre karaktertrekk viser seg og prøve å vise dei gjennom ein serie med fotografi. Det som står att etter eit slikt samarbeid mellom meg og objektet er

ein serie fotografi
 presentert i tre ulike uttrykk
 som viser mitt perspektiv på dei portretterte

Korleis objektet i eit portrett poserer og korleis ansiktsuttrykket er, er bestemt av samspelet objektet har med fotografen. Under ei fotografering distraherer fotografen sitt objekt til å sjå naturleg ut. Professor og fotograf Christine Hansen (2021, s. 14) peikar på eit paradoks når det gjeld det iscenesette, naturlege fotografi. Det teatraliske og realistiske er ikkje alltid motsetningar, men ein føresetnad for at vi skal godta fotografiet som naturleg. Hansen (2021, s. 15) peikar på at vi nemleg ikkje er villige til å akseptere det ein skulle tru var naturleg; å reagere på den fotografiske situasjonen. I mitt masterarbeid legg eg ikkje skjul på den fotografiske situasjonen, og dette viser igjen i nokre av fotografia eg har valt skal vere med i serien. Eg meiner at det som skjer i den fotografiske situasjonen, også kan vere med på å fortelje noko om den som vert portrettert.

Eige arbeid med serie – animasjon, polyfoto og ubunden bok

Det er ikkje liv i fotografiet. Fotografiet er eit stille bilete, eit frose augeblikk som gir innblikk i fortida. Barthes meiner at i eit fotografi har «noe *posert* foran det lille hullet og blitt værende der for evig (slik føler jeg det), mens i filmen har noe *passert* forbi dette same lille hullet: stilling er feid til side og benektet av en kontinuerlig strøm av bilder» (Barthes, 2001, s. 97). Barthes ser fotografi og film som to grunnleggjande ulike kunststartar på grunn av motivets evne til rørsle framfor kamera. I mitt prosjekt utfordrar eg skiljet mellom fotografiet som stillbilete og animasjon/film. Sjølv om fotografiet ikkje viser liv i seg sjølv, kan ein ved hjelp av ulike teknikkar skape ein illusjon om rørsle. Animasjon er ei fellesnemning på ulike filmteknikkar ein kan bruke for å skape illusjon om bevegelse. For å skape ein optisk illusjon om eit levande bilete må ein vise minst 24 bilete pr. sekund etter kvarandre. Dei flytande bevegelsane i filmen kjem av at forskjellane mellom kvart bilete er svært små og det raske skifte gjer at me ikkje rekk å sjå mellomrommet mellom kvart bilete.

Når eg arbeider med å presentere portrettet i animasjon, ønsker eg å halde fast i det eg ser på som essensielt ved fotografiet og som er det som gjer fotografiet spesielt - det fotografiske uttrykket som viser optiske ubevisste augeblikk frå fortida. Når eg fotograferer i ulike oppdrag har eg ulike strategiar for å nå det uttrykket eg ynskjer å få fram. Ofte er eg ute etter å skape augeblikk som eg kan fange i eitt bilete. Når eg i dette prosjektet har som mål å lage ein serie fotografi, arbeider eg sekvensielt. Eg må i samspel med objektet iscenesette ein handlingssekvens. Ofte er det nok å endre på få variablar. Når tekniske variablar som lyssetting, utsnitt og bakgrunn er faste, er det objektet sin positur og ansiktsuttrykk som er den variabelen eg jobbar med. Serien framstår slik einsarta, og samanhengen mellom bileta vert lett å sjå. Under fotograferinga med serie fokuserer eg på heilskapen i sekvensen meir enn det enkelte augeblikket. Samstundes er eg bevisst på å fotograferer over lenger tid, slik at forskjellane mellom kvart bilete vert større. Når eg skal lage ein animasjon ønsker eg at avstanden til filmen skal vere markert. Eg ynskjer ikkje dei reine rørslene. Uttrykket eg siktar mot er ei meir rykkvis rørsle der ein som betraktar sjølv aktivt må fylle mellomrommet med innhald for å skape eit levande inntrykk av det som skjer.

