

FRÅ SUBJEKT TIL OBJEKT - Å NYTTA SEG SJØLV SOM MOTIV

Isenesetjing av sjølv

i lys av *Living Together* av Vibeke Tandberg

Ingunn Nord-Varhaug

MASTEROPPGÅVE KUNST- OG KULTURVITENSKAP
UNIVERSITETET I STAVANGER 2008

UNIVERSITETET I STAVANGER

**MASTERGRADSSTUDIUM I
KUNST- OG KULTURVITENSKAP**

MASTEROPPGAVE

TITTEL:

**FRÅ SUBJEKT TIL OBJEKT -
Å NYTTA SEG SJØLV SOM MOTIV**

Iscenesetjing av sjølv
i lys av *Living Together* av Vibeke Tandberg

EMNEORD:

Kunst, selviscenesettelse, iscenesetjing av sjølv, Vibeke Tandberg, fotografi

FORFATTER:

Ingunn Nord-Varhaug

VEILEDER:

Hild Sørby

SIDETALL:

SEMESTER:

10.

STAVANGER _____

DATO/ÅR

*Takk til Tone for konstruktive tilbakemeldingar og stadig oppmuntring,
og til Kurt-André for tiltru og tolmod.*

• INNHALD

KAPITTEL 1.	Side
INNLEIING	6.
MENNESKE SOM MOTIV – FOTOGRAFI SOM MEDIUM	7.
<i>Presentasjon av kunstnaren og hennar arbeid</i>	8.
PROBLEMSTILLINGAR	10.
TEORETISK GRUNNLAG OG METODE	11.
KJELDER	11.
STRUKTUR	13.
KAPITTEL 2.	
<i>LIVING TOGETHER – EI ANALYSE</i>	15.
HARMONI, DISSONANS, KOMMUNIKASJON	25.
<i>Harmoni</i>	25.
<i>Dissonans</i>	26.
<i>Kommunikasjon</i>	27.
<i>Ferieidyll, truande uro eller kvardagsskildringar?</i>	28.
INSPIRASJON, REFERANSAR OG KUNSTHISTORISK PlassERING	29.
<i>Påverking og inspirasjon</i>	29.
<i>Påverking frå utlandet og Cindy Sherman</i>	35.
<i>Snapshots held på idyllen</i>	36.
<i>Tandberg og/eller Tandberg</i>	38.
<i>Blikk og kjønn</i>	38.
SAMANFATTING AV ANALYSEN	40.

KAPITTEL 3.

ISCENESETJING AV SJØLVET	43.
OM FOTOGRAFIET	44.
FOTOGRAFI SOM MEDIUM FOR ISCENESETJING AV SJØLVET	46.
<i>Foto som sanningsvitne?</i>	48.
<i>Ny teknologi– slutten for fotografiet?</i>	50.
SEG SJØLV	51.
<i>Identitet og sjølv i og etter postmodernismen</i>	52.
EIT KJØNNSPERSPEKTIV	53.

KAPITTEL 4.

Å NYTTA SEG SJØLV SOM MOTIV	56.
ISCENESETJING AV SJØLVET I <i>LIVING TOGETHER</i>	56.
<i>Identitet som utgangspunkt</i>	60.
<i>Å nytta seg sjølv som objekt – ei kvinnesak?</i>	61.
AVSLUTTANDE KOMMENTARAR	63.

LITTERATURLISTE	66.
------------------------	-----

ILLUSTRASJONAR	72.
-----------------------	-----

KAPITTEL 1.

INNLEIING

Sidan 1960-åra har kroppen spela ei viktig og stor rolle i kunsten. At fokuset vert sett på kroppen nett då har fleire årsaker. Ein av grunnane var samfunnet si generelle vinkling på individualitet og kunsten sine nye uttrykksmåtar¹. I tillegg kom det ei feminismebevegelse på midten av 60-talet, samstundes som at det var stadig fleire kvinner som utdanna seg til kunstnarar. Dei kvinnelege kunstnarane tok opp spørsmål kring likestilling og kjønn og nytta gjerne sin eigen kropp i dette arbeidet.

Det å nytta sin eigen kropp i eigen kunst er langt frå noko nytt. Sjølvportrett til dømes, er noko som har blitt laga i lang tid. Me kjenner til at kunstnarar har framstilla seg sjølv i manuskript heilt attende til 1100-talet². Og Michelangelo (1475-1564) måla seg sjølv inn i *Dommedag* (1535-1541) i det sixtinske kapell i Vatikanet i eit litt annleis sjølvportrett. Han heng som eit skinn i lause lufta, verken særleg flatterande eller særleg vakkert framstilt. Her anar me allereie linjer til måten dagens kunstnarar nyttar seg sjølv i eigen kunst – ikkje for å visa sitt eige utsjåande eller sin eigen persons kvalitetar, men for å illustrere eit poeng eller ei handling. Michelangelo måla seg sjølv inn som ei sjel som Bortolomeus lurar på om han skal redde eller ikkje. At Michelangelo nyttar sine eigne andletstrekk opnar opp for ei breiare tolking enn den reint teologiske. Kan me sei noko om kunstnaren si sinnsstemning ved å sjå korleis han framstiller seg sjølv her i tillegg til det religiøse innhaldet?

Sidan 1840-åra er det særst fotografiet som har spela ei viktig rolle for utviklinga av sjølvscenesetjing i kunsten. Heilt sidan menneske fann opp ein måte å fanga augeblikk på har fotografen sjølv stilt seg framfor eiga katedralinse. Kva dette har blitt kalla har variert. Det er til dømes kalla sjølvportrett, portrettfotografi (Gange 2004:228), somme gonger ”arrangement av eg-et”, somme gonger for ”selviakttakelse” (Røssaak 2005:61) og somme tider for iscenesetjing (”det iscenesatte fotografi” (Sandbye 1992:189))³.

Når omgrepet ”sjølvscenesetjing” blir diskutert i denne oppgåva er det ikkje den generelle iscenesetjinga av sjølv i samfunnet, eller i musikk og litteratur, men

1 Nye uttrykksformer som performance, happenings og installasjonar gjorde at det vert større moglegheit for å tenkje utradisjonelt og opna for nye innfallsvinklar og tema i kunsten.

2 På eit tysk psalter frå Augsburg har illuminatoren teikna seg sjølv som halen på ein bokstav (Borzello 1999:21).

3 Nemningane har variert både fordi folk har funne forskjellige uttrykk for det same fenomenet, men òg fordi det eksisterer somme forskjellar på kva orda tyder. Til dømes kan ein leggje svært forskjellig tyding i ordet ”sjølvscenesetjing” i forhold til ordet ”selviakttakelse”. Desse forskjellane vil bli diskutert i kapittel 3.

iscenesetjing innan biletkunsten og då spesielt iscenesetjing ved hjelp av fotografi, eg vil sjå på⁴.

Vibeke Tandberg er ein av dei kunstnarane som nyttar sin eigen kropp i eigen kunst og er ein av dei norske kunstnarane som har blitt lagt merke til både nasjonalt og internasjonalt. Tandberg var med på å leggje grunnlaget for den vidare utviklinga av fotografiet som ein del av Kunstinstitusjonen i Noreg på 1990-talet⁵. Ho set seg sjølv inn i eigne fotografi og problematiserer ulike tema som til dømes identitet, skjønleiksideal, kjønn og ulandspolitikk. Dei siste 10 åra har ho arbeida med fleire prosjekt som så langt har blitt ståande som viktige i den norske kunsthistoria.

MENNESKE SOM MOTIV - FOTOGRAFI SOM MEDIUM

Andlet har alltid fascinert meg. Då eg var lita likte eg å teikne, som så mange andre, men det var fjes eg teikna. Allslags fjes. Dei trong ikkje vera fine og vakre, dei var like mange gonger fælslege. Gjennom studiar har denne fascinasjonen følgd meg, ikkje berre for andlet, men òg for menneskekroppen. Arkaiske smil og skjematisk kroppar, hellenistisk dramatik, romersk klokskap og sans for det korrekte. Naive uttrykk frå mellomalderen, harmoniske andlet og anatomiske studiar frå renessansen, dramatik igjen i barokken, ekspressivitet rundt hundreårsskifte til det 20. hundreåret og til dagens mangfaldige uttrykk.

Som ei forlenging av denne fascinasjonen for menneske som motiv i kunsten, byrja framstilling av sjølv å interessere meg. Sjølvportrett er *ein* ting, men det å nytta seg sjølv for å få fram eit budskap som ikkje naudsynt har noko med kunstnaren å gjera, er noko heilt anna. Ser me annleis på verket om me veit at det er kunstnaren sjølv som er avbilda?

Kunstnarar har laga portrett av seg sjølv i lange tider. Men det var først då fotografiet vert funnet opp at det å setje seg sjølv i scene vert noko vesensforskjellig i forhold til det å portrettere seg sjølv. Med fotografiet endra måten å uttrykkje seg på. Det opna for nye mogelegheiter og gjorde det enklare å tenkje i nye banar. Fotografiet er ein, tilsynelatande, meir spontan måte å fortelje på. Det gir større rom for eksperimentering. Ein kan sei at der måleriet etterkvart ikkje lenger makta å fornya seg, kom fotografiet inn og fortsette. Med eit nytt medium kunne ein uttrykkje seg på måtar som ein før ikkje ein gong kunne ha førestilt seg.

4 Det er viktig å peika på at oppgåva ikkje til dømes skal ta for seg iscenesetjing av kvinna på den måten som feministen Judith Butler skriv om. Butler meiner at kvinnelegheit ikkje er noko me *har* eller *er*, men at det er *iscenesetjingar* som skjer (*gender performance*) (Midttun 2008:96).

5 Vibeke Tandberg gjekk ut av Statens høgskole for kunsthåndverk og design, Institutt for fotografi, i 1994. Instituttet opna i 1990 og Tandberg var difor ein av dei første som hadde høgare utdanning i fotografi frå ein utdanningsinstitusjon i Noreg.

Kva er det med fotografiet som gjer at så mange blir fascinert av det? Då det først vert oppfunne vert det sett på som ein kopi av naturen. Fotografiet fortalde sanninga. I dag er det framleis det «ekte» med fotografiet som gjer det så spennande. Det er ikkje naudsynt sanninga me ser, men det blir meir verkeleg med eit fotografi, enn eit måleri kan klara. I boka *Det lyse rommet. Tanker om fotografiet* (2001)⁶ diskuterer Roland Barthes (1915-1980) «fotografiets vesen». Han stiller spørsmål om fotografiet syner sanninga og om fotografi kan vera kunst. Han skriv at det han ser i eit fotografi, verkeleg har eksistert (2001:101). Eit fotografi gjer krav på sanninga på ein måte som er utenkjeleg for måleriet. Eit objekt som blir framkalla på papir må på eit tidspunkt ha eksistert medan eit objekt på eit lerret aldri treng ha eksistert andre stader enn i fantasien til kunstnaren. Samstundes er det aldri nokon garanti for kva som *verkeleg* har eksistert i den samanhengen det har blitt fotografert i og kva som er manipulert på i ettertid. Det er denne flytande overgangen mellom sanning og manipulasjon som gjer at fotografiet har ein ekstra dimensjon, om ikkje ”magisk”, så er det noko meir med fotografiet. Barthes nyttar omgrepet ”forbausing” - fotografiet hald stadig fram med å fylle oss med forundring som heile tida blir fornya (Barthes 2001:101). Kanskje er det nett denne ambivalensen mellom sanning og manipulasjon som får oss til å bli forundra om og om igjen i møte med somme fotografi?

Presentasjon av kunstnaren og hennar arbeid

Vibeke Tandberg vert fødd i Oslo i 1967. Etter at ho gjekk ut av Statens Høgskole for Kunsthåndverk og Design i Bergen har ho mellom anna hatt studieopphald både i Berlin, New York og seinast ved Delfina Studio Trust i London frå 1999-2000.

I rapporten *Selviakttakelse – en tendens i kunst og litteratur*⁷ (2005) skriv Eivind Røssaak (1964) at måten Tandberg nyttar fotografiet og eigen kropp på har «*flyttet både kunstebatten og kunsthistorien inn i en ny digital tid*» (Røssaak 2005:8-9).

Dette seier noko om den rolla Tandberg har hatt, og framleis har, innan kunstverda. Både måten ho nytta fotografiet på, og måten ho nytta sin eigen kropp på, var ikkje sjølvsgatt på byrjinga av 1990-talet. Det er kanskje difor òg at ho blei lagt merke til i så stor grad. I tillegg var ho, saman med kunstnarar som Ole John Aandal (1960-), Mikkel McAlinden (1963-) og Torbjørn Rødland (1970-), med på å innføre det postmodernistiske fotografi i Noreg. Sjølv om andre tidlegare hadde arbeida med postmoderne problemstillingar i Noreg,

6 Boka med originaltittelen *La Chambre claire. Note sur la photographie* kom for første gong ut i Frankrike i 1980.

7 Rapportten er ein del av forskingsprosjektet ”Kunststoffentligheter”, initiert av Norsk kulturråd.

var desse studentane meir aktive i forhold til dei postmoderne teoriane og det postmoderne omgrepsapparatet⁸ (Brundtland 2007:36).

I 1993 viste Tandberg biletserien *Bride* i gruppeutstillinga "Posisjoner 2" i Fotogalleriet i Oslo, som etterkvart viste seg å skulle verta hennar gjennombrøt. Utstillinga bestod av fotografi der ho framstilte seg sjølv saman med 10 forskjellige menn i tradisjonell brudebiletestil. Fotografia vert publisert som bryllaupsannonsar i aviser over heile landet. Arbeidet var ein kommentar til ekteskapet som ein del av det borgarlege forventningsmønsteret og samstundes ei understreking av det feministiske engasjementet hennar (Ueland 2004:13). Den første utstillinga i utlandet hadde Tandberg allereie i 1997, på "LISTE 97" i Basel. Der viste ho serien *P-11 (Eleven year old girls)*. Men det var ved å vise fotoserien *Princess goes to bed with a mountain bike* (2001) i c/o Atle Gerhardsen, Berlin i 2002 at ho fekk stor internasjonal anerkjenning. Sidan har ho hatt fleire utstillingar i utlandet. Ho er representert på stader som Nasjonalgalleriet og Astrup Fearnley Museet for Samtidskunst i Noreg og Centre Georges Pompidou i Paris, The New Museum of Contemporary Art i New York og større kunstinstitusjonar i mellom anna Amsterdam og København.

I perioden 28. april – 4. juni 2007 hadde Tandberg separatutstilling i Haugar Vestfold Kunstmuseum. Her viste ho ei utstilling som på mange måtar var forskjellig frå korleis me kjenner hennar kunst frå før. Ho utforska boka *Den fremmede* (1942) av den franske filosofen og forfattaren Albert Camus (1930-1960) ved å lage ein papircollage av heile boka. Tandberg tek bokstavane og orda og omdannar ein roman til eit kunstverk ved hjelp av nådelaus bruk av saks og lim. I utstillingskatalogen skriv Janeke Mayer Utne at Tandberg no "flytter vår oppmerksomhet fra det ferdige verket og til selve prosessen" (Utne 2007:103).

6. mars - 20. april 2008 viste ho igjen iscenesette foto av seg sjølv med utstillinga *Tear Fear Rear* i Galleri MGM i Oslo. Ho går her attende til tema som har oppteke ho sidan ho starta på byrjinga av 90-talet: identitet og kjønn og korleis stereotype oppfatningar framleis blir reproduserte. Sjølv om tema omhandlar dei same problemstillingane og det er fotografi som igjen vert nytta, er det likevel mogleg å sjå ei utvikling i hennar kunstnarskarp. Mellom anna har uttrykket dei siste åra blitt meir idé- og prosessbasert samstundes med at det har kome nye element inn. Dei manipulerte fotografia blir endra på for hand med hjelp av tape

8 Omgrepet postmodernisme er omfattande og lite handgripeleg. I dag blir omgrepet i samband med kunst ofte sett på som eit svar på formalismen i modernismen. Modernismen søkte etter kategoriar til kunsten og kunstteoriane, medan postmodernismen har ført til at desse kategoriane blir utflytande og ikkje lenger passar til dei fenomena dei skal famne om.

og tussj eller ho nyttar heilt andre media, slik som ho viste med papircollagearbeida i utstillinga i Haugar Vestfold Kunstmuseum.

PROBLEMSTILLINGAR

Iscenesetjing av sjølv er det sentrale stikkordet i denne oppgåva, og for å kasta lys på dette temaet vil eg sjå nærmare på fotoserien *Living Together* (1996) av Vibeke Tandberg. *Living Together* gjer uttrykk for å vera snapshots. På kva måte kan me sei det og kva har dette å sei for vår tolking av verket? Oppgåva vil òg ta for seg kunstnaren sitt forhold til individet og kjøn, samt diskursar kring desse temaa og deira tilknytning til sjølvscenesetjing. Eg vil setje fokus på kva måte kjønnsdiskursen kjem fram i *Living Together* og på kva måte ein kan sei noko om identitet og individ i forhold til denne serien ved å gje ei tolking av verket.

Eit sentralt spørsmål er kvifor somme kunstnarar vel å nytta sin eigen kropp i eigen kunst. Korleis stiller kunsten spørsmålet om sjølv i dag? Kva er det kunstnarar vil fortelje oss ved å nytta sin eigen kropp, kontra det å nytta ein modell? Vil den som ser på sjå annleis på verket om han veit at det er kunstnaren sjølv han ser på eit fotografi? Kva samanhengar finnes det mellom identitetsdanning og iscenesetjing av sjølv? Seier kunstnarane noko om sin eigen identitet når dei nyttar seg sjølv i sine arbeid? Kva vil det eigentleg seie å setje seg sjølv i scene, kvifor gjer somme kunstnarar det og kva måte påverkar det vår oppfatning av kunstverket?

Kva innverknad hadde postmodernismen på iscenesetjing av sjølv?

Det er særskilt mange kvinner som nyttar seg sjølv som modell i fotografa. Kan sjølvframstilling sjåast i eit kjønnsperspektiv? Kan *Living Together* sjåast i eit kjønnsperspektiv?

Det er fotografiet som medium for iscenesetjing av sjølv eg vil sjå på. Kva er det med mediet fotografi som egnar seg for dette? Kva fordelaktige kvalitetar har fotografiet når det gjeld sjølvframstilling? Fotografiet som sanningsvitne er ikkje lenger eit omgrep som blir nytta på same måten som tidlegare. På kva måte vert fotografiet sett på sanningsvitne før og kvifor og på kva måte har dette endra seg? Kva omgrep nyttar Roland Barthes når han skriv om sanninga i fotografiet. Kva omgrep nyttar Mette Sandbye?

Kan *Living Together* samanliknast med eit sjølvportrett? Kva har kunsthistoria vist oss av andre eksempel av iscenesetjing av sjølv og på kva måtar kjem dette fram i *Living Together*?

TEORETISK GRUNNLAG OG METODE

Som me såg i førre avsnitt er foto som del av kunstinstitusjonen, iscenesetjing av sjølv i biletkunsten og feminisme innan kunst dei store omgrepa og kategoriane som ligg til grunn for oppgåva.

Innan fototeori er det særskilt den tyske filosofen Walter Benjamin (1892-1940) og Roland Barthes eg vil nytta. Den amerikanske kunstkritikaren Susan Sontag (1933-) si bok *Om Fotografiet* (2004) har òg blitt tillagt vekt⁹. Når det gjeld omgrepet sjølvscenesetjing har eg først og fremst nytta tekster av Eivind Røssaak og Mette Sandbye. Kjønn er eit gjennomgåande tema både fordi mange kunstnarar som nyttar seg sjølv i eigne arbeid tek opp nett dette temaet, og fordi Vibeke Tandberg ofte tek opp problemstillingar kring kjønn i sine arbeid. Innan feminismeteorien vil eg først og fremst nytta Griselda Pollock (1949-) og Linda Nochlin (1931-).

I analysedelen har eg valt å leggje vekt på den tysk-amerikanske kunsthistorikaren Erwin Panofsky (1892-1968) hans klassiske artikkel "Ikonografi og ikonologi" (1980¹⁰). Metoden til Panofsky vert viktig når ein på 70-talet byrja å sjå på bilete som eit produkt ein kunne lese med førehald om biletspråkleg kompetanse. I Panofsky sine ikonologianalysar¹¹ blir form og innhald det viktigaste og ikkje stilistiske og formale kvalitetar, slik det hadde vore tidlegare. Ved å nytta denne analyseteorien vil eg vera i stand til avdekkje ulike tydingar etterkvart som eg undersøker bileta grundigare¹².

KJELDER

Iscenesetjing av sjølv er eit vidt omgrep og det har vore skrive ein del om emnet både innan kunst og litteratur. Likevel er det ikkje mange bøker som tek om dette tema einskilt. I dei fleste nyare kunstteori- og historie bøker er emnet nemnt, men er ikkje ofra stor plass. Likevel er det ei viktig bok i samband med iscenesetjing i kunsten, og det er *Det iscenesatte fotografi* (1992) av Mette Sandbye (1964-). Her ser ho på eit utval amerikanske kunstnarar

9 Susan Sontag si bok *Om Fotografiet* (*On Photography*) vert første gong publisert i 1973. Sontag tek mellom anna opp forholdet mellom sanning og kunst og legg i tillegg vekt på forholdet mellom fotografi og konsumkulturen me lever i.

10 Artikkelen vert første gong publisert i 1932.

11 Erwin Panofsky deler inn analysen av eit verk i tre ulike nivå: det *pre-ikonografiske* (primær eller naturleg tyding), det *ikonografiske* (sekundær eller konvensjonell tyding) og det *ikonologiske* (den indre tyding eller innhaldet) (Panofsky 1980:12-13).

12 Panofsky har mellom anna blitt kritisert for å vera for vag når det gjeld korleis ein skal finna fram til hans omgrep "de bagvedliggende principper" (på det ikonologiske nivå) og for å gje for få og vage konkrete eksempel (Larsen 1980:90).

og korleis dei nyttar seg sjølv i eigne arbeid. Denne boka er sentral i oppgåva først og fremst på grunn av temaet iscenesetjing. I tillegg skriv Sandbye om amerikanske kunstfotografar som tidleg var førebilete for norske kunstnarar.

Av norsk litteratur innan tema om iscenesetjing finn ein *Selviakttakelse* (2005) av Eivind Røssaak. Dette er ei samling med essay som særleg legg vekt på samtida si interesse for sjølvbetonning innan kunst og litteratur.

Det er gitt ut ein del utstillingskatalogar i samband med utstillingar med Vibeke Tandberg, både for gruppeutstillingar og separatutstillingar (til dømes Rogaland kunstmuseum 1997; c/o Atle Gerhardsen/Berlin 2003; Lillehammer Kunstmuseum/ Haugar Vestfold Kunstmuseum 2007). Tandberg er nemnt i dei fleste bøker som omhandlar norsk kunst i den seinare tida (Danbolt 2001:449; Gange 2004:228), samt i internasjonale bøker om samtidskunst (Cotton 2007:217).

Roland Barthes hadde ei særskild interesse for fotografi. Dette kjem fram i boka *Det lyse rommet*, men òg i artikkelen "Billedets retorik" (1980¹³). Begge desse har eg lagt vekt på, særleg i diskusjonen om fotografiet som sanningsvitne. Walter Benjamin sine tekstar *Liten fotografihistorie* og *Kunstverket i reproduksjonsalderen* (1991¹⁴) vil eg nytta når eg skriv om foto som kunst.

Både litteratur om utviklinga av fotografiet som medium (Clarke 1997; Larsen og Lien 2007), om foto som kunstart (Cotton 2007; Benjamin 1991) og kunstfoto i Noreg dei siste åra, blir nytta. Den nyaste boka som er gitt ut i Noreg om bruk av foto i kunsten er *Norske kunstfotografi 1970-2007* (2007) av Cecilie Malm Brundtland. Boka vil vera ei viktig kjelde i dei delane der norsk kunstfotografi er omtalt. Samstundes med utgivinga av boka vert det vist ei utstilling¹⁵ med eit utval av dei omtalte verka. Her var mellom anna tre av fotografierna i serien *Living Together* representert.

Ei anna nyleg utgitt bok er *Kropslig kunst* (2007) av danske Ulla Angkjær Jørgensen. Boka har bakgrunn i forfatternen si doktoravhandling i kunsthistorie. Ho skriv om den viktige rolla kroppen har spela i kunsten sidan 60-åra og legg vekt på estetikk- og kjønnssteoriar. Eg vil nytta denne boka som kjelde både i dei delane eg tek opp kjønns- og kjønnssteoriar og der eg skriv om individ og identitet.

Om kjønnsforskning og kunst er det skriva mykje dei siste åra og å gjera eit utval her er ikkje lett. Linda Nochlin sin artikkel "Why Have There Been No Great Women Artists?"

13 Artikkelen vert første gong publisert i 1964.

14 "Kunstverket i reproduksjonsalderen" vert første gong gitt ut i 1936 og "Liten fotografihistorie" vert første gong publisert i 1931.

15 *Moderne norsk kunstfotografi* på Stenersenmuseet 11.oktober 2007 – 27. januar 2008.

(1971) vakte stor merksemd då den kom og har hatt mykje å seie for feministisk kunstforskning, men mykje har skjedd sidan den tid. Difor vel eg i tillegg å leggjavekt på den feministiske kunsthistorikaren Griselda Pollock (1946-) sine bøker *Vision and Difference* (1988) og *Differencing the Canon* (1999). Mykje av litteraturen ho skriv omhandlar kvinnelege kunstnarar på 1800-talet, men ho har ei vinkling på det psykoanalytiske som gjer at mykje kan overførast til Tandberg og det å nytta seg sjølv i eigen kunst. Pollock tek òg opp tema kring samtidskunsten og diskuterer mellom anna korleis det er å arbeida i ein kultur der det feminine framleis kan bli definert som objekt for det manlege blikket. Pollock skriv at ho mellom anna prøver å finne måtar å skrive om manlege og kvinnelege kunstnarar på, for å koma forbi dei binære kjønnsforskjellane (Pollock 1999:34).

Av nyare forskingsarbeid innan fotografi kan eg nemne "Fotografiet i Kulturen" som blir administrert frå Rokkansenteret ved Universitetet i Bergen. Forskningsprosjektet er støtta av Norges Forskningsråd og har Professor Peter Larsen som prosjektleiar. Prosjektet undersøker sentrale fotografiske presentasjonsformer og funksjonsmåtar med utgangspunkt i næranalysar av konkrete bilete og biletsamlingar. Det er ikkje primært fotografiet som del av kunstscena, men fotografiet i kulturen si teneste, som står i fokus. Forskningsarbeidet legg vekt på å styrkje og vidareutvikle den fotohistoriske forskinga¹⁶.

STRUKTUR

I første del av oppgåva har eg gjort greie for innhald, presentert dei ulike temaa i oppgåva, kva litteratur eg vil nytta, samt skrive ein oversikt over teoriane som er viktige i denne samanhengen.

I kapittel 2 vil eg skildra fotografa i *Living Together* og gje ei analyse av verket. Dette gjer eg for at å få eit solid grunnlag for å skriva om sjølvscenesetjing, korleis dette blir nytta i *Living Together* og kva det har å seia for vår oppfatning av verket. Eg vil gje ei kort skildring av kvart verk og deretter vil eg vil sjå på kva som har inspirert Tandberg av andre kunstnarar og verk og kva føringar som ligg i tida, som gjer at uttrykket blir som det blir. Har Tandberg blitt inspirert av si eiga samtid?

I kapittel 3 vil eg gå djupare inn på tema om iscenesetjing. Eg vil mellom anna prøva å gje ei oppklaring på dette omgrepet og sjå på korleis det har vorte nytta i kunsten og korleis det har vore nytta i samband med *sjølv* og *kjønn*. Er det eit omgrep som enno blir nytta? Eg vil i tillegg sjå på fotografiet som medium, og gje ei kort utgreiing om utviklinga av

16 <http://Solstorm.infomedia.uib.no/fotografiet/01Prosjekt.htm> (lasta ned den 10.03.08).

fotografiet som ein sjølvstøtt del av kunstinstitusjonen, diskutere fotografiet sitt forhold til røynda og kvifor dette media blir nytta i iscenesetjing av sjølvet. Eg vil og sjå på fotografiet si rolle i kunsten som blir produsert i dag.

I kapittel 4 vil eg setje omgrepa iscenesetjing av sjølvet, identitet og kjønn i samanheng med *Living Together*. Kva har eg kome fram til i løpet av oppgåva?

På slutten av oppgåva vonar eg at dei fleste problemstillingane er svara på, i alle fall diskuterte.

KAPITTEL 2.

LIVING TOGETHER – EI ANALYSE

Ein kan sjå på mykje kunst utan eigentleg å sjå. Det er ikkje før ein tek til å studera verket meir inngåande at ein ser detaljar ein elles hadde oversett. Eller ein kan gjera slik som Barthes skriv, at ein må ”heve blikket eller lukke øynene om man virkelig vil se ett fotografi” (Barthes 2001:68). Det er viktig å gje tid til å la inntrykka av eit bilete sige inn, la undermedvitet få tid til å arbeida med det som blikket tek til seg. Ei analyse av Vibeke Tandberg sin fotoserie *Living Together* vil, i alle fall vonar eg det, ta oss nærare svara av somme av spørsmåla som blir stilt under avsnittet om problemstillingar.

Living Together av Vibeke Tandberg består av ein serie på tjueto¹⁷ digitalt manipulerte fargefotografi, såkalla C-print¹⁸. Kvart bilete har ikkje eigen tittel, men er nummerert frå 1 til tjueto. Kva nummer dei har er markert med ein firkant (#) og eit tal. Fotografia har forskjellig storleik: #1, #5, #6, #8, #10 og #20 er 46,0 x 70,0 cm; #2, #4, #7, #15, #19 og #21 er 26,5 x 40,0 cm og #3, #9, #11, #12, #13, #14, #16, #17, #18 og #22 er 66,0 x 100,0 cm. Dei er alle i liggande format¹⁹. Kopiar av fotografia ligg som vedlegg heilt bak i teksten. Dei er nummerert som nemnt ovanfor og vil verta vist til etterkvart som dei blir nemnde²⁰.

Alle fotografia er figurative og inneheld ein eller fleire personar. Dei førestiller kvardagssituasjonar og ut frå tradisjonell kunsthistorisk kategorisering ville eg difor plassert dei under sjangermåleriet, i dette tilfellet – sjangerfotografiet. Spørsmålet er om me kan nytta modernistisk, kunsthistorisk terminologi og kategoriar på kunsten som blir produsert i dag?

Det same gjeld for skildringa av biletserien. Kan me nytta dei same kategoriane i skildring av moderne fotografi som i det tradisjonelle måleriet? Til dømes er ord som *modellering* og *tekstur/overflate* omgrep som ofte høver meir til måleriet enn til fotografiet. Men det er somme omgrep som kan nyttast utan omskrivingar og omdefinisjonar. Desse er mellom anna *synsvinkel*, *belysning*, *rom*, *rørsle*, *balanse*, *fargebruk* og *komposisjon*. Eg vil gå gjennom desse omgrepa i kvart enkelt bilete etter slik dei er nummerert. På grunn av

17 I følgje Eivind Røssaak er det tjuetu fotografi i serien *Living Together* (Røssaak 2005:74), medan andre stader er det berre nemnd tjueto og eg vil forholde meg til dette talet (mellom på grunnlag av kontakt med Astrup Fearnley Museet for samtidskunst).

18 Fargebilete blir òg ofte kalla kromogene bilete, såkalla c-print eller på engelsk: *Chromogenic prints*, *Chromogenic color prints*, *Type C-prints*, *Dye coupler prints*.

19 Tre fotografi som hang på utstillinga ”Moderne norsk kunstfotografi” på Stenersen Museet for Samtidskunst i Oslo i 2007 hadde ein tynn, mørk treramme utan passpartout.

20 Kopiar av fotografia er utlånt frå Astrup Fearnley Museet for Samtidskunst.

mengda av fotografi er det berre set av plass til ei enkel skildring.

Det er fleire element som er felles for bileta i tillegg til dei reint tekniske. Alle bileta syner minst to personar og alle har på seg klede som indikerer at dette er fotografi som er teke i notida. Påkledningen varierer ettersom handlinga endrar seg; bikini, badekåpe, bukse og genser, kortbukse, kjole, t-skjorte. Dei fleste bileta syner to unge kvinner (i slutten av 20-åra), med halvlangt, mørkt hår. I bilete #5, #8 og #22 er det i tillegg éin eller fleire andre personar med. Fargane som er nytta er naturlege etter kva tid på døgnet det er og kva mengde lys det er. Alle bileta kan seiast å vera nøytrale nåtidsskildringar.

#1²¹: Tandberg har her gått rett på motivet. Me ser ei kvinne som står i forgrunnen, heilt mot høgre i biletet. Ei dør står open lenger bak i rommet, og der står ei anna kvinne. På kvar side av døra og over døra er det vindaug. I den eine vindaugskarmen står det ein vase med blomar. Til venstre i biletet står ei stor, svart klokke på golvet. Visarane syner at klokka er fem over halv fem. Det er ikkje godt å sei om det er om morgonen eller om ettermiddagen. Umiddelbart tenkjer ein at det er på dagen, men kvinna fremst i biletrommet ser trøytt ut og me kan likegodt tenkje oss at klokka er halv fem om morgonen. Lyset er jamt fordelt og kjem frå eit stort vindaug på ein veg som går på skrå innover i rommet. Me ser ikkje fleire lyskjelder, men me kan tenkje oss at rommet i tillegg er opplyst av elektrisk lys frå taket (jamfør det jamne lyset). Biletet verkar som om det er i ubalanse på grunn av at den eine kvinna er plassert heilt til høgre, framme i biletflata. Denne ubalansen blir til dels utjamna ved at klokka står på motsett side. Jenta til høgre og klokka til venstre er to mørke element som står i kontrast til det lyse rommet. Det er flest vertikale element i biletet og romverknaden blir til dels vekke ved at jenta til høgre stoppar for den visuelle illusjonen av rom som linjene langs golvet og vindaugget dannar.

#2: Ei kvinne kjem smilande mot oss i eit *normalperspektiv*²². Ho er litt ute av fokus, og ser rett på fotografen. Berre overkroppen hennar kjem til syne. Ho har på seg ein bikinioverdel eller ein brysthaldar. Bak henne kjem ei anna kvinne med ei bøtte i handa. Ho har på seg kvit kortbukse og ein kvit bluse. Handlinga går føre seg ute, det

21 I kvart bilete frå serien *Living Together* samsvarar nummeret på fotografiet med nummeret på illustrasjonen. Det vil sei at #1 er Illustrasjon 1, #2 er Illustrasjon 2, #3 er Illustrasjon 3, osv.

22 Vertikalaksen bli delt inn i tre ulike perspektiv: når me ser motivet frå jordnivå (froskeperspektiv), når me ser ned på motivet (fugleperspektiv) og når me ser motivet på likefot – eit normal perspektiv. Eg vel å kalle dette for *normalperspektiv*.

er grøn vegetasjon i bakgrunnen. Me ser òg litt av ein mørk bygning av tre, med ei blå dør, i bakgrunnen. Handling er i notid, fotografiet er teke for å fange ein augeblikk. Dette gjer at det er rørsle i biletet, som om kvinna i forgrunnen er på veg ut av det. All handling går føre seg på midten og høgre side av biletet. Dette gjer at me får ei kjensle av at fotografiet heller litt mot høgre. Denne ubalansen blir til dels utjamna ved at eit fjell på venstre sida i bakgrunnen ligg i halvskugge og står fram som eit tyngre element (på grunn av den mørke fargen).

#3: Ei stove sett frå eit lågt fugleperspektiv. Eit fjernsyn til venstre som står på ein rund koffert. Ei kvinne sit midt i rommet og ser på fjernsynet. Ho har føtene i kross og lener seg litt attende på stolen medan ho lener hovudet mot eine handa. Til høgre ligg ei kvinne på ein kvit sofa, ho ser òg på fjernsynet. Mellom henne og fjernsynet står det eit bord med restar frå eit måltid, eit glas, eit oskebeget og andre småting. Det er mange element som krev lik merksemd og auget klarer ikkje finne kvile på ein bestemt detalj. Det er ei lampe til høgre i biletet, men lyset må i tillegg koma frå andre stader. Den vesle lampa er ikkje sterk nok til å gjera rommet så lyst som me ser det. Rommet får eit visst suggerande perspektiv ved at fjernsyn, teppe, bord og sofa er plassert parallelt. Motivet er statisk.

#4: To kvinner i eit rom sit bak eit bord. Begge ser på fotografen frå eit normalperspektiv. Kvinna til venstre sit litt tilbakelent, litt lenger inn i rommet, medan ho til høgre lener seg litt over bordet mot fotografen. Ho held høgre handa under haka og kviler hovudet på denne. Det ligg aviser, ein telefon, oskebeget og diverse andre små gjenstandar på bordet. Ei hylle står litt inn i rommet bak jenta til høgre. Hylla er kvit og ser ut som ho held på å tippe over mot høgre. Dette får oss til å sjå at det er fleire trekk med perspektivet i bakgrunnen som ikkje stemmer. Dører og vegger ser skeive ut. Bakgrunnen bak jentene er mørk, men lyset kjem sterkt inn frå vestre side og gjer at særleg ein vegg bak jenta til venstre blir opplyst. På grunn av den mørke bakgrunnen kan me tenkje oss at lyset berre kjem frå eit vindauge og at det ikkje er noko elektrisk lys i rommet. Den lyse delen gjer at denne delen av rommet får større merksemd, men den mørke sida er større og difor balanserer den lyse og mørke delen.

Auga til jenta til høgre er plassert i det gylne snitt. Dette gjer at merksemda med ein gong blir trekt mot henne og at me først etterpå legg merke til jenta til venstre.

#5: På ein terrasse ser me fire menneske og ein hund. Alle sit, og me ser på menneska frå eit svakt fugleperspektiv. Ei dame sit til venstre i biletet, ho har hunden i fanget. Ho ser smilande ned på den medan ho stryk den over hovudet. Hunden har hovudet vendt mot fotografen. Til høgre for henne sit ei anna dame. Ho held ein sigarett i eine handa og ser rett på fotografen. Mannen til høgre for henne ser på dama med hunden. Han har ei avis i den eine handa og held den andre mot andletet. Mannen til høgre for han igjen snur hovudet og ser direkte og smilande på fotografen. Han held eit blad i hendene og kviler føtene på ein krakk. Mellom dei er det eit rundt bord med ein blom på. Me ser ikkje lyskjelda, men i og med at fotografiet er teke ute, kan me rekne med at sola er den einaste kjelda til lys. Menneske og gjenstandar kastar ikkje skugge, fordi heile terrassen ligg i skuggen. Hadde sola vore midt på himmelen, ville det vore naturleg at terrassen fekk litt direkte sollys, difor kan me tenkje oss at dette er på formiddagen eller ettermiddagen. Plasseringa av menneska gjer at auge flytter seg frå venstre, til personane mot høgre, og blir ført ut av biletflata ved hjelp av ei open dør heilt til høgre i biletet. Denne markante føringa av blikket gjer at me får inntrykk av dynamikk og rørsle, trass i at menneska sit i ro.