Animasjon

Når eg jobbar fram ein animasjon etter fotograferinga vel eg bort enkeltfotografi som høyrer til råmaterialet. Mine bortval av enkeltfoto inne i serien er med på å fremje dei trekka som eg meiner er med på å karakterisere personen eg fotograferer og er i tillegg med på å sette min signatur på uttrykket. Under fotograferinga skjer det ofte meir i sekvensen enn det eg viser i animasjonen. Eg vel vekk sekvensar eller enkeltbilete eg oppfattar som forstyrrande for uttrykket. Typiske bilete eg vel bort er når bileta i rekkja er for like eller dersom gjentakninga i rekkja ikkje skapar det inntrykket eg ynskjer å få fram. I mange av bileta som eg sit att med etter fotograferinga med mormor har ho augo lukka. Dette er ein tilfeldighet og er ikkje med på å fremje hennar uttrykk. Difor har eg valt å ta bort ein del av desse fotografia for at dette ikkje skal framstå som eit karaktertrekk. Likevel har eg behaldt ein del av dei. Spesielt i siste sekvens av animasjonen lagar ho mange grimasar og blinkar med augo. Dette er knytt til hennar uttrykk slik eg kjenner ho i visse samanhengar.

Polyfoto

Ein animasjon krev fleire bilete totalt enn dei 48 som eg er ute etter i polyfoto. Difor har eg eit råmateriale på over 100 bilete pr serie. Kwart enkelt fotografi i polyfotoarket eg stiller ut er ikkje tilfeldig, men er eit smalare utval av råmateriale i den store serien. Slik sett skil mitt arbeid seg frå polyfoto slik det blei produsert frå 30-talet. På eit polyfotoark er ingen bilete valt vekk. Når ein ikkje vel bort “mislykka” fotografi, men gjengir situasjonen som heilskap, kan ein på den eine sida sei at biletserien i polyfoto er meir autentisk. Serien viser akkurat kva fotografen har gjort og akkurat korleis objektet har posert. Samtidig kan ein sei at i ein heilskap, når enkeltfoto ikkje vert valt eksplisitt ut, kan ein forstå inntrykket vi får av karakteren til den portretterte som meir tilfeldig enn sann. Det som skjer i ein utveljingsprosess er at ein tek stilling til vedkomande sin karakter og bevisst framhevar dei personlege trekka ein legg merke til. Sekvensane mine er ikkje like autentiske, men meir gjennomarbeida med tanke på at dei skal vera eit portrett.

Samtidig er det noko i det tilfeldige som taler til meg. Det gir meg ei kjensle av direkte nærleik til situasjonen – eg ser kva som skjer og kjenner det att. I mitt arbeid har eg ikkje valt bort openberre uheldige ansiktsuttrykk eller posurar som serien også inneheld. Eg har ikkje valt bort enkeltbilete ein kanskje ikkje ville valt å framheve ved forstørring eller framkalling. Men det er ikkje det som er poenget heller. Mine tankar er at karaktertrekk og personlegdom vert framheva gjennom å vise ulike naturlege reaksjonar i ei kunstig/regissert setting. Kvifor ynskjer eg å framheve den fotografiske situasjonen? Min erfaring er at det skjer mykje spennande under fotograferinga. Ein tek mange bilete, men mange av sidene personen viser vert valt bort. Ofte er det berre det eine fotografiet som skal presenterast for andre. Difor ynskjer eg å lage eit portrett som inkluderer det som ikkje er perfekt eller det ein forventar skal vera med i eit portrett. Det er desse fotografia i mellom dei avgjerande «gode augeblikka» som eg bevisst lar få ein plass i min biletserie på $6 \times 8 = 48$ fotografi. Enkeltbileta tek verken større eller mindre plass enn nokon av dei andre bileta i serien. Kwart enkelt fotografi i serien representerer ein like stor del av heilskapen. Det er inga oppskrift som seier kva enkeltbilete ein skal sjå fyrst eller sist, kva rekkjefølgje ein skal sjå dei eller kor ein skal bruke lenger eller kortare tid.

2016

Eg leverer det vesle portrettet av mormor til rammemaker og får det ramma inn. Eg framhevar dette vindaugget til fortida. Det eine portrettet av mormor. Slik at både eg og besøkande kan få lenger tid med det. Det gir meg eit roleg inntrykk av augeblikket som er evig gjennom fotografiet. Det gir meg tid og rom til å oppdage ulike detaljar og gir meg eit inntrykk av kven mormor var før eg blei kjend med ho.

2021

Det å sjå kvart bilete for seg gir meg andre inntrykk enn å sjå dei i serie. Dette ynskjer eg også å presentere i mitt arbeid om kva eit portrett kan vera. Animasjonen utfordrar skiljet mellom fotografi og film. Biletserien framhevar nyansar som skaper både forskjell og samanheng mellom fotografia. Eg klipper opp polyfotoserien og plasserer dei slik auga berre kan sjå eitt og eitt om gangen - i ubunden bok.