#6: Ei dobbelseng tek mykje av plassen i biletet. Ei kvinne ligg i senga oppå sengteppe og delvis oppå somme store puter. Ei anna sit på golvet med hendene i same senga. Dei rører ved kvarandre sine hender og ser rett på kvarandre. Me ser motivet frå eit svakt fugleperspektiv (fotografen står, kvinnene ligg og sit). Skuggane fell på venstre sida av personane i biletet og lyskjelda må difor kome inn frå høgre. Rommet er ikkje heilt opplyst og me kan difor tenkje oss at det ikkje er ei elektrisk lyskjelde, men at dagslyset er det einaste som lyser opp rommet. Lyset har eit gyllent skjær som får fargane i treverket på senga og den gule genseren til ho i senga til å kome betre fram. Rommet har inga markert djupverknad (utanom senga som til ei viss grad markerer storleiken på rommet), fordi me kjem heilt inn på motivet. Føtene til ho som ligg i senga stikk utanfor biletkanten nede på venstre side. Blikket vårt blir drege inn i biletet ved at det følgjer leggen til jenta i senga, deretter opp på kroppen, til der dei to rører ved kvarandre og ut av biletflata ved hjelp av ryggen til ho som sit på golvet. På denne måten blir det danna ein dynamisk boge i biletet, sjølv om motivet i seg sjølv er statisk. Bogen blir repetert på sengegavlen mot veggen.

- #7: To menneske er på eit svaberg. Me ser på dei frå eit normalperspektiv. Det er skumring. Dei mørke fargane i nesten heile motivet skapar ein sterk kontrast til sola som held på å gå ned. Me ser ikkje andleta og detaljane klart på grunn av mørke. Solnedgangen lagar sterke raude og oransje fargar i bakgrunnen. Personen som er nærast fotografen sit og ser rett fram med knea trekt opp under seg. Me ser henne i profil. Personen i bakgrunnen står oppreist. Ho er den einaste som skapar rørsle i biletet. Det ser ut som om ho held på å gå ned av det litle fjellet. Bilete blir balansert ved at den sterke sola er på venstre sida, medan begge personane er på høgre sida. Sola dannar eit markert blikkfang, men auge går snart til personane på høgre side. Fotografiet er inndelt i fire sjikt. Det fremste er svaberget og litt vegetasjon, det neste er ein sjø eller eit vatn, deretter kjem ei rekkje med fjell der horisonten markerer overgangen til det fjerde sjiktet som er himmelen.
- #8: Tre kvinner står og ser rett på oss. Fotografiet er teke frå eit normalperspektiv. Dei tre kvinnene smiler. Dei har tilnærma same frisyre. Kvinna i midten er eldst (mellom 45-65 år), medan dei to andre kvinnene er på same alder. Alle tre står tett inntil kvarandre. Kvinna til venstre held rundt venstre armen til ho i midten. Kvinna til høgre held høgre hand i eine lomma. Ho har briller festa i håret. På grunn av vegetasjonen i bakgrunnen ser me at motivet er utandørs og at lyskjelda difor er dagslyset. Det er ingen element som skapar særst mykje illusjon av rom i biletflata. Kvinnene står på rekkje og rad heilt framme i biletflata og vegetasjonen følgjer òg biletflata, berre litt lenger inne. Mellom kvinnene og vegetasjonen går det to parallelle linjer som kan sjå ut som jernbaneskjener. Kvinnene får i utgangspunktet lik merksemd, det er ingen av dei som er meir framtrudande enn dei andre. Men den raude fargen på kleida til kvinna i midten fangar likevel blikket vårt.
- #9: Eit blått rom. Me ser to jenter i profil. Dei sit ved eit bord og et mat. Me ser dei frå eit svakt fugleperspektiv. Dei ser like ut og dei sit ovanfor kvarandre og ser rett på kvarandre. Det er juice og mjølk i kartongar på bordet mellom dei. Eit brev eller dokument ligg òg der. Det er ei hylle med bøker ovanfor dei på veggen rett fram i biletet. Det er eit jamt lys som ser ut som om det kjem frå taket. Me får ei viss kjensle av rom i biletet på grunn av bordet som trekk blikket vår innover. Det er lite rørsle i biletet, ikkje anna enn hendene på jentene som held mat som dei fører opp mot munnen. Jenta til venstre har på seg ein raud genser og det er ho som

blir blikkfanget. Likevel får me ikkje kjensle av at biletet er i ubalanse. personane sit på kvar si side av eit bord og får i utgangspunktet like mykje merksemd.

#10: I forgrunnen er det eit svaberg med lyng, gras og andre grønne vekstar. Me ser motivet frå eit svakt fugleperspektiv. Litt bortanfor er det eit vatn. I bakgrunnen er det skog og fjell. Himmelen er blå og nesten utan skyer. Ei kvinne i eit raudt plagg (ei skjorte eller eit handklede) er plassert oppe til venstre i biletet. Ho ser utover vatnet. Det raude plagget står i kontrast til dei naturlege fargane i landskapet og fungerer difor som eit blikkfang. Ho er nesten plassert i det gylne snitt, men ikkje heilt. Verkinga er ikkje at det *nesten* blir balanse i biletet, heller forsterkar dette ubalansen. Ned på skrå mot høgre sit det ei kvinne på huk. Det er snarare ho som er i det gylne snitt, men ho har på seg klede i nøytrale fargar og me legg difor ikkje i like stor grad merke til henne. Ho sit halvvegs vendt mot fotografen og ser på oss. Det kan sjå ut som om ho har sett seg ned for å gå på toalettet. Lyskjelda er dagslyset i og med at handlinga føregår ute.

#11: Eit rom med kvite vegger og kvit golv. Ei kvinne med ein lilla topp med kvite prikkar sit i ei seng til venstre i biletet. Det kan sjå ut som om det er same senga som i bilete #6. Sengegavlen er lik og teppet og putene er like. Ei kvinne sit på golvet framfor ho i senga og held på den eine foten hennar. I andre handa held ho eit tøyestykke. Ho har på seg ei lys brun bukse og ein blå genser. Lyset kjem inn frå eit vindauge me ikkje ser (me ser berre skuggen av srossene, og kan difor tenkje oss at det er frå vindauget lyset kjem). Det står ei lampe på golvet like ved senga, men denne ser det ikkje ut som at det kjem lys frå. Ein stor spegel heng over jenta som sit på golvet. I den ser me veggen der fotografiet er teke frå og litt av ein dørkarm med eit lite glimt inn i eit anna rom. Under spegelen står det ein kvit kommode med tre skuffer. Oppå den ligg det mellom anna nokre papir. Det er ikkje laga noko forsøk på å auka kjensla av rommet med forsterka perspektiv eller strategisk plassering av gjenstandar, om ein ser vekk frå den litle effekten som spegelen dannar. Det er ikkje særleg rørsle i biletet, verken ved hjelp av komposisjon eller handling. Største delen av tyngda i biletet er på venstre side. Det er her senga og den eine kvinna er. Blikkfanget blir kvinna i senga. Me følgjer blikket hennar ned til ho på golvet. Dei to til saman skapar ein diagonal frå oppe til venstre til nede på høgre side i biletflata.

- #12: To kvinner står ved eit vindauge. Ho til venstre har på seg ein raudleg overdel og held ein sigarett i eine handa. Ho til høgre har på seg ei kvit badekåpe. Begge ser på fotografen. Me ser dei to kvinnene i eit frontalt normalperspektiv, sjølv om det kan sjå ut som om det er teke i eit froskeperspektiv. Me får denne kjensla på grunn av at dei bøyer hovudet og kikkar opp. Kunstnaren har gjort eit poeng ut av lys/skugge kontrasten. Kvinna til venstre står i skuggen med ein opplyst bakgrunn, medan kvinna til høgre er opplyst med ein mørk bakgrunn. Lyskjelda kjem først og fremst frå eit vindauge me kan sjå. Det er ikkje romverknad i biletet, på grunn av at me kjem heilt inn på motivet, det er ein nær synsvinkel. Det er ikkje mykje rørsle i biletet. Det einaste som kan visa til litt rørsle er kvinna til høgre som tek seg på nasen. Heller ikkje komposisjonen oppmodar til rørsle. Me ser dei to kvinnene samstundes, utan at blikket går i ein bestemt retning. Fotografiet gjev inntrykk av symmetri slik dei to kvinnene står oppstilt.
- #13: Eit rom med panel på veggene. To kvinner sit ved eit kvit bord med kvite stolar og spelar kort. Ein stol i framgrunnen står litt på skrå, ut frå bordet. Det kan verke som fotografen har stått oppreist når fotografiet har blitt teke, difor ser me kvinnene i eit svakt fugleperspektiv. Størstedelen av vegen er i ståande panel. Det einaste unntaket er ein kvit del til høgre i biletet. Golvet er dekkja med parkett som er i flukt med blikket vårt. Det heng ei kvit lampe over bordet som me kan tenkje oss at det kjem lys frå. Men dette er ikkje nok til å lyse opp heile rommet, og det er sannsynleg at det er elektrisk lys eller dagslys utanom. Me ser rett på bordet og får difor ei kjensle av at blikket blir trekt inn i rommet. Dette blir forsterka av måten parketten er lagt på. Balansen som blir skapt ved at jentene sit på kvar si side av bordet, blir broten av den skrå stilt stolen heilt i forgrunnen av biletflata. Stolen er òg med å på å skape rørsle i biletet. Ein kan sjå ein markert trekantkomposisjon der biletet over jentene er toppen av ”pyramiden”, den går ned mot jentene sine hovud og fortset med toppen av rygglena til stolane som jentene sit på. Blikkfanget er biletet og lampa over bordet.
- #14: To personar er på veg ned mot eit vatn, dei er ikkje lette å få auge på, på grunn av mykje vegetasjon og ein stor stein i forgrunnen som tek merksemda. To tre som lener seg mot kvarandre lagar ein trekant, med ein ”port” mellom seg, omlag midt i biletet og dette dannar eit blikkfang. Den eine personen blir lyst opp og markert ved at ho er

akkurat i ”porten” mellom trea når biletet er teke. Ho har ryggen mot oss og held noko i høgre handa, men me klarer ikkje tyde kva det er. Den andre personen kjem litt bak. Ho er i skuggen og me får difor ikkje auge på henne med same, ho går nesten i eitt med vegetasjonen. Det er stor kontrast mellom lys og skugge på grunn av det sterke sollyset. Det ser ut som om fotografen har stått litt høgare enn personane i landskapet når fotografiet har blitt teke. Himmelen er nesten heit blå, berre ei lita sky er å sjå.

#15: To kvinner sit ovanfor kvarandre ved eit bord. Me ser dei litt på skrå frå høgre i eit normalperspektiv. Dei ser på kvarandre. Det står glas med noko som ser ut som øl på bordet mellom dei. Kvinna til venstre held rundt sitt glas med eine handa. Den andre handa har ho på den andre kvinna si venstre hand. Kvinna til høgre held ein sigarett i den ledige handa. Kvinnene lener seg mot kvarandre og dannar ein trekantkomposisjon. Lyset kjem frå eit stort vindaug bak dei. Ut av vindauget kan me så vidt skimta andre bygningar. Vindauget er rama inn med blomstrete gardiner. Det sterke lyset og det noko mørkare interiøret skapar ein kontrast. Bordet mellom dei skapar ein illusjon av rom og blikket vårt går inn i rommet saman med linjene bordet dannar. Det er ikkje rørsle i biletet utanom denne sugande effekten. Kvinna til venstre er eit blikkfang. Det er henne me ser best. Den andre kvinna ser me mest berre ryggen til. Det er ein enkel komposisjon med få urolege element.

#16: Eit rom med grønne vegger. Me ser rett på ein rygg og baksida av eit hovud i eit normalperspektiv. Hovudet er vendt mot ei kvinne som står lenger inne i rommet. Personen nær oss har på seg bukse og ein kvit genser. Dama lenger inne i biletet har på seg kjole, ho har ein raud jakke i handa. Det ser ut som om ho er på veg ut på grunn av at ho held døra oppe på gløtt. Ho ser på personen som har ryggen mot oss. Ingen av dei ser på fotografen. På høgre side i fotografiet heng det ein spegel med gullramme. Me kan ikkje sjå kva som speglar seg på grunn av vinkelen biletet er teke i. Under spegelen er det ein vedomn. Oppå omnen ligg det mellom anna noko som kan sjå ut som ein telefon og ein del papir. Det er to synlege lyskjelder i rommet. Den eine er ei lampe som er plassert over kvinna innerst i rommet, den andre er ei stål lampe på ein pult til høgre i biletet. Desse to er ikkje nok til å lysa opp heile rommet, det må difor vere ei kjelde til som me ikkje kan sjå. Det er eit jamt lys som ikkje kastar særleg skugge. Biletet har djupverknad fordi blikket blir drege langt inn i

rommet for å sjå kvinna som ser i retning mot oss. Me er vitne til ei augeblikkshandling. Kvinna i kjolen er på veg ut døra og personen me ser ryggen til kan snu seg kor tid som helst.

#17: To kvinner i eit rom vaskar opp. Kunstnaren har nytta eit normalperspektiv og ein normal synsvinkel. Lyset kjem frå eit vindauge til venstre i bilete og ei open dør bak i rommet. Kvinna til venstre har på seg gule oppvaskhanskar og held bestikk i eine handa. Ho har på seg ein blå genser og har håret satt opp i ein topp. Det ligg tallerkar, koppar og ei gryte framfor henne. Kvinna til høgre held ein kopp som ho tørkar med den andre handa. Ho ser rett på oss. Ho har på seg ein gul genser som er litt kort, og som gjer at me ser litt av magen hennar. Lyset som kjem inn dannar ein *clair obscur*-effekt. Lyset fell på kvinnene, medan resten av rommet blir liggjande i ein halvskugge. Oppvaskbenken dannar eit visst djubdeperspektiv, men det er ikkje veldig framtrudande. Det skjer mest, og det er mest rørsle, i biletet sin venstre del. Høgre sida er rolegare og meir statisk. På grunn av dette får ein ei kjensle av at fotografiet er i ubalanse. I tillegg ser det ut som om fotografen har halde kameraet litt på skakke, rommet heller mot høgre.

#18: Eit kvitt rom med god høgde under taket. Me ser motivet frå eit svakt fugleperspektiv. Etter møblementet å døme er dette eit soverom. Fremst i biletet er det ei dobbelseng der det ligg ein person med andletet vendt mot oss. Ho ligg under ei dyne og me ser berre hovudet og den eine armen hennar. Det ser ut som same senga som i bilete #6 og #11. Litt lenger inn i rommet er det ein kvit kommode med ein stor rund spegel over. Rett fram er det eit vindauge med nedtrekte persienner. Til høgre i rommet er det eit skåp. Ei kvinne står ved skåpet med bare føter og i badekåpe. Ho geispar og ser inn i skåpet. Fremst i rommet på høgre side er det ei hylle med bøker og klede oppå. Eit kvitt teppe ligg på golvet. Rommet er lyst. Lyset kjem inn mellom sprekkane i persienna og frå ei lampe som står på golvet ved dobbelsenga. Senga bestemmer kva retning blikket vårt går i. Me ser frå den til kvinna ved vindaugget. Det vert skapt ein balanse i biletet ved hjelp av personen i senga og kvinna ved skåpet.

#19: Me ser to jenter i det dei hopper frå eit svaberg. Dei vil i neste sekund lande i vatnet. Begge har knekk i knea og held hendene ut frå kroppen. Motiviet gjer at det er ei

spenning og rørsle i biletet. Retninga går frå venstre til høgre i fotografiet. Til venstre ser me litt av noko som kan vera ei brygge som dei hoppar i frå. Denne gir illusjon av rom ved at blikket følgjer kanten på ”brygga”. Begge kvinnene er plassert midt i biletflata og blir saman midtpunktet og blikkfanget. Dei er det einaste elementet i biletet som gjer krav på sjåaren si merksemd. Den dominerande fargen er blå. Både himmelen og vatnet har ein klar blåfarge som dekkjer mest heile fotografiet.

#20: Me ser to kvinner i eit normalperspektiv i eit rom ved eit stort vindaug. Den fremste jenta bøyer nakken litt. Ho held den eine handa framføre seg og den andre held ho bak hovudet. Kvinna bak held sine hender på nakken og skuldrene til kvinna framfor. Ei plante med visne blad kjem opp frå høgre i fotografiet. Det heng ein plakat bak jentene med ei snakkeboble. Det er ikkje mogleg å tyde kva som står der. Me ser ingen lyskjelde utanom det store vindaug. Utsikta frå vindaug er fasadar på bygningar. Hovudet til kvinna til venstre er plassert i det gylne snitt og fungerer som blikkfang. Det går ei linje inn i rommet frå høgre, markert av srossene i vindaug. Me kjem heilt nær inntil motivet. Det er ein enkel komposisjon med få enkeldelar.

#21: Eit lite rom. Rommet sin storleik blir markert ved at fotografen har teke med deler av døra. Rommet er for lite til at den som har teke biletet har kunne kome heilt inn. Me ser motivet frå eit normalperspektiv. Ei kvinne står i badekåpe og pussar tennene. Ho ser på ei anna kvinne som har ryggen vendt mot betraktaren²³. Kvinna til høgre har ikkje klede på seg. Det ser ut som om ho held høgre hand inn i dusjen. Lyset kjem frå ei lampe over kvinna innarst i rommet og frå eit lite vindaug rett fram i rommet. Dei dominerande fargane er blått og kvitt. Veggene er blå, medan fliser, dusjforhenget, badekåpa, lister og dør er kvite. Fargeforskjellane skaper liv og kontrast. Døra og linja som blir danna øvst på flisene gjer at blikket vårt blir ført inn i rommet. Det er få komponentar og merksemda blir fordelt mellom dei to kvinnene sjølv om me først og fremst legg merke til den nakne ryggen.

#22: To kvinner sit i ei trapp og et is. Dei sit eit par trinn opp, men me ser dei likevel i eit normalperspektiv. Trappa er brei og det er fleire personar i bakgrunnen. Kvinna til

23 Ordet *betraktar* er nytta i denne oppgåva, sjølv om det ikkje er eit godt nynorsk ord. Alternativ kan vera sjåaren, publikum eller iakttakaren, men ingen av desse orda er like passande som *betraktar*.

venstre smiler og ser på betraktaren. Kvinna til høgre et akkurat på isen og ser rett framfor seg. Ho myser på grunn av den sterke sola. Det er dagslys og sola dannar skarpe skuggar. Trappa gjer at blikket vårt blir lyfta oppover, men det er likevel kvinnene i trappa som er blikkfanget. Me kjem ganske nært opp til motivet. Det er på venstre side av biletet at det skjer mest, men me får likevel ikkje ei kjensle av at fotografiet er i ubalanse. Trappa som går opp mot høgre er med på å utjamna missforholdet.

HARMONI, DISSONANS, KOMMUNIKASJON

I og med at *Living Together* består av heile tjueto fotografi, som alle kan tolkast individuelt, har eg gjort eit grep for å kunne gje ein karakteristikk av verket og for at tolkinga av bileta skal verta meir oversiktleg. Eg har valt å dele bileta inn i tre kategoriar. Desse har eg kalla HARMONI, DISSONANS og KOMMUNIKASJON. Namna på kategoriane seier noko om det som knyter fotografia i gruppene saman. Gruppene er i første omgang valt for å gjera tolkinga lettare, ikkje med det mål for auge å finne fellestrekk. Tolkinga av bileta kjem til å bli gjort i gruppene eg har delt dei inn i, altså ikkje av kvart enkelt bilete. Dette gjer eg fordi dette er ein serie bilete som heng saman både i uttrykk og innhald og eg voner difor å finne somme trekk eg kan peika på som er felles for alle. Eg vil berre i somme tilfelle trekkje ut enkeltbilete. I samlinga med illustrasjonar heilt bak i oppgåva har eg laga ein fotomontasje med fotografia i dei einskilde gruppene slik at lesaren skal kunne sjå dei samla og lettare følgje med i diskusjonen.

Harmoni

I denne gruppa, som eg har kalla *Harmoni*, har eg plassert bilete #2, #5, #7, #8, #10, #14 og #19 (**illustrasjon 23**). Harmoni er eit uttrykk for ”samstemmighet; likevekt; enighet”²⁴. Dei arbeida eg har samla i kategorien har nett desse eigenskapane som harmoni blir tillagt, som fellestrekk. Personane i bileta eksisterer i ”samstemmighet”, me ser ikkje at dei kranglar eller er ”ueinige” på noko vis og det er ”likevekt” mellom dei, me ser ikkje at den eine hevdar seg over den andre.

Bileta kunne like godt ha blitt kalla *ferieidyll*, *familiealbum* eller *snapshots*. Dei er (kan det med ein gong sjå ut som) ufarlege augeblikksbilete, nett som om dei var dokumentasjon på ein særers vellukka sommar. Hovudpersonane i bileta er barnlege og fulle av liv. Dei leiker

24 I følgje Kunnskapsforlaget fremmedordbok (1991) s. 138.

for eksempel med vatn og i eit av bileta badar dei. I bileta i denne gruppa ser me somme gonger andre familiemedlemmer, noko som forsterkar inntrykket av idyll og harmoni. Det er fint vêr, sola skin, familien er samla. Me ser at menneska smiler i alle bileta der me kan sjå andleta deira. At me kan kalla fotografia i denne kategorien *snapshots* er tydeleg på grunn av den måten dei er tekne på. Dei er til dømes tekne med lite omsyn til komposisjon og teknisk utføring, dei er amatørmessige og spontane, nett slik som snapshots ofte er²⁵.

Me tenkjer at hovudpersonane i bileta er kjærastar, veninner eller sysken. Det siste er mest nærliggjande, i og med at dei er like i utsjåande. Alt ser ut som det rett ut er perfekt. Og det er nett det som gjer oss kjensla av at noko ikkje er som det skal vera. Det er for perfekt. Sjølv foto frå den mest vellukka sommaren har somme bilete av ei tilgrisa skjorte, ein solsvidd nase eller ein dag med regn. Det er ikkje mogleg at noko kan vera så perfekt som bileta i denne kategorien, og det er difor me heller ikkje heilt kan tru at dette er heile sanninga. Etter å ha sett på bileta ei stund blir ein nesten litt skremd av kor perfekt det er og me byrjar å stille spørsmål. Er me vitne til ein utopi eller er det noko anna Tandberg vil fortelje oss?

Dissonans

Den andre kategorien av bilete har eg kalla *Dissonans*. I denne gruppa har eg plassert bilete #1, #3, #6, #11, #16, #18, #20 og #21 (**illustrasjon 24**). Namnet på kategorien er meint som ein motvekt til den føregåande kategorien, den harmoniske. Dissonans er eit ord som vanlegvis blir nytta i musikkterminologien om noko som ikkje kling som det skal. Lyden gjev ikkje «hvile for øret, men krever vidare utvikling»²⁶. Fotografia i denne kategorien passar ikkje inn i ferieidyllen me var vitne til i den førre gruppa, det er noko som skurrar. Auge kviler ikkje når me ser på desse fotografia, me leiter heile tida etter noko. Det har komme noko truande inn i bileta, ei uro. Personane på bileta er ikkje glade ferierande systre eller veninner. Det er noko mellom dei, ein motsetnad og ein motstand, som ikkje skapar den harmonien me såg i den første kategorien. Denne *dissonansen* kjem til uttrykk på ulike måtar. I det eine biletet er ei av jentene påkledd, den andre naken (#21), ein anna stad ser me forskjellen ved at ein av dei sit i senga, den andre på golvet (#6, #11). I enno eit anna fotografi ser me at den eine er glad, medan den andre tydeleg er nedtrykt (#1).

25 Ordet *snapshot* blir nytta om augeblikksfotografi. Det er oftast bilete som blir tekne til fotoalbumet som får denne nemninga, men det har og blitt eit grep som mange kunstnarar nyttar i sin kunst. Omgrepet vil seinare i oppgåva bli nærare diskutert.

26 I følge *Kunnskapsforlagets fremmedordbok* (1991) s. 81 er dissonans: «mislyd, sammenstilling av toner som hører til forskjellige klanger, og derfor ikke gir hvile for øret, men krever videre utvikling».

I den første kategorien var det nærliggjande å tru at jentene var systre på grunn av likskapen på utsjåande. No er me ikkje sikre lenger. Det er kanskje ein del systre som ikkje bryr seg om å vera nakne saman, men kven vil at det skal verta teke bilete av? Einaste må vera om den som tek bilete er ei tredje syster, men kvifor er ikkje ho med på nokon av bileta? Det same gjeld i #16. Her ser me ei som er på veg ut av dei medan ei anna står igjen med hendene i lomma. Me ser berre ryggen på ho. Min første tanke er at det har vore ein krangel mellom dei to personane i biletet. Denne kjensla kjem av den avvisande ryggen me ser. Kven vel å ta bilete i ein slik situasjon?

Dette er ikkje motiv ein vanlegvis ville teke bilete av. Det er ikkje motiv som passar for snapshotet, sjølv om den tekniske utføringa minner om denne måten å fotografere på²⁷. Komposisjonane er framleis lause og lyset ser ut til å vera tilfeldig. Men innhaldet stemmer ikkje med uttrykket. Dette er noko som er privat. Det er som om me som tilskodarar ser noko me eigentleg ikkje burde ha tilgang til.

Dette *forbode* kjem fram fleire gonger. Me ser kvinnekroppen i situasjonar der me eigentleg ikkje skulle hatt tilgang. I dusjen, på soverommet, midt i ein krangel (#16). Me som ser på fotografa blir usynlege betraktarar som oppheld oss ein stad me ikkje skulle ha vore²⁸. Fotografiet let oss sitje igjen med ei kjensla av å ha sett det gøymde, det private og det forbode på ein heilt anna måte enn måleriet tradisjonelt har gjort.

Kommunikasjon

Den tredje gruppa har eg kalla *Kommunikasjon*. Her har eg plassert bilete #4, #9, #12, #13, #15, #17 og #22 (**illustrasjon 25**). Denne kategorien kunne eg ha kalla *dialog*, men det er ikkje ein dialog mellom den som ser på (betraktaren) og bileta, men mellom *personane* i fotografa. I tillegg er det ikkje naudsynt ein munnleg dialog, men kommunikasjon på fleire plan: dei samhandlar fysisk og har samstundes noko som bind dei saman mentalt. Kanskje me får denne kjensla av samhandling på grunn av at personane er så like?

På dei sju bileta i denne kategorien ser me dei to jentene tett i saman. Dei spelar kort, et is, vaskar opp, drikk øl. I Harmonigruppa kunne me nesten heilt sikkert sei at menneska var på hyttetur. Her er lokaliseringa meir usikker og varierende. Me ser personane i kvardagssituasjonar, på hytta, på ein kafé og ute i det som ser ut som ein by. Bileta er ikkje

27 Dissonans er eit uttrykk som tidlegare òg har blitt nytta i kunsthistoria om måleri der form og innhald ikkje passar saman (Danbolt og Kjerschow 1997:123). Det er det same som me skal sjå her: det ufarlege snapshotet passar ikkje med det truande innhaldet.

28 Dette er noko som ofte har blitt gjort i fotografiet. Som me skal sjå seinare nytta den britiske kunstnaren Richard Billingham (1970-) sær private bilete av den alkoholiserde far sin i serien *Ray's a Laugh* (1995) (**illustrasjon 26**). Me får ei kjensle av dette er ei sak mellom far og son og som ikkje alle andre bør ha tilgang til.

truande og gjev ikkje noko spesielt uttrykk for idyll. Om dei er på hyttetur eller om dei faktisk *Bur saman* er ikkje mogleg å avgjer. Me er vitne til meir vanlege situasjonar, men òg her er det noko som ikkje er akkurat slik me forventar. Me får ein sterkare kjensle av at det er ein tredje person med i fellesskapet. Den som har teke bileta er ein del av ei gruppe på tre. Ein ser tydelege spor frå den tredje personen i bilete #13 (stolen som er trekt ut ser ut som den nett har vore i bruk), og denne personen kan me ikkje utelukka i dei andre seks bileta. Igjen er det eit element som skapar uro. Kvifor får me aldri sjå denne siste personen? I Dissonansgruppa er denne tredje personen utelukka i dei fleste bileta. Det er ikkje rom for andre menneske, bileta er metta av press, krangel og ein uro, som gjer at me ikkje kan tenkje oss kva rolle den tredje personen skulle ha spelt.

Nærleiken og fortrulegheita mellom jentene er tydeleg i Kommunikasjonsgruppa. Dei er vener som har det kjekt i lag. Det er ikkje naudsynt ein idyll, men heller eit samliv som fungerer og som me kan tru å på. Som sagt hadde alt vore *nesten* perfekt om det ikkje hadde vore for "kikkaren" som me aldri får sjå sjølv, me får berre ei kjensle av at det er nokon der.

Ferieidyll, truande uro eller vanlege kvardagsskildringar?

Etter å ha delt bileta inn i gruppene og sett på dei som tre store delar i staden for tjueto mindre, er det somme element i fotografia som kjem tydelegare fram. Inndelinga vert gjort på grunnlag av det spontane inntrykket eg fekk når eg såg på dei. Men etter å ha studert dei nærare er det tydeleg at det er tre forskjellige hovudelement som trer fram.

Det eine er at me er vitne til ein *idyll*. Det er ikkje ein verkeleg ferie me ser, men ein utopi. Det er ingen som har *så* perfekte somrar. Det er nesten ikkje ei sky på himmelen i den første gruppa, ikkje eit fjelset utan eit smil og ikkje spor etter kvardagens mas. Me kan ikkje tru på desse bileta, sjølv om me vil.

Det andre elementet er ei murrande uro. Dette kjem fram i dissonansgruppa. Noko som står i sterk kontrast til idyllen i førre kategori. Det er ikkje like tydeleg i alle bileta, men det er eit element av noko forbode i dei. Me skulle ikkje ha sett dette. Dette inntrykket blir forsterka av at kunstnaren har nytta snapshotet som teknikk, innhaldet går ikkje i hop med uttrykket.

Den siste kategorien, kommunikasjon, har det til felles at det er ei samhandling mellom dei to personane i bileta. Det er verken idyll eller kranglar, men ei roleg sameksistens. Samstundes får ein ei kjensle av det er ein tredje person med i det dei gjer, sjølv om me aldri får møte denne personen. I første gruppe var denne tredje personen sjølv sagt. Det er naturleg å ta bileta når ein er på ferietur. Om det er ein slektning eller nokon anna spelar ingen rolle,

og me tenkjer ikkje over det. I den andre gruppa var den tredje personen så og seie utelukka på grunn av dei intime situasjonane, og me blir forstyrra av tanken på at nokon faktisk har trødd over ei grense (er det me som ser på?) og teke desse bileta. Medan i siste gruppa er det naturleg at den tredje er med som deltakar samstundes med at me får ei uroleg kjensle sidan me aldri får sjå denne personen.

INSPIRASJON, REFERANSAR OG KUNSTHISTORISK PLASSERING

Kva har inspirert Vibeke Tandberg til å ta fotografia i *Living Together*? Kven har ho tenkt på når ho har ”regissert” bileta? Kva kunstnarar har ho lete inspirere seg?

Å nytta referansar til kunsthistoria er ikkje uvanleg og er ikkje noko som er nytt. Til dømes nytta Picasso (1881-1973) motiv teke frå Diego Velazquez (1599-1660) sitt verk *Las Meninas* (1556) i ei rekkje måleri ikring 1957. På eit vis syner alle bilete attende til eit tidlegare verk. Men det å nytta referansar og sitat frå tidlegare verk vert i postmodernismen nytta på ein ny måte. Det var ikkje lenger det å nytta deler, eller ”låne” frå andre verk, men det vert vanleg å kopiere heile verket. I modernistisk tenking hadde ein krav til eit verk om originalitet, men med postmodernismen si kopiering av tidlegare arbeid forkasta ein denne tankegangen (Svendsen 2000:102). No vert det å appropriere og låne frå andre sett på som ein av karakteristikkane til postmodernismen. Til dømes ser me dette i Jeff Wall (1946-) sine iscenesette fotografiske tablå frå slutten av 1970-talet. Han tok utgangspunkt i meistrane frå romantikken, til dømes Eugène Delacroix (1798-1863), eller seinare storheitar, som Edouard Manet (1832-1883)²⁹. Å nytta slike referansar kan me finne fleire døme på i *Living Together* òg. I somme av dei er parallellane så markerte at det ikkje er i tvil om at postmoderne tankegang ligg bak, medan andre er meir hint til grep som er teke tidlegare i historia. Kva kunsthistoriske referansar finn me i Tandberg sitt verk? Kvifor har ho nytta nett desse?

Påverking og inspirasjon

Einar Børresen har i katalogen *Living Together* (1996) påpeikt at Vibeke Tandberg mellom anna har lete seg inspirere av fotografiet *Identical twins, Roselle, N. J.* (1967) av den amerikanske fotografen Diane Arbus (1923-1971). På fotografiet av Arbus (**illustrasjon 27**) ser me to unge jenter som er så og seie like. Det som skil dei er mimikken i andletet. Medan ho til høgre ser ut til å smile og vera fornøgd, ser det ut som jenta til venstre

²⁹ Om ein til dømes ser på *Picture of Women* (1979) av Jeff Wall ser me klare referansar til Edouard Manet sitt måleri *Bar at the Folies-Bergères* (1881-1882).

er litt forknytt og ikkje heilt komfortabel med situasjonen. I *Living Together* er andleta noko av det viktigaste. Det er ikkje dramatiske hendingar som gjer at det er ei spenning i fotografia, men mellom anna det at desse to jentene spelar på ulike andletsuttrykk og kroppshaldningar slik som me ser Diane Arbus òg nyttar. Me kan i tillegg sjå forskjellar i humør i somme av bileta. Særleg i #1 er det store forskjellar i mimikk og uttrykk. Her er den eine jenta ute og vinkar og smiler til nokon, medan personen nærmast oss ser nedtrykt og sliten ut. I #4 er personen til venstre passiv, der ho sit med hendene i fanget, litt i bakgrunnen. Dette står i kontrast til kvinna til venstre som har ein meir aktiv positur med olbogane på bordet og den eine handa utfordrande under haka, medan ho ser rett inni kameraet. Kvinna i bakgrunnen ser òg rett på oss, men er meir tilbakehalden i uttrykket. Ho har eit lite, usikkert smil som gjer at me ikkje blir overbevist av hennar deltaking, trass i blikk-kontakten.

Bilete #16, påpeikar Einar Børresen, har ein parallell til eit fotografi av den franske kunstnaren Henri Cartier-Bressons (1908-2004) (Børresen 1996:10). Fotografiet heiter *Yvelines. Bougival 1956* (**illustrasjon 28**) og det er tydeleg at Tandberg har blitt inspirert av den dramatiske komposisjonen. Me ser ein mann som står i $\frac{3}{4}$ profil med hendene på hofta og ryggen mot oss. Han ser mot ei dør der det er to damer, ein liten unge som smiler og ein hund. Nede i høgre hjørne ser me ein hund som kiken interessert på mannen. Børresen skriv at det er måten fotografen har komponert bileta og dualismen mellom snapshot og kunstbilete som gjer at det vert skapt spenning og dramatik i biletet. Cartier-Bresson sine arbeid er ofte kjenneteikna av enkle detaljar, noko som me òg ser i dette fotografiet. Me er vitne til ei spenning her (på grunn av ryggen som møter oss), men den er annleis enn i biletet til Tandberg. I Tandberg sitt bilete får me ei kjensle av ei uro på grunn av den markante merksemda ryggen får, medan ryggen i Cartier-Bresson sitt bilete på langt nær får oss til å kjenna det likt. Kva er det som skapar denne forskjellen? Mest sannsynleg er det resten av motivet (det som er lenger inn i biletet). Hjå Cartier-Bresson ser me ein smilande unge og i Tandberg sitt bilete ei alvorleg dame. På grunn av desse elementa ser me annleis på ryggen i dei to bileta, sjølv om me i begge føler ei spenning.

Som eg allereie har vore inne på, er det i tillegg kombinasjonen mellom det å nytta snapshot som teknikk og ei privatscene som motiv, som gjer at det blir spenning og dramatik i biletet. Dei fleste bileta me sjølv tek frå ferien og julaftan kan kallast snapshot, og det er private bilete me set inn i albuma våre, men ikkje så private som somme av dei me ser i *Living Together*. Når det blir gjort inntrykk av at eit bilete er eit snapshot må det ha vore ein tredje person i rommet som faktisk står bak fotografiet. Ein kan til dømes ikkje

tenkje seg kven som er fotografen i #16. Kven vel å ta bilete i ein slik situasjon? Ei forklaring er at det er me som betraktarar som er fotografen. Det er me som trengjer oss inn på ei sone der det går føre seg noko som er privat. Den andre forklaringa har eg òg allereie nemnd, at det er ein tredjeperson som har teke dei. I #16 kan ein nærmast kjenne krangelen på kroppen. At dette er teke som eit snapshot underbyggjer denne ekle kjensla, for ikkje å snakke om kjensla det gjev oss at det er *me* som går over i ei privat sfære.

Børresen held fram med å peike på parallellar mellom *Living Together* og kunsthistoria. Han nemner Paul Cézanne (1839-1906) sitt måleri *Kortspillere* (1890-92) i samanheng med Tandberg sitt fotografi der me ser dei to kvinnene spela kort (#13) og Jan Vermeer van Delft (1632-1675) i samband med fotografiet der dei to kvinnene vaskar opp (#17). På dette biletet av Tandberg ser me korleis lyset treff den eine kvinna og tenkjer straks på korleis den nederlandske kunstnaren handsama lyset. I *Tjenestepike heller melk* (1658-60) (illustrasjon 29) ser me ei kvinne som står ved eit vindauge og er konsentrert om noko, nett slik det er i #17 av Vibeke Tandberg. Lyset kjem inn frå venstre i begge bileta og i begge bileta er dei dominerande fargane blått og gult. Det er særleg framtrudande at den av jentene som ser på oss har på seg blå bukser og gul overdel og at kvinna i Vermeer sitt måleri har på seg blått skjørt/forklede og gul overdel. Det er så mange like element i desse to bileta at det er vanskeleg å førestiller seg at ikkje Tandberg skulle ha blitt inspirert av Vermeer.

Som nemnt tidlegare vert det i postmodernismen vanleg å nytta referansar og sitat frå kunsthistoria. Dette var vanleg mellom anna for å understreka avstanden kunstnaren tok frå modernismen si kategorisering av kunsthistoria. Men slike referansar kan òg nyttast for å gje kunstverka ei kunsthistorisk tyngd. I tillegg gjer det at me kjenner igjen somme element og at me difor lettare kan forstå og ta til oss bileta. Innan fotokunsten kan ein leggje til, at ved å nytta appropriasjon og lån frå andre verk, kan ein understreke kunstverket si "fiktive røynd" (Brundland 2007:34).

Om me ser vidare på bileta i *Living Together* finne me fleire som har parallellar til, og lån frå, kunsthistoria. I fotografiet der den eine kvinna vaskar føtene til den andre tenkjer me på sosiale forskjellar. Som òg Børresen påpeikar, visualiserer Tandberg to roller, Herre (eller Frue) og Tenar (Børresen 1996:10). Han peiker på likskapen til måleriet *Batseba med kong Davids brev* (1654) (illustrasjon 30) av Rembrandt van Rijn (1606-1669). I måleriet ser me ei naken kvinne og ei anna kvinne som vaskar føtene hennar. Kvinna som blir vaska ser på ho som vaskar, medan ho som vaskar ser på det ho held på med. Det same ser me hjå Tandberg i #11; ei kvinne sit oppreist i ei seng medan ei anna vaskar føtene hennar. Hendinga føregår i eit lyst rom, med sollys som kjem inn gjennom persienner og legg seg

oppå motivet og framhevar det. Men me blir igjen forstyrta av den teknikken som er nytta. Dette er eit fotografi. Me veit at det ikkje er ei reell hending (fordi me er klar over at Tandberg har satt det heile i scene), men me kan likevel ikkje la ver å tenkje at me ser noko som er privat. Denne kjensla av at me opplever noko me ikkje burde ha kjennskap til blir forsterka på grunn av snapshotsteknikken.