Kjelder

- Barthes, R., & Stene-Johansen, K. (2001). *Det lyse rommet: Tanker om fotografiet* (Vol. Nr 6, Pax artes). Oslo: Pax.
- Benjamin, W., & Karlsten, T. (1975). *Kunstverket i reproduksjonsalderen : Essays om kultur, litteratur, politikk* (Vol. F322, Gyldendals Fakkeltbøker). Oslo: Gyldendal.
- Berman, P. B. (2020). Det Munchs kamera så. Amundsen, H. B. (Red.) *Det eksperimentelle selvet. Edvard Munchs fotografier.* (s. 7-25)
- Direktoratet for internasjonalisering og kvalitetsutvikling i høyere utdanning (DIKU). (2017). «Den norske modellen» - en evaluering av Program for kunstnerisk utviklingsarbeid. Oslo: Program for kunstnerisk utvikling
- Erlandsen, R., Evensen, K., & Norges fotografforbund. (2000). *Pas nu paa! : Nu tar jeg fra hullet!* Våle: Inter-View I samarbeid med Norges fotografforbund.
- Gange, E. K. (2004). Individuelle eiendommeligheter. I Wichstrøm, A. & Messel, N. (Red.), *Portrett i Norge* (s. 219-229). Oslo: Labyrinth Press Norsk folkemuseum.
- Gundersen, G. (2018, 20. april). *Portrett*. SNL. <https://snl.no/portrett>
- Gunning, T. (2020). Spøkelsesmotivet. Munchs fotografier av det usynlige. Amundsen, H. B. (Red.) *Det eksperimentelle selvet. Edvard Munchs fotografier.* (s. 58-71)
- Graham, G. (u.å.). Historien om polyfoto, *Objektiv*.
<http://www.objektiv.dk/polyfoto/polyfoto%20objektiv.pdf>
- Hansen, C. (2021). Fotografiets dagligtale. *Kunst Og Kultur*, 104(1), 8-19.
- Køster Holst, K. (2019). Oppmåling av en ustabil virkelighet. *Billedkunst*. Nr. 2-3. s. 24-63. (teksten er opprinneleg trykt i doktogradsavhandlinga Køster Holst, K. (2019). *Mineraler og naturfenomener – en regelbasert utforskning for å utvikle kunstneriske uttrykk*. Kunsthøgskolen i Oslo)
- Maes, H. (2015). What is a Portrait? *British Journal of Aesthetics*, 55(3), 303-322.
<https://doi.org/10.1093/aesthj/ayv018>
- Nes, A. (2019, 23. September). *Semiotikk*. SNL. <https://snl.no/semiotikk>

- NESH, (2018, 4. desember): Forskningsetiske retningslinjer for samfunnsvitenskap, humaniora, juss og teologi. Henta frå:
<https://www.forskningsetikk.no/retningslinjer/hum-sam/forskningsetiske-retningslinjer-for-samfunnsvitenskap-humaniora-juss-og-teologi/>
- NSD, (u.å). *Hva er personopplysninger*. Norsk Senter for forskningsdata. Henta frå:
<https://www.nsd.no/personverntjenester/oppslagsverk-for-personvern-i-forskning/hva-er-personopplysninger>
- Nyrnes, A. (2006). Mellom akantus og arabesk : retorisk perspektiv på skapande (forsknings)arbeid i kunst- og handverk. (s. s. 46-59). Vasa: Åbo Akademi, Pedagogiska fakulteten, 2006.
- Nyrnes, A (2016). Skrog i det uendelege. i J. Veiteberg & R. Leppiniemi (Red.), *Bård Breivik. Bind II. Partitur for en lengre samtale* (s. 324-332) Bergen: Fagbokforlaget
- Pappas, M. C. (2020). #picoftheday. Edvard Munch og selfien. Amundsen, H. B. (Red.) *Det eksperimentelle selvet. Edvard Munchs fotografier*. (s. 105-117)
- Pihl, R. (2020, 30. November). *Portrettfotografi*. SNL. <https://snl.no/portrettfotografi>
- Pihl, R., Djupvik, G., Bolstad, E. og Eliassen, H. (6. april, 2021). *Fotografi*. SNL. <https://snl.no/fotografi>
- Sivertsen, E (2004), Den iscenesatte indeks. *Norsk medietidsskrift*, 2004/11 (02), s. 146-164. https://www.idunn.no/nmt/2004/02/den_iscenesatte_indeks
- Ugelstad, J. (2004). Portrett i Norge. I Wichstrøm, A. & Messel, N. (Red.), *Portrett i Norge* (s. 10-13). Oslo: Labyrinth Press Norsk folkemuseum.
- Universitets- og høyskoleloven – uhl, (2005). Lov om universiteter og høyskoler (LOV-2021-06-11-81). Henta frå: https://lovdata.no/dokument/NL/lov/2005-04-01-15#KAPITTEL_1-1