Den kjende historia om Batseba og David er teke frå Bibelen³⁰. Kong David av Israel ser den vakre Batseba medan ho badar og det er denne handlinga Rembrandt har fanga. Batseba er ikkje ei kvinne som David kjende frå før. Dessutan var Batseba gift med Uria, og ein skulle tru at det å sjå ei kvinne som var gift med ein anna mann vaske seg, ikkje var dagleg kost, sjølv for ein konge. Kong David ser ei privat hending, noko han ikkje skulle hatt tilgang til. Er det ikkje nett dette me er vitne til i Tandberg sitt bilete òg? Me kjem rett inn i ei hending dei to kvinnene ikkje burde hatt tilskodarar til. Likevel blir ikkje kjensla av det forbode like sterk i møte med måleriet til Rembrandt. Dette seier ein del om dei forskjellane som eksisterer mellom måleri og fotografi. Eit måleri er eit måleri og gjer seg ikkje ut for å vera noko anna. Me veit at Rembrandt ikkje var til stades då David såg Batseba bade. Me veit at modellane til Rembrandt er stilt opp slik dei er etter instruksjon frå kunstnaren, og sjølv om det er eit vakkert utført måleri, kan me aldri tru at dette er sanninga. Eit fotografi er lettare å tru på. Sjølv om me veit at dette er eit motiv som ikkje er teke frå røynda, er det likevel noko der som gjer at me ikkje er heilt overtudde. Det er *me* som er tilskodarar til hendinga i fotografiet til Tandberg, medan i måleriet til Rembrandt er det ikkje oss, men *David* som ser. Dette er òg med på å skape ein distanse til motivet, me kjenner oss ikkje så skuldige.

Børresen nemner parallellen til Rembrandt sitt måleri *Batseba*, men motivet der ein vaskar føtene til ein anna blir nemnt fleire stader i Bibelen. Mellom anna i Joh. 13, 5-11:

«Så slår han vatn i eit fat og tek til å vaska føtene til disiplane og tørka dei med handkledet som han har om livet. 6 Han kjem til Simon Peter, og Peter seier til han: «Herre, vaskar du mine føter?» 7 Jesus svara: «Det eg gjer, forstår du ikkje no, men du skal skjønna det sidan.» 8 «Aldri i æva om du skal vaska føtene mine,» seier Peter. «Dersom eg ikkje vaskar deg, har du ingen del i meg,» svara Jesus. 9 Simon Peter seier til han: «Herre, ikkje berre føtene, men hendene og hovudet òg!» 10 Men Jesus seier til han: «Den som er bada, er heilt rein og treng ikkje vaska anna enn føtene. Og de er

30 Andre Samuelsbok, kapittel 11.

reine – men ikkje alle.» 11 For han visste kven som skulle svika han. Difor sa han: «De er ikkje alle reine.»».

Dette utdraget er ladd med symbolikk og det kan godt tenkjast at Tandberg har hatt dette i tankane då ho laga bilete #11. I tida då Jesus levde var det utenkjelege at ein som vert sett på som ”Herre” skulle vaska føtene på sine ”tenarar”. At Jesus gjorde dette var direkte oppsiktsvekkjande. Men Jesus grunnjev handlinga med at det er for at Peter skal verta ein del av han, at han gjer det. Han legg ny meining i handlinga.

På kva måte skal me tolka bilete til Tandberg? Slik som Børresen, at det er ein tenar som vaskar føtene til Frua eller som ei kjærleikshandling som i Bibelen, for at dei to skal vera eitt? I forhold til resten av biletserien vil eg seie at den siste tolkinga gjev mest meining. Det er somme forskjellar på personane i bileta. Dei oppfører seg mange gonger på ulike måtar, men det er ikkje så store forskjellar at den eine underkastar seg den andre. Det er ei kjærleikshandling, enten mellom systre, veninner eller kjærastar.

Mange kunstnarar har opp gjennom åra måla seg sjølv saman med såkalla «vanitas-symbol»³¹. Vanitas-symbol kan vera referansar til døden, eller dei skal få oss til å tenkje på kor forgjengeleg livet er, slik som til dømes ei gravstøtte, ein hovudskalle eller eit timeglas. Hjà Tandberg kan ein på bilete #20 finne eit slikt symbol. Jentene på fotografiet står ved eit vindauge og i karmen står ein vissen plante. Ei vissen plante gjev konnotasjonar til alderdom og død. Om dette skal vera eit uttrykk for ”Memento mori” (”hugs du skal døy”) eller om det ganske enkelt skal få oss til å tenkje på meir trivielle ting, som manglande husarbeid, eller at det ikkje har vore folk i huset på lenge, veit me ikkje heilt sikkert.

I tre av fotografia (#5, #12 og #15) held ei av jentene ein sigarett i handa og i tre andre ser me spor etter at det er nokon som har røykt, der er oskebeger med sneipar på bordet (#3, #4 og #13). Røyking av tobakk går igjen i kunsten heilt attende til hollandske måleri på 1600-talet. Sigaretten kan sjåast på som moralsk forfall eller som eit symbol på det nett det forgjengelege med livet (Mørstad 2004:33). Mi erfaring er at mange tek bort sigaretten når ein blir teke bilete av, medan Tandberg her ser ut til å laga eit poeng ut av det. Av tjueto bilete er det sigarettar eller spor etter sigarettar i seks av dei. Samstundes, treng dette ha noko å seie? Det er tretten år sidan Tandberg laga *Living Together* og på den tida var det framleis meir vanleg å røykje. Oskebeger var ein sjølvstøtt del av interiøret i dei fleste heimane, på lik linje med saltbøssa og servietthaldaren. Røykjelova i Noreg vert innført ti år

31 Vanitas: «A collection of objects chosen and arranged to remind the spectator of the transience and uncertainty of mortal life» (Murray 1993:402).

etter at Tandberg laga *Living Together* og sjølv om me i dag har eit litt anna syn på det å røykje var haldningane annleis på midten av 90-talet. Med andre ord kan ein seie at i bileta tek ein med det ein er omgitt av. Til dømes nytta Georges Braque (1882-1963) og Pablo Picasso (1881-1973) dei gjenstandane dei hadde tilgjengeleg i studio i til sine kubistiske eksperiment og kanskje er det nett det Tandberg òg har gjort. Om ein vel å sjå på det på eine eller andre måten er det ikkje mange slike opplagte symbol i bileta. Det er som om Tandberg vil at merksemda vår skal trekkjast mot personane i bileta og ikkje til alle detaljane i dei ulike romma.

I 1885 måla Christian Krohg (1852-1925) eit portrett av Gerhard Munthe (1849-1929) (**illustrasjon 31**). På dette portrettet ser me Munthe som ein *dandy* med lang frakk, der han har eine handa i lomma og ein sigarett i den andre handa. At portrettet er måla nedanfrå og opp forsterkar dette nonchalante uttrykket modellen har. Eg kan ikkje la ver å tenkje på bilete #12 i *Living Together* når eg ser dette måleriet. Same overlegne, og litt sjølvgode, uttrykket som Krohg har fått fram, ser me i dei to jentene. Fotografiet er teke frå ein normal synsvinkel, men det ser ut som om fotografen har stått nedanfor modellane og teke bilete oppover. At jentene på ein måte ser ned på oss gjer at me må sjå opp på jentene. Dette elementet og sigaretten i handa til ho eine er med på å forsterka denne kjensla av hovmod og er med på å byggje opp under relasjonane til Krohg sitt portrett.

I det første bilete i serien til Tandberg ser me eit rom med to menneske i og ei klokke. Klokka kan, som den visne blomen me såg på tidlegare, sjåast på som eit vanitas-symbol og tankane går til Edvard Munch (1863-1944) sitt måleri *Mellom klokken og sengen* (1940-43) (**illustrasjon 32**). Mange har tolka Munch sitt måleri som eit symbol på alderdommen, i og med at Munch var i slutten av livet då han laga verket. Klokka kan vera et symbol på tida som går og som ikkje kan stoppast, medan senga er ein peikepinn på døden: det er der han skal dø. I Tandberg sitt måleri er det to unge kvinner me ser, men klokka kan likevel vera ei påminning på at livet, som alt anna, har ei ende. Om me tenkjer på moglegheita at kvinnene i bilete er same personen (at begge er Tandberg og at dei står fram som to fordi den eine er slik *me* ser ho, og den andre er slik ho tenkjer om seg sjølv) kan me tolka innhaldet i #1 dit at ho er glad over å sjå at nokon kjem, at det er nokon som bryr seg, men at tanken på døden likevel ikkje er langt unna, og heng som ein skugge over gleda. Klokka er stor og truande og tek mykje av merksemda i rommet. Dette truande elementet ser me reflektert i jenta i forgrunnen. Ho er mager og nedtrykt, rake motsetnaden til ho som står å vinkar utanfor. Er det tanken på livet som ein gong skal enda som plagar henne, eller er ho eit bilete på sjølv alderdommen?

Påverking frå utlandet og Cindy Sherman

Påverking frå USA og England har utan tvil vore viktig for utviklinga av norske fotokunst og det var det amerikansk modernistisk fotografi som var sjølve førebilete for det norske fotografamiljøet til langt inn på 1980-talet (Brundtland 2007:10). Særleg krinsen rundt Alfred Stieglitz (1864-1946) som arbeide med det "reine" amerikanske kunstfotografiet³² var viktig (Larsen og Lien 2007:275). Mot slutten av 70-talet ser ein at det blant norske fotografar blir ei sterkare vinkling mot det engelske fotografiet. Det blir ei sterkare vekt på det poetiske og mystiske i motsetnad til den amerikanske "dokumentariske" stilen (Brundtland 2007:10).

Likevel er det frå amerikanske fotografar ein kan trekkje flest linjer til Vibeke Tandberg sine arbeid. Det er mogleg å finne fellestrekk mellom Tandberg og til dømes fotografen og konseptkunstnaren Sherrie Levine (1947-), kunstnaren Louise Lawler (1947-) og ikkje minst kunstfotografen og filmregissøren Cindy Sherman (1954-). Felles for alle desse er at dei såg, og ser, på fotografiet som ein representasjon. Det er ingen av dei som med sine kamera har som mål å syna verda slik ho er. Dei legg vekt på at eit fotografi er eit *bilete* av verda.

Men det er fleire aspekt som særskilt bind arbeida til Tandberg og Sherman saman. Begge nyttar sin eigen kropp som objekt i eigne arbeid, begge tek opp spørsmål kring kjønn og begge arbeider i seriar. Mette Sandbye skriv at Cindy Sherman med sine bilete representerer dei reproduksjonane som samfunnet skapar. For eksempel tek ho somme gonger utgangspunkt i eintydige representasjonar av kvinnerolla, slik dei blir framstilla av massemedia. Sandbye påpeikar at kunstnaren "*parodierer, afmytologiserer og problematiserer det kvindebillede, massemediene skaber*" (Sandbye 1992:138). Kunstnaren legg vekt på å syna den påverknadskrafta visualisering av roller har på individet nett slik Tandberg gjer i sine iscenesetjingar.

Det er òg somme ulikskapar som er interessante å sjå på i samband med desse to kunstnarane. Medan Sherman vender seg periodevis mot tema som vald og overgrep der ho legg vekt på det teatralske og dramatiske³³, er Tandberg meir stillfaren i uttrykket. Ho legg

32 Alfred Stieglitz var amerikansk fotograf og blir sett på som tonegivande for det moderne fotografi. Han var tilhengar av «straight-photography». Dette var fotografi mellom anna utan manipulering og staffasje.

33 Mellom anna somme foto frå midten av 1980-talet og byrjinga av 1990-talet (utan tittel) der motiv som lik og obskønitet i aktivitetar som spelar på seksualitet stadig går igjen. Desse fotografia vekker ei ekkel kjensle av avsky som me ikkje finn hjå Tandberg. Sandbye (1992) skriv at Sherman nyttar "det overdrevne, det groteske" for å stilla spørsmål ved kva kunsten er, kva kunst gjer, og for å syna ei kritisk haldning til at bileta rundt oss er med på å danna vår oppfattinga av kven me er, vår identitet og av samfunnet (Sandbye 1992:190). Dette "overdrevne og groteske" finn me ikkje hjå Tandberg.

større vekt på kvardagssituasjonar og på ein meir vitskapleg tilnærming til problemstillingane (som til dømes i *Bride* (1993) og *Faces*³⁴ (1998)). Tandberg ropar ikkje høgt og krev ikkje publikum si merksemd, men me legg likevel merke til fotografa hennar – ikkje minst på grunn av at dei gjev inntrykk av sanning ved Tandberg sin bruk av snapshotsteknikken.

Snapshots held på idyllen

Det er frå tidleg 1990-tal at me ser at snapshot byrjar å verta nytta i stor monn i kunsten. Kunstnarar som dei britiske fotografane Richard Billingham³⁵ (1970-) og Martin Parr (1952-) fotograferer kjedelege, lite estetiske og lite flatterande augeblikk. Billingham vakte merksemd med sin sarte, men direkte skildring av sine foreldre med serien *Ray`s a Laugh* (1995). Kunstnaren er svært open med omsyn til faren sin alkoholisme og har dokumentert hans kvardag ved hjelp av snapshotsmetoden (**illustrasjon 26**). Både Billingham og Parr arbeider i grenseland til dokumentasjonsfotografiet. Billingham tek bilete av sine foreldre medan Parr mellom anna har teke bilete av det stadig mindre industrisamfunnet i Nord-England. Sjølv om desse bileta kan verka grå og trøysteslause er det nett det ”kjedelege, lite estetiske og lite flatterande” som er uttrykk for det *menneskelege* i kunsten. Det er ikkje det opphøgde idealmenneske me ser, men kvardagsmenneske. Mennesket slik folk flest er.

Snapshots blir kjenneteikna av to effektar: det *enkle* og *autentiske* (Røssaak 2005:74). Me kjenner teknikken først og fremst frå våre eigne fotoalbum, men måten å fotografere på har òg blitt nytta i andre samanhengar. Snapshotet gir uttrykk av å vera frå det verkelege livet utan manipulasjon og iscenesetjingar. Det er difor ein teknikk som blir brukt i reportasjar, reklame, biografiar og kunst, der det blir lagt vekt på å skapa ein illusjon om autensitet. Bruken av tilsynelatande ufaglært fotografering er i tillegg ein måte å ta bilete på som med vilje har blitt nytta for å signalisera intimiteten av forholdet mellom fotografen og motivet (Cotton 2007:137). Eit profesjonelt bilete er det berre få som kan ta, medan eit snapshot er noko alle kan ta, det er som kjend noko vener og familie nytter heile tida, som ein heilt naturleg ting å gjera.

I ei analyse av *Living Together* er måten fotografa er teke på framtrendane. Sjølv om det ikkje er tvil om at alle bileta er iscenesette, er dei likevel fotografert på ein måte som skal få dei til å sjå spontane ut. Ein del av fotografa i serien viser motiv som gjer det

34 Vibeke Tandberg blander i denne serien sine eigne andletstrekk med andre sine.

35 Richard Billingham nyttar ikkje snapshotet som uttrykk på same måten som til dømes Tandberg i *Living Together*. Han nyttar denne teknikken i til dømes *Ray`s a Laugh*, men han tek bilete av røynda, ikkje av fiktive hendingar.

underforstått at dei er frå ein ferie (menneske som hoppar ut i vatnet, sol, glade smil, is på eit trapp). Fotografia er teke på ein måte som skal få oss til å tenkje på vår eigen sommar. Dei skal få oss til å tenkje på våre fotografi av slekt og vener. Dei aller fleste av oss har eit kamera som ivrig blir nytta både på feriar til utlandet og på mindre turar. Fotografia blir framkalla og resultatet elskar me å syne til folk . Kven har vel ikkje kome på besøk til ei veninne eller naboen og fått servert ferieidyllen frå sommaren saman med kaffien, i form av ein tjukk perm? (Eller sjølv vore den som skal visa fram sine eigen minne). Om det er frå Sørlandet, Tenerife eller hjå bestemor på andre sida av landet, ser ein foto frå hyggelege kveldar ved grillen, bading og leiking. Alle er glade og smilande same om det er påsketur på fjellet, julaftan eller ein fødselsdag. I staden for å sei det direkte sjølv, lar me fotografia tala for oss: ”Sjå kor fint me har det, her er ingen sure miner! Alt er fryd og gammen; her er beviset”. Fotografiet seier sanninga, ingen tvil om det. Eller?

Det er nett slik ein del av fotografia til Tandberg òg kan sjåast. Som hyggelege ferieminne med familien på hytta på Sørlandet. Men illusjonen forsvinn ganske fort når ein ser nærmare på somme av dei. Fotografia eg har samla under kategorien *Dissonans* er nett slike bilete som ikkje høyrer til under ”ferieidyll”. Som me såg tidlegare i analysen er det nett koplinga mellom snapshot og kunstfotografi som gjer at det er ei spenning i bileta. I eit snapshot forventar ein ikkje eit ubehageleg motiv. Og motivet treng heller ikkje vera særst ubehageleg, men på grunn av at me *forventar* noko heilt ufarleg, kan sjølv ein rygg få oss til å tenkje på kranglar og spenningar i lufta.

At folk føler ein «tvangsmessig trang til å fotografere» (Sontag 2004:38) er eit utsegn det er lett å kjenna seg igjen i. Det er ikkje mange som kan reise på ferie utan å ta med fotoapparatet eller å la ver å fotografere når merkedagar skal feirast. Det er ikkje utan grunn at mange set fotoalbumet høgast på lista av gjenstandar for det dei ville redda ut av den brennande heimen. Fotografi av slektningar er ein veldig stor del av minna våre. Det er mest som me ikkje har fortid om me ikkje kan dokumentere ho ved å vise fram fotografi. Store deler av kjenslelivet vårt er knytte til fotografia, kanskje er det difor me blir så tiltrekt av dette mediet i kunsten òg?

Det enkle og autentiske som kjenneteiknar snapshotet er effektar me kjenner igjen i fotografia til Tandberg òg. Dei er enkle fordi dei ser ut til å vera tekne utan omtanke for komposisjon og lysforhold. Sidan dei gjev inntrykk av at komposisjonen ikkje er gjennomtenkt, kan me tenkje oss at fotografen har knipsa fort. Me får ei kjensle av at det ikkje ligg så mykje arbeid bak kvart foto. Dei er teke i ei hast. Dette aukar kjensla av at det

er røynda me ser. Det er verkeleg frå ferien til desse to jentene. Det er ikkje skodespel og iscenesetjingar, det er ”autentisk”.

Tandberg og/eller Tandberg

Identitet er eit viktig tema i *Living Together*. Dette kjem fram på den måten Vibeke Tandberg nyttar seg sjølv som duplikat på. Dette er eit element som gjer oss urolege. Snapshotet får oss til å føle oss trygge, men duplikatet uroar oss. Er det to vener me ser? Kjærastar? Tvillingar? Systrer? Kven av dei er Tandberg? Er begge Tandberg eller er ingen? Me veit at ho nyttar verkelege familiemedlemmer i somme av bileta, difor kan ein tenkje seg at det er kunstnaren sjølv som blir framstilt. Personane i bileta er heilt like. Dei har ingen attributt som gjer at me kan skilja dei frå kvarandre. Sjølv om ho eine er smilande og ho andre trist i eit av bileta, veit me ikkje om det er slik at ho glade i det eine bilete er ho glade i dei andre. Er det same personen me ser, sidan me ikkje er i stand til å skilje dei frå kvarandre?

I #13 sit dei to jentene å spelar kort. Det er 3 stolar rundt eit bord og den ledige stolen står litt ut. I tillegg til korta jentene på biletet spelar med, ligg det kort på bordet nærme stolen. Ein kan tenkje seg at det har sete ein person her, som no har reist seg for å ta bilete av dei to andre. Denne tredje personen som fotograferer kan me sjå spor etter i fleire av bileta. Både i #2, #4, #5, #12, # 8, #17 og #22 er personane merksam på ein fotograf eller oss som betraktarar. Ein kan spørje seg om det berre eksisterer ein Tandberg? Er den eine personen kunstnaren sjølv, medan den andre er slik me ser ho? Eller slik den figuren som ho *bur saman* med, den me aldri får sjå, ser ho? Tandberg sjølv er glad, men me oppfattar ho som trist. Tandberg trøystar, men ser på det som om det er ho sjølv som får trøyst. Tandberg er tilbakehalden og sjenert, men me ser på som pågåande og ekstrovert.

Om me ser på dei to personane på denne måten er det lett å trekka parallellar til eit feministisk innhald. Ein kan sei at verket kommenterer korleis det mannlege blikket har hatt ein tendens til å definere kvinna. Til å setje kvinnekroppen i ein anna samanheng enn det kvinna sjølv vil gjer. Å gjera kvinnekroppen til eit objekt og ikkje ta omsyn til individet. Tandberg ber oss tenkje over kva eit identitet er. Er identitet noko som blir konstruert eller er det noko me har? Ho viser oss at identitet kan vera iscenesetjingar, at me kan skapa ein identitet og at denne ikkje alltid samsvarer med røynda.

Blikk og kjønn

Kunsthistoria har dei siste 30 åra har vore prega av ein kjønnsdiskurs. Sidan 70-åra har, stort

sett kvinnelege, kunstnarar teke opp problemstillingar som har med kjønn å gjera, og kunsthistorikarar og -teoretikarar kan ikkje seiast å ha ignorert denne tendensen. I 1971 spurte Linda Nochlin spørsmålet som har blitt ståande som eit av dei viktigaste innan feministisk kunsthistorieforskning dei siste 30 år og som stadig blir referert til, nemleg spørsmålet: "Why Have There Been No Great Women Artists"?. Griselda Pollock er ei anna som har utmerkt seg når det gjeld spørsmål om kunst og kjønn. Ho har mellom anna problematisert somme av dei omgrepa som framleis blir nytta i kunsten og sett fingeren på deira vinkling mot det eine kjønn³⁶. I tillegg skriv ho om det maskuline blikket, og korleis det har sett på, og framstilt kvinna, oppigjennom åra.

På kva måte kan ein sei at Vibeke Tandberg tek opp feministiske spørsmål i hennar kunst?

I sist avsnitt såg me at me kunne tolka den som tek fotografia i *Living Together* som ein *tredje person* som me ikkje ser, men som likevel spelar ei viktig rolle i serien. Det er denne personen som definerer Tandberg. Vibeke Tandberg er berre ein person, men i serien ser me henne som to; den eine er den verkelege Tandberg, slik ho ser seg sjølv, den andre er slik (til dømes) det mannlege blikket definerer henne. I somme av bileta, særleg i gruppa *Harmoni*, er det ikkje stor skilnad i det "Tandberg-ane" gjer. Dei badar, går tur og er saman med familien sin. I slike situasjonar som er heilt ufarlege, er det kvinnelege blikket og det mannlege eins om det dei ser. Men i bileta i gruppa *Dissonans* er det meir komplisert. Her er det store forskjellar i korleis dei to "Tandberg-ane" ter seg. Fleire av scenane føregår på soverommet, som er eit sentralt rom i eit samliv; det er her kranglar ofte oppstår, det er her ein er intime saman, både fysisk og psykisk. Bileta frå soverommet syner oss ulike dikotomiar; den som trøystar/ den som blir trøysta (#6), den som pleier/den som blir pleia (#11) og i tillegg er det frå gangen; den som reiser/den som blir reist frå (#16). Om me oppsummerer desse kan me erstatta dei eg allereie har nemnd med ein av dei mest kjende dikotomiane av alle: aktiv/passiv. Dette er eit motsetningspar som ofte har blitt nytta mellom mann og kvinne og som er talande for korleis kvinner har blitt oppfatta i forhold til mannen.

Me såg tidlegare at Tandberg hadde parallellar til den amerikanske kunstnaren Cindy Sherman. Sjølv om det i uttrykk er mykje som skil dei, stiller både Tandberg og Sherman spørsmål ved korleis massemedia reproduserer stereotype oppfatningar om kvinna. På kva

36 I artikkelen "Crafty Women and the Hierarchy of the Arts" diskuterer ho mellom anna korleis me har omgrepa *kvinneleg kunst* og *kvinnelege kunstnarar*, medan når det er snakk om menn, er det berre *kunst* og *kunstnarar* (Parker og Pollock 2006:44-55).

måte kjem dette fram i *Living Together*? Vibeke Tandberg stiller spørsmål med identitet og korleis det mannlege blikket definerer kvinna. Det at fotografa er så private og intime, gjer at me ikkje kan tenkje oss at det er ein mann som har teke dei. Men likevel er det mogleg å tolke dei som at det nett er ein mann som ser på. Me ser bileta gjennom hans blikk. Og det blikket legg absolutt til rette for ei stereotyp framstilling av kvinna. I somme situasjonar er det samsvar mellom slik Tandberg er og slik ein anna ser ho, medan i andre situasjonar er det heilt motsett, og det er her den stereotype oppfatninga kjem fram; kvinna som den passive som blir trøyta, mannen som den aktive som utfører handlingane, han som trøystar.

SAMANFATNING AV ANALYSEN

Tandberg stiller mange spørsmål, men det er ofte vanskeleg å få konkrete svar. Mange tankar dukkar opp medan me ser på fotografa, men me klarer ikkje heilt bestemme oss for kva som er dei «rette» eller «sanne» tolkingane (finnes det "rette" og "sanne" tolkingar av kunst?). Dette er noko som går igjen i arbeida til Tandberg og som er tydeleg i *Living Together*. Likevel meiner eg at eg har funnet somme element som *kan* tolkast i bestemte retningar.

Tidleg i analysen valte eg å dela dei tjueto bileta inn i tre grupper. Gruppene fekk namn etter det som kunne vera eit fellestrekk mellom fotografa i dei einskilte gruppene; *Harmoni* (ferieidyll, glade smil, bekymringslaust), *Dissonans* (uro, ikkje samsvar mellom metode og motiv) og *Kommunikasjon* (samspel mellom personane i bileta). Ved hjelp av desse gruppene var det lettare å finna trekk som var framtrudande. I staden for å forholde meg til tjueto ulike element, kunne eg no sjå på dei som tre. Eg presiserte likevel at dette er ein serie på tjueto bilete, som må sjåast under eitt. Inndelinga vert gjort for å gjera arbeidet med analysen lettare, ikkje for å danna tre separate verk. Dei tre gruppene var viktige gjennom heile analysen og hjelpte meg til å finne trekk som kunne vera med å danna ei tolking.

Eit av dei tydelegaste elementa i *Living Together* er metoden. Dei er teke med ein teknikk som gjer at me trur på det me ser. Snapshotet gjer at me trur at bileta er teke på ein hyttetur av verkelege menneske. Me tenkjer ikkje i første omgang at det er iscenesetjingar me er vitne til. Ikkje før me ser at dei to personane i bileta er heilt like. Anten dei er tvillingar, veninner eller kjærastar, så er dei identiske. Dette er eit forstyrrende element, som snapshotet er med på å understreke. Eit snapshot er ikkje meint til dette formålet. Me vil tru på bileta, men kan ikkje det på grunn av jentene som er identiske. Eit anna element som gjer at me ikkje kan tru på dei er at mange av fotografa er teke i situasjonar der ein vanlegvis ikkje tek bilete. Dette er med på å lage ei spenning i bileta, noko truande, trass i den

spontane oppfatninga av ein hyggeleg hyttetur. Inndelinga i dei tre gruppene gjer dette truande elementet meir synleg. Når ein ser heile serien under eitt er det vanskelegare å sjå dette truande, me ser først og fremst snapshots, glade menneske, sommar og sol.

I eit kunsthistorisk perspektiv kan me setje Tandberg i samanheng med det amerikanske "straight-photography" frå byrjinga av 1900-talet med sine enkle komposisjonar og dokumentariske effektar. Men det er ikkje tvil om at det er iscenesetjingar Tandberg arbeider med, det er ikkje ein dokumentasjon av røynda me ser. Iscenesetjingar har rot i konseptkunsten frå 70-talet og er eit trekk som blei vanleg innan kunsten frå 70-talet og framover.

Det er fire grunnleggjande kunstteoriar som blir nytta til å sei noko om kunsten som har blitt laga sidan antikken. Eg skal ikkje gje ei utbrodert utgreiing av teoriene her, men berre gje ein kort gjennomgang for å knyta Tandberg til ein av dei. Kort fortalt er desse teoriene: *imitasjonsteoriane*, som ser på bilete og skulptur som etterlikningar av røynda, *uttrykksteoriane*, som ser på kunstverket som uttrykk for kunstnaren sine indre kjensle og opplevingar, *formalismen eller modernismen*, som ser på kunst som objekt for estetikk eller refleksjon og legg vekt på "formale spenningar" og til slutt *oppleving- og resepsjonsteoriane* som ser på kunstverket som ei særeigen røynd av formar og fargar ein kan sanse, i tillegg til det ein direkte kan sjå. Desse teoriene tek utgangspunkt i forholdet mellom kunstverk og betraktar (Danbolt 1999:57-74). Resepsjonsteoriane er opptekne av dei reaksjonane som blir skapt når ein ser på verket, ikkje av det reint estetiske. Verka som kan relaterast til desse teoriene er ofte det som blir kalla *konseptuelle*. Konseptkunsten byggjer på tanken om kunstverket sitt unike objektstatus. Ideen bak verket er viktigare enn kunstverket sin estetiske framtoning. Konsept kunstnarane ville utfordra Kunsten som institusjon, galleriverda og kunst som kommersielle objekt. KonseptkunstenKonseptkunsten legg vekt på tanken bak verket og det er i denne tradisjonen me kan plassere Vibeke Tandberg sitt verk *Living Together*.

Mange har samanlikna Tandberg sine arbeid med Cindy Sherman sine fotografi. Sherman har heilt tydeleg spela ei viktig rolle for Tandberg, men bak begge desse kunstnarskapa ligg postmodernismen. Tandberg, blant andre, var med å innføre det postmoderne kunstfotografiet til Noreg, og eit framtrudande postmoderne trekk i *Living Together* er mellom anna bruken av sitat frå tidlegare verk i kunsthistoria. I *Living Together* ser me mellom anna trekk som kan sjåast på som referansar til Rembrandt (#11), Vermeer (#17) og Cartier-Bresson (#16).

Identitet og kjønn er to sentrale trekk i *Living Together*. Dette såg me mellom anna ved

at Tandberg stiller spørsmål med kva identitet er ved å nytta to eksemplar av seg sjølv. Kven er Tandberg? Kven bestemmer korleis me oppfattar oss sjølv? Eg kom til den konklusjonen at i og med at Tandberg stiller desse spørsmåla er det ein tredje person som spelar ei viktig rolle i arbeida. Dette er ein person me ikkje ser, men som er avgjerande. Det kan vera at det er me som betraktarar som er denne personen. At det er me som har teke bileta og definerer Tandberg slik eller slik. Men om me skal sjå på bileta i eit feministisk perspektiv er det nærliggjande å tenkje oss at denne tredje personen er ein mann. Ein mann som definerer Tandberg med sitt maskuline blick. Det er ikkje to "Tandberg-ar" me ser. Det er same personen sett med eit kvinneleg blick og eit mannleg blick.

KAPITTEL 3.

ISCENESETJING AV SJØLVET

Scene kjem opphavleg frå det greske ordet *skene*. *Skene* kan tyde ”telt”, men ordet har teke vegen om latin, *scaena*, og kan oversetjast med *skodeplass*. Å *skode* noko er det same som å sjå. Scene er altså ein stad der ein kan sjå noko. Når ein set seg sjølv ”i scene” i kunsten, gjer ein det for at andre skal kunne *sjå* ein. Ein set *synet* i fokus.

Gjennom analysen av *Living Together* har me sett at Vibeke Tandberg set seg sjølv i scene. Kva vil det eigentleg seie å setje seg sjølv i scene, kvifor gjer somme kunstnarar det og på kva måte påverkar det vår oppfatning av kunstverket?

Det er mange som vil tenkje på sjølvportrett når ein ser at ein kunstnar har nytta seg sjølv som motiv i eige arbeid. Kva er eigentleg forskjellen på å laga eit sjølvportrett og det å setje seg sjølv i scene? Finst det forskjellar?

Den italienske målarer og arkitekten Giorgio Vasari (1511-1574) skreiv at kunstnaren var eit geni, at kunstnaren hadde noko som ikkje «vanlege» menneske hadde. Dei hadde ein eigen guddommeleg inspirasjon. Denne trua på guddommeleg inspirasjon kan peike attende på kvifor kunstnarar på 1500-talet byrjar å måle sjølvportrett (Jones 2006:5). Det å avbilde seg sjølv var ein måte å feste seg sjølv på for æva. Dette hadde sjølvsgt òg noko med at individet fekk ei større rolle. Medvit kring det at ein ikkje berre var ein del av eit større samfunn, men at ein var eit individ, var ei vending i tenkjemåten som var med på å utvikla kunsten å laga sjølvportrett.

Ordet portrett har alltid på ein eller anna måte vore knyta til mimesis (etterliknings) – prinsippet³⁷. Eit portrett skulle alltid etterlikne modellen (Glambek 2004:53). Tradisjonen med å laga sjølvportrett stod sterkt heilt frå slutten av renessansen til byrjinga av 1900-talet. Då modernismen gjorde sitt inntog gjekk kunstnarane meir vekk frå mimesis- prinsippet og difor òg sjølvportrettet slik det vanlegvis vert måla. Sjølv om det sjølvsgt var mange som fortsette å laga tradisjonelle portrett, hadde det abstrakte og nonfigurative måleriet gjort sitt til at det var andre motiv som stod høgare i hald hjå fleire kunstnarar. Fotografiet vert oppfunnet i kring 1840 og mange meinte at foto egna seg betre til å portrettere, med si nøyaktige attgjeving av objektet. Medan andre igjen meinte at fotografiet på langt nær kunne skildra så mange karaktertrekk som måleriet var i stand til.

37 Den platonske versjonen av imitasjonsteorien går ut på å etterlikne røynda slik me ser ho, og denne illusjonen av røynda er kunsten sitt mål. Aristoteles meinte at kunsten var ein representasjon av røynda, ikkje røynda sjølv.

Å setje seg sjølv i scene. Å sjå seg sjølv? Eller å visa seg sjølv fram? Kva er det egentleg? Ein går frå å vera eit subjekt til å bli eit objekt. Frå å vera ein person til å bli noko andre skal sjå på. Subjektet er det som ser, objektet er det som blir sett. Innan samtidskunsten har iscenesetjing først og fremst blitt nytta av kunstnarar i fotografi. I boka *Det iscenesatte fotografi* skriv Sandbye mellom anna at iscenesetjing er fotografi som med intensjon har henta motiv frå arrangerte hendingar. Dette slags fotografi er eit hjelpemiddel for kunstnaren til å skildra si personlege oppfatning av røynda (Sandbye 1992:189). Sandbye skriv her ingenting om personen i fotografiet, det er med andre ord ikkje kven me ser som er det viktige, men nett det at kunstnaren *skildrar si oppfatning av røynda*.

Forskjellen mellom eit sjølvportrett og iscenesetjing av sjølvvet er at medan eit sjølvportrett syner kunstnaren sitt utsjåande, eller ved hjelp av attributt seier noko om personen som ikkje treng ha noko med utsjåande å gjera, er iscenesetjing av sjølvvet ein representasjon. Det representerer noko anna enn det me ser. I tillegg er dei iscenesette fotografia i stor grad narrative, dei fortel historier (Sandbye 1992:39). Historiene treng ikkje naudsynt ha noko med kunstnaren som person å gjera.

OM FOTOGRAFIET

Roland Barthes skil mellom to måtar å forholde seg til fotografiet på. Det eine er *studium*, som ikkje vekker meir enn ei middels interesse for motivet (ei høfleg interesse), og det andre er *punctum*, som er det som treff oss og som "pIRRar" oss (Barthes 2001:37-38). *Punctum* kan vera ein detalj som er vanskeleg å få auga på. I tillegg så er det somme gonger ikkje mogleg å få auge på det i det heile, for det kan vera meir ei kjensle enn ein konkret ting. Barthes skriv at ved å sei kva *punctum* er i eit fotografi utleverer han seg sjølv (Barthes 2001:57). Å finne (eller å ikkje finne) *punctum* er noko som er privat og som mange gonger seier noko om den personen som ser. Samstundes skriv han at *punctum* i eit fotografi ikkje kan oppdagast ved hjelp av analyse, berre med ved hjelp av minne ("erindring") (Barthes 2001:56). Med andre ord steller me oss annleis til eit fotografi enn me tradisjonelt ville gjort med eit måleri. Me treng meir tid til å ta innover oss eit foto. Kanskje har det noko med måten denne slags bilete steller seg til røynda på? Kanskje det er fordi det er så likt den verkelege verda at me treng tid til å skilje det me ser på eit fotografi frå det me kjenner frå før? Som overskrifta avslører vil dette avsnittet ta føre seg fotografiet. Kanskje vil me finne svar på dei problema Barthes gjev oss ved å sjå nærare på foto som medium.

Å gje ei enkel oversikt over fotografiet si tilbliving er inga lett sak. Mange arbeida samstundes med å festa naturen til eit stykke papir. Fleire teknikkar vert utprøvd, men dei

fleste var mislukka eller var mellombels, då dei ikkje tolte å bli utsett for lys. Den som vanlegvis blir trekt fram som den som tok det første fotografiet er franskmannen Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833). I 1826 klarte han å fiksere eit motiv på ei tinnplate som var innsett med jod og bitumen³⁸ (Larsen og Lien 2007:18). Det var langt frå eit perfekt bilete, det var både diffus og kornete. Niépce gjekk difor i kompaniskap med landsmannen Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851) og saman forbetra dei teknikken. I 1839 vart daguerrotypiet oppfunnet (då hadde Daguerre arbeida på eiga hand ein periode). Dette hadde ei mykje kortare eksponeringstid enn Niépce si oppfinning og var samstundes mykje klarare.

Frå midten av 1800-talet var fotografi blitt vanleg for ein stor del av befolkninga. I utviklinga av amatørfotografiet spela Kodak ei viktig rolle. Frå 1888 kunne ein få kjøpt kamera med rullefilm der ein berre trengde å ”trykke på knappen, så gjorde fabrikk resten” (Larsen og Lien 2007:177). Nesten kven som helst kunne eige eit kamera og alle kunne fotografere. Endå enklare vart det i 1948 då Polaroid kameraet vart lansert. Berre eit par sekund etter at biletet var teke kunne ein få det ferdige fotografiet direkte ut av apparatet, utan å gjera anna enn å trykka på ein knapp. Avstanden frå å nytta fotografiet som ein del av det menneske gjer for å stadfesta eigen eksistens³⁹ til å definere fotografi som kunst er stor, men denne diskusjonen byrja tidleg.

Allereie i 1913 vart det i magasinet *Camera Work* stilt spørsmål om fotografi var ein kunstform eller ikkje. Spørsmålet var på sin plass, for magasinet meinte sjølv at foto var ein kunstart. Skribenten som stilte spørsmålet, Marius De Zaya, meinte derimot at *fotografering* i seg sjølv ikkje var kunst, men at *fotografi* kunne bli det. (Clarke 1997:167). Mange trekk fram Alfred Stieglitz (1864-1946) som ein pioner i arbeidet med å få foto akseptert som kunst. Opninga av hans galleri Photo-Secession i 1902 og opprettinga av fotoavdelinga på Museum of Modern Art i 1939 er milepælar i utviklinga mot ein institusjonell og offisiell anerkjenning av fotografiet som kunstform (Ekeberg i Morgenbladet 13. – 19.02.04).

I Noreg var det først og fremst Forbundet Frie Fotografar (FFF, stifta i 1974) som kjempa for fotografiet sin status som kunst. Same året som FFF vart stifta var det ikkje eitt fotografi i samlingane til Nasjonalgalleriet av norsk eller utanlandsk kunst. Grappa av

38 Bitumen er flytande, halvaste og faste hydrokarbon som er å finna i somme bergartar, til dømes skifer og kalkstein, og som ein kan utvinne olje og gass frå. Det er det same stoffet som blir nytta i asfalt (Caplex 2004:129).

39 Jamfør Susan Sontag sit utsegn om mennesket sin ”tvangsmessige trang til å fotografere” som eg refererte til tidlegare i teksten.

fotografar som stifta forbundet arbeida aktivt for å endra dette og det var samstundes viktig for dei å definera ei avgrensing mellom kunstnarisk ambisjon og det kommersielle fotografiet (Brundtland 2007:22-23).

Endeleg, på 80-talet var ikkje berre fotografiet akseptert som kunst⁴⁰, men det vert og av mange sett på som det mest interessante kunstnariske uttrykket (Brundtland 2007:12).

Fotografiet hadde fått sin plass på biennalar, museum og hjå dei leiande galleria.

Fotografiet omgjer oss i dag på alle kantar. Mette Sandbye skriv at:

”Og om hvordan jeg`et eller den menneskelige identitet ikke er en fast størrelse, en medfødt sluttet enhed, men en størrelse, der hele tiden er under forandring, og som blant andet tager form efter den strøm av billeder, som man daglig manøvrer rundt i. Denne uafbrudte strøm av fotografier har en tendens til at gøre sig så selvklare og almindelige, at de usynliggjøres. Det er også kunstnens opgave at synliggjøre dem igjen og at synliggjøre fotografierne som de ideologiske konstruktioner, de er” (Sandbye 1995:124).

Det er mykje fokus på det negative med at menneska i så stor grad blir påverka av dei bileta som er ikring oss heile tida. Men her ser det ut som om Sandbye meiner at fotografa som skal vera med på vår identitetsdanning ikkje er tydelege nok og at ein av oppgåvene til kunsten er å synleggjera desse bileta. Kanskje har då kunstnaren makt til å endre desse bileta, slik at me mellom anna kan kvitte oss med gamle førestillingar om ”kjønnsroller”, om eit uforholdsmessig krav til det perfekte utsjåande og den at lykka er å finne i materielle ting. Kanskje er det for stor ei oppgåve, men det bør vera eit av måla for kunsten. Samfunnet og kunsten gjenspeglar kvarandre og ved at kunsten fokuserer på dette, vil òg samfunnet generelt koma etter.

FOTOGRAFI SOM MEDIUM FOR ISCENESETJING AV SJØLVET

Den første som me veit nytta sin eigen kropp i eige fotografi var franskmannen Hippolyte Bayard (1801-1887). Han fotograferte seg sjølv i biletet som har fått tittelen *Portrett av en druknet mann* (1840) (**illustrasjon 33**) som er eit uttrykk for bitterheita av ikkje å ha blitt tilkjent æra som den som fann opp fotografiet (Ewing 1995:294). Dette syner at fotografiet

40 Likevel var det ikkje før i 2004 at fotografiet vert definert som kunst i hendhald til lov om meirverdiavgift i Noreg. Dette hadde kanskje ikkje så mykje å sei for publikum, men det var viktig for kunstnarar i utlandet som skulle stille ut her til lands. Kunsten vert no 24 prosent billigare, noko som kan tenkjast å gjera det meir attraktivt fordi det blir lettare å omsetje.

sidan dei første dagane har blitt nytta til iscenesetjing av sjølv. Grunnen til dette, meiner Barthes (2001) er fordi at med fotografiet kom moglegheita til å sjå seg sjølv som ein anna. Barthes skriv i *Det lyse rommet* at ved å kunna sjå seg sjølv med eit fotografi skjer det ei oppløysing av medvite om eigen identitet. Han kallar denne handlinga for ein ”forstyrrelse (av sivilisatorisk art)” (Barthes 2001:22). Fotografiet tilfører menneska, sivilisasjonen, noko nytt, noko som har me heile vår oppfatning av sjølv å gjera.

Fotografiet vert fult ut akseptert som kunstform samstundes med at dei postmoderne strømmingane gjorde seg gjeldande. Nye tankar og idear vert sett ut i livet og dette kravde nye medium. Det kunstnarane ønskte å uttrykkje let seg gjera med fotografiet. Det den postmoderne fotografitradisjonen inviterer til er konstruksjon og manipulasjon. Ved hjelp av kameraet kan motivet konstruerast, ein kan nytta effektar og kunstige omgjevnader og retusjere bileta i etterkant. Parodi, sitering og etterlikningar av eldre kunst eller film blir vanleg (Røssaak 2005:68). Det at fotografiet vert akseptert som kunst opna for mange moglegheiter og ideen om iscenesetjing av sjølv passa inn i denne opninga.

Kunstnarar som nyttar seg sjølv i eigen kunst manipulerer røynda og konstruerer situasjonar og set seg sjølv inn i dei. Ofte er situasjonane like på den verkelege verda. Denne illusjonen blir prøvd forsterka ved hjelp av snapshotsteknikken. Når kunstnarane medvite spelar på «det iscenesatte» utfordrar dei den fotografiske representasjon; fotografiet sitt krav om å bli sett på som bevis. Dei let bileta vere fiksjonar som skal tolkast av tilskodaren og opnar difor for ein produktiv måte å sjå på, i staden for ei ubetinga kontemplativ og konsumerande tilnærming (Sandbye 1992:9-10). Fotografia krev meir av den som ser når det seier at ”dette er ein fiksjon” enn når det seier ”dette er røynda”. Om ein ser røynda så ser ein røynda, det kan godt vera medviten bruk av symbolikk, men det er framleis røynda me ser. Når ein ser noko som er konstruert og iscenesatt byrjar ein å tenkje på kva kunstnaren har meint ved å gjere det nett på denne måten.

Fotografiet hadde ikkje vorte gammalt før ein byrja å manipulere den røynda ein eigentleg skulle foreviga. Allereie på midten av 1850-talet kom ein på å retusjere negativa. Men det var først på 1990-talet av program som Adobe Photoshop kom og det å digitalt manipulerte bilete vert vanleg. Når ein manipulerer bilete konstruerer ein si eiga røynd. Ein tek fotografiet og etterpå blir denne konstruksjonen manipulert og retusjert digitalt. Det er ikkje nok å berre manipulere røynda før ein tek biletet (setje i scene), ein går inn etterpå og endrar ytterlegare på det ein har foreviga. Ein dekonstruerar den allereie konstruerte røynda. Det er ikkje mange fotografi som blir teke utan at det blir endra på før det blir utstilt. Enten det berre er for å få fargane til å koma betre til si rett eller om det er for å laga ei heilt ny

meining i biletet. Postmoderne fotografi svarer ofte på den modernistiske fotografitradisjonen. I modernistiske fotografi (såkalla straight photography) er det fleire reglar som skal følgjast. Mellom anna skal ikkje fotografen blande seg inn i det som skjer med omsyn til motivet som er valt, motivet skal vera frå ein kvardagsscene og kameraet skal ikkje forvrenge motivet elles skapa effektar. I den postmoderne tradisjonen er det nett konstruksjon og manipulasjon som tel (Røssaak 2005:69). Me vil gjerne tru på fotografiet fordi det minner oss om røynda, men kor mykje kan me eigentleg stola på eit fotografi?

Foto som sanningsvitne?

Det var først og fremst tanken om *fotografiet som fiksjon* som opna opp for ein ny måte å handsama motivet på. I byrjinga etter at fotografiet vert oppfunnet tenkte somme kunstnarar på det ein såg gjennom kameralinsa som røynda. Fotografiet var ikkje gamalt før nokon kom på å erklære fotografiet som "sandhedens ridder" (Sandbye 1995:122). Men då ein byrja å sjå på objekta som noko som kunne representere noko anna, opna dette opp for til dømes iscenesetjing av objekt og av ulike situasjonar (Brundtland 2007:111). Særleg den kanadiske fotografen Jeff Wall (1946-) har frå 1980-tallet vore ein av dei leiande i å utforska forholdet mellom konstruksjon og røynd. Bileta hans blir ofte karakterisert som tablå fordi han nyttar iscenesetjingar, historiske referansar, teatraliske og filmatiserte effektar i stor utstrekning. I tillegg nyttar han eit sterkt narrativt og detaljrealistisk grep (Brundtland 2007:16). Umiddelbart er det vanskeleg å sei om fotografa hans er konstruksjonar eller om dei er frå røynda.

Den tidlegare oppfatninga av fotografiet som sanningsvitne er sentral når ein skal prøve å svara på spørsmål om foto som sanningsvitne i dag. Når ein skal setje seg sjølv i scene ved hjelp av fotografi, er det eit poeng at det du ser skal likne på røynda. Kunstnaren vil syne røynda, men ved å nytta fiktive metodar. Som publikum trur me meir på eit fotografi enn til dømes på eit måleri. Eit måleri er noko fiktivt, eit fotografi syner sanninga. No veit me at fotografi kan endrast og manipulerast, men når teknikken er gjennomført tenkjer me først ikkje anna enn at dette er verkelege menneske frå verkelege hendingar. Fotografiet har makt i det at det kan lova å gjera sanninga synleg, skriv Pollock (2006:240), men kva sanning er det eigentleg me får sjå?

Barthes skreiv *Det lyset rommet* i 1980. Sjølv om ein på den tida retusjerte og behandla fotografa for hand, kan det vanskeleg likestillast med den teknikken som blir nytta i dag. Med den teknologien me no har tilgjengeleg er det mest uråd å sjå kva som frå starten

av var motivet og kva som har blitt endra på i ettertid. Teknikken tidlegare var mindre raffinert, ein klippa og lima til dømes direkte på negativet, og ein kunne lettare ”avsløre” retusjeringar.

Barthes skriv at ein i fotografiet aldri kan nekta for at *tingen har vore der*. Røynda og fortida blir knyta saman (Barthes 2001:95). Han nemner dette i motsetnad til måleriet som aldri har ”kunne overbevise meg om at dets referent virkelig hadde eksistert” (Barthes 2001:96). Med andre ord så er fotografiet eit prov på at ein gjenstand har eksistert i ein viss samanheng. Men kor sant er eigentleg dette? Om ein fotograferer ein stol og etterpå ”limer” inn ein person i den stolen, er det ikkje lenger sant at fotografiet beviser at ”dette har vært”. Det har verkeleg eksistert ein stol og det har verkeleg eksistert ein person, men desse har aldri i røynda vore plassert saman. No må det leggest til at Barthes ikkje meinte at det var røynda me såg, sjølv om fotografiet er eit bevis på at tingen har vore det. Han skriv at han ser på fotografiet som, ikkje som ein kopi av røynda, men som ”en slags utstråling fra en forgangen virkelighet” (Barthes 2001:108). *Denne stolen* har eksistert, *denne personen* har eksistert, det kan me ikkje nekta for. Om det er røynda derimot, det kan me aldri påstå.

Mette Sandbye har ein eigen vri på det med fotografiet som sanningsvitne. Ho nyttar ein religiøs metafor og skriv at fotografen kan ha eit *teistisk*, *agnostisk* eller *ateistisk* forhold til fotografiet som sanning (Sandbye 1992:190). Sandbye skriv at det *teistiske* vert kjenneteikna av presse- og dokumentarfotografiet, der det er viktig at den som ser på *trur* på motivet. Dette er saklege bilete, med innhald frå røynda. Det *agnostiske* blir kjenneteikna av slik til dømes Henri Cartier-Bresson nyttar fotografiet, der fotografen sin subjektive synsmåte fangar ein augeblikk som delvis er frå røynda og delvis er konstruerte. Til sist nemner ho det *ateistiske* forholdet. Dette forholdet til fotografiet er det iscenesettarane har, dei som ikkje trur på at fotografiet representerer ei gitt røynd. For dei er fotografiet alltid ein manipulert konstruksjon (Sandbye 1992:190).

Vegen frå Barthes sitt utsegn om at fotografiet syner det som har vore, til Sandbye sin ateistiske metafor om at fotografiet alltid er manipulerde konstruksjonar, kan verka svært lang. Men er det ikkje eigentleg to sider av same sak? Er det ikkje slik at ein manipulert konstruksjon òg må innehalde element som ein gong har eksistert, og det som ein gong har eksistert kan bli uttrykt ved hjelp av manipulerde konstruksjonar?

Me veit ingenting sikkert lenger og utsegna om at ”eit fotografi kan ikkje ljuge” har for lengst drukna i avansert datateknikk.

Ny teknologi – slutten for fotografiet?

Nye uttrykksmåtar som digital film og foto har hatt mykje å seie for korleis kunsten dei siste åra har utvikla seg. Foto, video og digitale installasjonar er noko av dei vanlegaste uttrykksmåtane på norske kunstmuseum og galleri om me skal tru gallerioversikten *Listen*⁴¹. Sjølv om kunstnar utdanar seg på institutt for keramikk kan dei like gjerne ende opp med å arbeide med foto eller video. Kunstnarane arbeider no på tvers av dei tradisjonelle mediekategoriene og dannar difor kontinuerleg nye uttrykk. Teknologien er i ei stadig utvikling og når denne har blitt ein så stor og viktig del av kunstinstitusjonen skapar dette somme problem.

Oppfatningar som me har hatt om substansialitet, kjøtt, identitet og kropp blir utfordra av digitaliteten (Røssaak 2005:76). Det blir til dømes laga filmar som er så godt animerte at me ikkje klarer sjå at dei ikkje inneheld verkelege folk. Kva omgrep skal me nytta på den nye teknologien og kven og kva skal vera våre nye førebilete? Ikkje minst er spørsmålet om kunst verkeleg eksisterer når, som Røssaak påpeiker, dataalderen har utviska skilje mellom kopi og original⁴² og at dataalderen må føre til ei endring av tradisjonelle filosofiar (Røssaak 2005:76). Kanskje me må tenkje på kunsten og kunsthistoria på heilt nye måtar. Sidan modernismen har me kategorisert og satt omgrep og nye uttrykk inn i fastsette rammer for å ha kontroll over det som skjer og kanskje for å få ei kjensle av å vite kva framtida kjem med. Dette kategoriene og ramene er det kanskje ikkje meining i lenger. Kva alternativ harm?

I analoge fotografi er det alltid eit ekte rom og ekte menneske som ligg til grunn for motivet. I ei digital verd treng aldri motivet ha eksistert. Det kan vera bygd opp frå botn av på ein datamaskin. Spørsmålet om fotografiet som sanning blir i ein slik setting meiningslaus. I tillegg kan ein spør seg om det i det heile er noko lenger som heiter fotografi? Er eit digitalt konstruert bilete, konstruert i den meininga at det er *konstruert* ikkje satt i scene, eit *fotografi* eller er det rett ut eit *digitalt bilete*?

I *Det iscenesatte fotografi* stiller Mette Sandbye omlag det same spørsmålet. Kan me lenger nytta termen fotografi på digitale bilete? Er det lenger i det heile noko som heiter fotografi? Ho svarer med at det ikkje er tvil om at fotografiet som media og som teknisk prosedyre framleis eksisterar, men innafor den kunstnariske bruk av mediet, er det i dag

41 Søk gjort på www.listen.no 3. mai 2008 syner at dei fleste største visningsstadene for samtidskunst i Noreg synte utstillingar som involverte foto- eller videoarbeid. (Listen er ein oversikt over utstillingstilbod på galleri og museum i Noreg. Kan lesast på nett og som papirutgåve).

42 Det at skila mellom kopi og original er utviska, var noko som Andy Warhol (1928-1987) òg tok opp med sine Brillo-bokser (1964). Her er det og umuleg å sjå skilnaden mellom kopi og original og det same gjeld for til dømes foto som blir kopiert opp.

innsnevrande for ei eventuell analyse å oppretthalde dei rigide mediekategoriene (Sandbye 1992:187). Dette tyder at det ikkje lenger er naudsynt å nytta omgrepet "fotografi" eller andre mediekategoriar. Det spelar inga rolle kva media som blir nytta. Det er prosessen, uttrykket og innhaldet som er det viktige, ikkje mediet.

Som òg Røssaak er inne på, treng me nye omgrep til nye teknikkar. Men når teknologien stadig gjer framsteg, kven kan då laga varige kategoriar og omgrep? Spørsmålet gjeld ikkje berre den nye teknologien, men heile kunstomgrepet. Me manglar omgrep på kunsten generelt.

SEG SJØLV

Eivind Røssaak presiserer at kunst ikkje lenger er kunst med stor K, men at kunsten utforskar noko, kunstnarane har eit prosjekt (Røssaak 2005:11). Kva som blir undersøkt er svært forskjellig, men det er somme tema som går igjen. Mellom anna har det ikkje tidlegare vore ei så omfattande interesse for sjølv, for det som er sitt eige. Kunstnarane søker ikkje i like stor grad det storslegne utanfor kroppen (som religion og natur), men ser på seg sjølv og dei nære omgjevnadane. Ei utforsking av sjølv er ein viktig del av den kunsten som blir produsert i dag. Dette gjeld særleg installasjonar, happening, performance og innan konseptkunsten.

Det er ikkje berre innan kunstverda me ser den store interessa for sjølv og individet. Kulturen og samfunnet generelt er oppteken av dette. Ikkje minst er Internett ein arena for dyrking av individet og eksponering av det menneskelege sjølv. Det eksisterer fleirfaldige stader på nettet der ein kan laga eigne profilar og leggje ut bilete og skrive om seg sjølv, ofte retta inn mot ei ung aldersgruppe. Ikkje minst kan ein skriva sin eigen blogg her. Denne bloggen kan fungere som ei dagbok, berre at ho er offentleg og ikkje gøymd på ein hemmeleg stad på soverommet. Ofte er det intime detaljar om seg og andre som blir lagt ut for all verda, men òg kvardagsting som ein skulle tru at ingen andre var interesserte i å lese om. Dette er informasjon som for få år sidan berre var for ein sjølv og dei aller næraste, men som no blir spreidd ut for alle som er villige og har tid til å lese. Stader på nettet som Facebook og My Space har gjort grunnleggjarane millionærar, for ikkje å sei milliardærar⁴³. Ikkje grunna at det kostar noko å leggje ut sin eigen profil, men grunna annonseinntektene. Dette syner at folk ikkje berre legg ut informasjon om seg sjølv, men les det andre legg ut

43 Microsoft kjøpe 1,6 prosent av aksjane i Facebook (eigd av den 24 år gamle Mark Zuckerberg) for 240 mill. dollar i oktober i fjor. Det vil sei at nettstaden har ein svimlande estimert verdi på 15 mrd. dollar (Stavanger Aftenblad si nettutgåve 25.10.2007).

øg. Interesse for sjølvvet går begge veger. Me har fokus på oss sjølv, men er like interessert i andre sine liv og utsjåande. Er det ei blanding av narsissisme og forvitenskap eller er det andre, meir grunnleggjande, behov som ligg til grunn for denne interessa?

Dei siste åra har det vore eit fokus på kroppen som er utan sidestykke i historia. Fjernsyn, vekeblad og aviser er fulle av tema som omhandlar kroppen på ulike vis; slanking, helse, trening, kosthald, plastisk kirurgi, sex og fokuset på *reality*. Det er "ekte" det ein ser, ikkje skodespelarar, men menneske som brettar ut liva sine utan manus. "Ekte" i hermeteikn, for me veit sjølvstakt at det me ser er gjennomregissert av programprodusentane. Men me liker å tru at det er røynda me ser, liker å tenkje at dette er vanlege folk.

Som sagt ser me fokuset på kroppen i kunsten øg. Her blir kroppen utforska både som objekt og subjekt. Kroppen som objekt og det som gjer det mogleg å sjå på kroppen som objekt – subjektet. Kroppen eksisterer i verda som eit objekt, men ein kropp som objekt kan ikkje handla og tenkja, slik kroppen som subjekt kan det. Denne ambivalensen er det fleire kunstnarar som er opptekne av og som særleg er tydeleg i iscenesetjing av sjølvvet. Eivind Røssaak er oppteken av at det å verta eit subjekt inneber både ein subjektivisering og objektivisering av sjølvvet. Det handlar om å verta seg sjølv og å mista seg sjølv gjennom mekanismar (Røssaak 2005:16). Desse mekanismane er fotografiet og andre media der ein har høve til å iaktta eller setje seg sjølv i scene.

Vår kjensle av *kven* me er og *kva* me er, er ikkje medfødt, skriv Griselda Pollock. Subjektet blir konstruert gjennom representasjonar som er i omløp ved hjelp av dei store institusjonane i samfunnet; til dømes familien, skulen, kyrkja og via reklame (Griselda 2006:224). Kunstnarane som nyttar seg sjølv i eigen kunst er ofte opptekne av å stilla spørsmål ved den sterke makta desse institusjonane har for korleis me mellom anna oppfattar oss sjølve som individ (jamfør verka til Cindy Sherman).

Identitet og sjølvvet i og etter postmodernismen

Som følgje av eit fokus på kroppen og det å framstilla seg sjølv i kunsten er vektlegginga på identitet ein sjølvstakt konsekvens. Eller er det fokuset på identitet som er kimen til vår interesse for kropp? Det er nærliggjande å tru at desse to faktorane, kropp og identitet, er så nært bunde saman at me automatisk fokuserer på det eine når me konsentrerer oss om det andre og omvendt. Tidlegare har me sett at den menneskelege identitet blir opplevd som ein konstruksjon av representasjonar skapt av mellom anna kunsthistoria og massekulturen. Når det er menneskeleg aktivitet som konstruerer identiteten er det øg mogleg å dekonstruera denne konstruksjonen. Dette gjer til dømes Cindy Sherman ved heilt konkret å skape eit

register av representasjonar (Sandbye 1992:156). At somme kunstnarar valte å nytta sin eigen kropp i eigne arbeid kan sjåast på som eit svar på dei faste haldepunkta som vert mindre og svakare etter modernismen. Kroppen var nesten det einaste ein kunne vera sikker på at ein hadde etter at faste strukturar i samfunnet meir eller mindre hadde mista all innverknad. Og det var gjennom kroppen at ein måtte gjera sine erfaringar (Brundtland 2007:148).

Om me no ser bort frå kroppen og konsentrerer oss om det mentale og psykiske eg-et er det mange spørsmål som dukkar opp. Kven er Eg? Eksister eit Eg? Grunnen til at me spør slike spørsmål i dag ligg mellom anna i at postmodernismen har avvist tradisjonelle sanningar som har ført til at forståinga av eg-et har blitt skiftande og situasjonsbestemt (Blekastad 2001:5). Forventingane frå omgjevnadane til korleis me skal te oss, kva me skal utdanne oss til og kva menneske me skal ha relasjonar til, har ikkje lenger den makta dei hadde tidlegare. Det er opp til kvar enkel å definere kven me er og kva me vil med livet. I dette ligg større fridom, men òg større press på kvar enkelt. Me blir ikkje automatisk plassert i ei rolle, me er nøydd til å skapa rollane sjølv og me endrar desse etter kven me er med og etter kva stadium me i livet. Dette ansvaret for eiga definering av sjølv og av kven me er kan på mange virka framandgjerande. Det er vanskelegare å definera seg sjølv i forhold til omgjevnadane når ingen fortel deg kva som er rett for deg. Tidlegare var menneska meir knytte til ein stad heile livet. Denne tilknytninga til ein stad som kunne vera det ein trong for å ha *noko* handfast i eiga identitetsdanning. I dag flyttar folk meir på seg enn nokon gong før og dette kan føra til ei heimlause som igjen gjer det vanskelegare å finna sin identitet. Igjen er det dei postmoderne strømmingane som må ta ein del av ”skulda”. Globalisering og neoliberalismen⁴⁴ har gjort sitt for denne heimlause kjensla. Me dannar ikkje vår eigen identitet i forhold til det lokale, men me ser i større grad oss sjølv i ein global samanheng. Identitet handlar om å definera seg sjølv i forhold til desse gitte omgjevnadane og å ha eit medvite forhold til seg sjølv og samstundes kunne avgrense sjølv til omverda (Lium 2005:9).

I denne prosessen der ein sjølv skal definera kven ein er og kva ein er, går biletkunsten inn som fortolkar av livet og tema som kjønn og kvinneleg identitet opp som aktuelle tema .

EIT KJØNNSPERSPEKTIV

Kunstteorien har dei siste 30 åra vore prega av spørsmål om kvinna si plass i kunsthistoria

44 Neoliberalismen framskynder globaliseringsprosessen ved mellom anna auka handel over grensene og hyppigare flyt av informasjon (Soja 2005:216).

og kvifor svært få kvinnelege kunstverk har blitt trekt fram som banebrytande eller viktige nok til å nemnast når kunsthistoria skulle skrivast⁴⁵. Kvinnelege kunstnarar har nytta kunsten til å kommentera feministiske problemstillingar og såleis kome med innlegg i debatten. Mellom anna var den amerikanske kunstnaren Judith Chicago (1939-) tidleg ute med det banebrytande, feministisk orienterte, arbeidet *The Dinner Party* (1974-79). Installasjonen fekk mykje merksemd og skapte debatt mellom anna grunna hennar bruk av kvinnelege kjønnsorgan som eit framtrødande symbol på kvinna.

Innan foto og iscenesetjing (og elles for den amerikanske kunsten) frå 1960-70-talet er Cindy Sherman viktig. Ho syner at feministiske teoriar om kva som er kvinnelege verdiar ikkje er basert på noko som er gitt av naturen, men er eit resultat av dei kulturelle normene og kodane i samfunnet, blant anna slik det vert vist oss gjennom massemedia (Brundtland 2007:12). Fotografiet har lange tradisjonar i å syna kropp, og særleg den nakne kvinnekroppen. Sjølv om det i hovudsak var mannlege fotografar som tok bilete av kvinna er det først og fremst kvinnelege fotografar som har makta å omdanna eit fotografi av ein kropp om til ein *representasjon* og ikkje eit bilete av *kropp* (Clarke 1997:123).

”Kvinner har alltid vært omgitt av menns øyne og deres rett til å formulere det de ser”. Dette skriv konservator ved Preus fotomuseum Hanne Holm-Johnsen i utstillingskatalogen *Midt i ansiktet* til utstillinga med same namn (2002). Vidare skriv ho at det var den historiske rolleinndelinga som gjorde at det var mannen som sette vilkåra, stilte krav og forma idealet (Holm-Johnsen 2002). Om ein går attende til Paris på 1800-talet ser ein menn frå alle sosiale lag, somme få kvinner frå arbeidarklassen og prostituerte i gatene. Kvinnene frå borgarskapet var så og seie ikkje til stades. Det offentlege rommet tilhørde mannen og det same gjorde blikket. Kvinna var objektet som vert sett på og mannen var subjekt som hadde retten til å sjå. Allereie på denne tida var det kvinna og den nakne kvinnekroppen som oftast vert fotografert. Å sjå på fotografen vert sett på som utfordrande, difor ser me at mange av fotografia frå denne tida syner kvinnene med nedslått blick. Det er ikkje like lett å sjå på eit motiv som eit objekt når ein må møte auga til den ein skal sjå på. Objektet blir ikkje så mykje eit objekt som ein vil det skal ver om det stirer utfordrande på betraktaren. Sitjande eller liggjande kvinner er òg meir objektiverande enn ei som står eller er i aktivitet. Slike måtar å sjå kvinnekroppen på er det Cindy Sherman problematiserar mellom anna i hennar *Film Stills* frå 1978. Sherman, som mange andre, ville ikkje bli verande i den kategorien som objektet hamna i. Som noko det mannlege blikket definerer, eller for å nytta

45 Jamfør Linda Nochlin sitt kjende essay *Why have There Been No Great Women Artists?* (1971).

Simone de Beauvoir sitt uttrykk, som ”den andre”. Sherman si rolle som iaktteken i ulike situasjonar syner korleis blikket omskaper eit individ til eit objekt. Dette blir gjort med dei tradisjonelle måtane å objektifisera på; blikket møter aldri kamera og med eit markert fokus på kroppen. Sjølv om me i dag ikkje meiner at inndelingane frå 1800-talet ” mann som subjekt - kvinne som objekt” lenger er gjeldande, treng ein ikkje snu seg mange gonger rundt for å få eit slikt inntrykk. Stereotype framstillingar av mann og kvinne er absolutt tilstades i massemedia og kulturindustrien i dag.

KAPITTEL 4.

Å NYTTA SEG SJØLV SOM MOTIV

Å nytta seg sjølv som motiv, å framstilla seg sjølv, og å setje seg sjølv iscene er omgrep som har blitt nytta så langt i oppgåva. Me har sett på Vibeke Tandberg sitt arbeid *Living Together* spesielt og temaet iscenesetjing generelt. I det følgjande vil fokuset vera på å knyta desse to faktorane saman, med vekt på sentrale emne som identitet og kjønn.

ISCENESETJING AV SJØLVET I *LIVING TOGETHER*

Susan Sontag skriv i *Om fotografi* at det å fotografere har blitt tolka på to heilt forskjellige måtar; enten som noko ein utfører med ”opplyst, presis viten, med bevisst intelligens, eller som et førintellektuelt, intuitivt møte” (Sontag 2004:149). Det som kjenneteiknar *Living Together* er at Tandberg fotograferar med ein ”bevisst intelligens” samstundes som at ho gjev eit inntrykk av at dei er teke som eit ”intuitivt møte”. Det er fleire som arbeider med denne måten å fotografere på. Mellom anna er det slik ein kan sei dei kunstnarane som nyttar snapshotteknikken gjer det. Snapshot blir kjenneteikna med nett det ”intuitive møte”, spontane møtet.

Det som er spesielt for Tandberg er ikkje at ho nyttar snapshotet som teknikk, men at ho tek bilete av *seg sjølv* på denne måten. Til samanlikning kan me ikkje sei at Cindy Sherman sine fotografi gjev eit inntrykk av eit slikt ”intuitivt” møte. Dei er tydelege iscenesetjingar som har meir til felles med oppstilte tablå enn noko som er teke spontant og ”førintellektuelt”. Iscenesetjing kan altså nyttast både som *tilsynelatande* eit spontant møte og til tablå-liknande motiv. Tilsynelatande er markert fordi ei iscenesetjing ikkje kan vera 100 prosent intuitiv. Då er det ikkje lenger ei iscenesetjing, men eit snapshot i rein forstand.

Som me ser er det mange måtar å setje seg sjølv i scene på. Denne oppgåva har ikkje fokusert på videokunst, men det er stadig fleire kunstnarar som nyttar video som uttrykk og seg sjølv som motiv. Den sveitsiske kunstnaren Pipilotti Rist (1962-) var tidleg ute med å nytta denne teknikken⁴⁶. Ho har laga videoarbeid heilt frå byrjinga av 80-talet. På mange måtar kan ho samanliknast med Cindy Sherman og Vibeke Tandberg. Ho tek opp kjønn, seksualitet og kropp i sine arbeid i tillegg til at ho sjølv spelar hovudrolla. Som med

46 I 1996 laga ho videoarbeidet *Sip my Ocean* som no blir vist for første gong i Noreg på Kvasheim fyr i Hå kommune (i samband med *On the Edge/På Eggen* som er eit delprosjekt i Kulturbyåret Stavanger2008). Her kan me sjå kunstnaren medan ho svever i vatn medan ho tolkar Chris Isaac sin song ”Wicked game” på sin eigen, særprega måte.

Sherman kan me sei det same om Rist: arbeida dei laga på 70-80-talet er meir bråkete enn dei arbeida Tandberg laga på 90-talet. Sjølv sagt kan det vera fleire grunnar til dette, men ein av dei mest nærliggjande er at dei to første hadde eit større behov for å tilkalla merksemd enn det Tandberg hadde. Sherman og Rist gjorde i større grad "pionerarbeid". Dei var nøydde til å rope og støye for å få merksemd som kvinnelege kunstnarar. Då Tandberg byrja si kunstnariske karriere var mykje av det grovaste arbeide gjort og ho kunne uttrykkje seg på ein rolegare, meir subtil, måte. Når det er sagt er ikkje *Living Together* eit arbeid me ikkje legg merke til, men vår merksemd blir ikkje tvinga mot det. Me ser det fordi me vil, ikkje fordi me må.

Videoarbeid er på same måten som fotografi eit medium som er i stadig utvikling. Ny teknologi gjer at det heile tida er stort potensial i nye uttrykk. Fotografiet og andre digitale uttrykksmåtar har ei innebuande framtrudande *rørsle*, det har i seg dynamikk og progresjon. Dette er eit uttrykk som samsvarer med tida si fokus på stadig framgang og utvikling.

På mange måtar kan det iscenesette fotografi minna om til dømes performance-kunst. Kunstnaren har ein idé om korleis han eller ho vil ha motivet før det blir teke. Den som ser på biletet, går glipp av den fysiske rørsle, men blir først presentert for performance-en når fotografiet er framkalla (Cotton 2007:21). Kunstnaren utfører ein performance som berre han eller ho får sjå, men publikum får ta del i dokumentasjonen. Denne tanken er ikkje så framand fordi både måten Tandberg nyttar fotografiet på og måten performance blir utført på, har røter i konseptualismen sin grunntanke om den prosessbaserte kunsten. Likevel trur eg ikkje at me utan vidare kan overføre *Living Together* til ein performance. Styrken til verket ligg nett i det at me får undersøkt det skikkeleg. Me får høve til å finne dei ulike fotografa sine "punctum". Ikkje minst er det forholdet mellom snapshot og det private som skapar spenninga som me igjen kan finne "punctum" i. Snapshotsteknikken har ein ikkje høve til å fanga i ein performance og verket ville difor heller ikkje fungert på den måten det gjer for oss no.

Når kunstnarar i dag nyttar seg sjølv i eigen kunst er det oftast snakk om iscenesetjing av sjølv, ikkje sjølvportrett⁴⁷. Sjølvportrett er framleis noko som oftast blir knyta til tradisjonell målarkunst og ikkje postmoderne samtidskunst. Eit sjølvportrett er meint å likna på kunstnaren, eller i det minste framheva somme trekk som kan knytast til

47 Det var ikkje alltid det kunne kallast sjølvportrett tidlegare heller når kunstnarar nytta seg sjølv i eigen kunst. Edvard Munch til dømes nytta seg sjølv som objekt i fleire arbeid, men det var ikkje sitt eige utsjåande som var det viktige. Ofte nytta han seg i "symbolske komposisjonar" som ikkje naudsynt fell under kategorien sjølvportrett (Woll 2004:39).

portrettøren sjølv. I iscenesetjing av sjølvet er ikkje poenget at det skal likne kunstnaren. Ofte gir forfattarar vage nemningar på forskjellane mellom sjølvportrett og sjølvscenesetjing. Sjølv om Graham Clarke kallar Cindy Sherman sine fotografi for *portrett* i boka *The Photograph* (1997), nemner han òg at sjølvet mange gonger i Sherman sine fotografi opptre på eit ekstremt punkt av denne definisjonen (Clarke 1997:119). Han skriv at dei opptre på eit ekstremt punkt av sjølvportrett definisjonen, men at dei framleis er sjølvportrett. Når Sherman nyttar sin eigen kropp i kunsten, er det ikkje hennar spesifikke utsjåande me skal vera opptekne av, men kva ho ønskjer å formidle ved nett å nytta sin eigen kropp. Er det då sjølvportrett?

Eva Klerck Gange kallar *Living Together* ein ”selvportrettserie” i artikkelen ”Individuelle eiendommeligheter” (Gange 2004:228). Me kan stilla det same spørsmålet her. Det er ikkje sin eigen kropp Tandberg vil syne, ho nyttar kroppen sin som ein representasjon. Kan det då kallast eit sølvportrett? Det same omgrepet nyttar Trond Borgen i kritikken av utstillinga *Living Together* då den blei vist i Rogaland kunstmuseum i 1996. Allereie i overskrifta skriv han at serien er eit ”Dualistisk selvportrett” og i sjølve teksten skriv han ”Så handler denne utstillingen bl.a om kunstner-selvportrettet [...]”⁴⁸ (Borgen i *Stavanger Aftenblad* 13. november 1996). Det er interessant at slike sjargongar vert nytta på verk som dette. Som Clarke skriv om Sherman sine fotografi, vil eg òg sei det same om Tandberg sine: dei opptre på eit ekstremt punkt av denne definisjonen. Det er ikkje Tandberg sitt utsjåande som er det viktige, difor vil eg ikkje utan førehald kalla serien for sjølvportrett, slik som Klerck Gange og Borgen gjer.

Living Together er ein serie fotografi, me kan kalla verket ”serielt”. Tandberg har teke fleire bilete av dei same personane for å studere dei to jente i fotografia meir inngåande inngåande. Dette er noko av det som kjenneteiknar Tandberg, at ho i arbeida sine tek fleire bilete av det same temaet. Ofte er bileta meir like i uttrykket enn det *Living Together* er (til dømes dei 117 fotografia i verket *Old Man Going Up and Down a Staircase* (2003)). I *Living Together* er det stor variasjon i kvart fotografi noko som gjer at me kan tolka eit og eit bilete samstundes som at dei er ein del av ein serie. Cecilie Malm Brundtland skriv i boka «Norske kunstfotografier 1970-2007» (2007) at bruken av ”det serielle” ikkje er ny, men at det er eit av fotografiet sine mest grunnleggjande idear. Ho skriv at dette har med fotografiet sin eigenart å gjera. Det er enkelt å ta fleire bilete av same tingen. Det er like lett å ta 10 bilete (eller 117) som eit bilete. Brundtland påpeikar likevel at eit verk ikkje er serielt

48 Sjølv om Borgen nyttar omgrepet ”selvportrett” om *Living Together*, skriv han samstundes at utstillinga handlar om ”umuligheten av å forholde seg til denne gamle tradisjonen i dag”.

utelukkande på grunn av at det er teke fleire fotografi av same tema. Verket må vera tenkt konseptuelt. Som me allereie har sett kan me kalla arbeida til Tandberg konseptuelle og difor og kalla *Living Together* for eit serielt verk.

Å setje seg sjølv i scene skal skape ein illusjon om ei røynd. Kunstnarane vil ofte at det dei fotograferer skal vera så likt røynda som mogleg, men utan å vera det. Det er representasjonane som er i fokus. Ved å nytta fotografi kan ein lena seg på (den nå avkrefta?) myta om foto som sanningsvitne. Når publikum ser eit foto er det lettare for dei å tru på motivet enn om me ser det same motivet i måla utgåve. Det er mellom anna på grunn av denne *sanninga* at Tandberg sine bilete gjer så stort inntrykk på oss, sjølv om ho i utgangspunktet berre syner heilt vanlege kvardagssituasjonar.

I *Living Together* er det vanskeleg å sjå at fotografia er manipulerte. Det er som om kunstnaren har gjort sitt yttarste for at "saumane" skal vera så lite synlege som råd. Likevel er det i eit par bilete råd å sjå at fotografia er endra på i ettertid. I #9 ser ein det på handa til ho som sit på høgre side av bordet. Handa ho tek opp mot munnen og gjenstanden som står bak handa på bordet har fått ein "uekte" overlapping. Ein ser at det ikkje ser heit naturleg ut. I bilete #12 kjem det fram på ein anna måte. Der er det lyset som gjer at personane ikkje høyrer naturleg saman. Lyset på badekåpa til ho på høgre side er litt for skarp i forhold til skuggen bak. I tillegg er det i alle fall i to av bileta noko som ikkje stemmer med perspektivet. I #17 kan denne effekten vera skapt ganske enkelt ved hjelp av at kameraet ikkje er haldt beint, medan i #4 ser det ut som om bakgrunnen er flytta på med vilje. Er dette verkeleg intendert frå Tandberg si side eller er det ikkje tillagt stor vekt? Kva vil så kunstnaren sei med å vise oss desse skøytane? At det ikkje er røynda me ser? Skal det vera tydeleg at dette er konstruerte og manipulerte bilete? Det kan verke som om Tandberg vil gje oss endå eit hint om at dette ikkje er røynda. Kanskje me ikkje skal leggje stor vekt på desse uroelementa, men heller tolke dei som, for igjen å nytta Barthes sitt omgrep, fotografia sine "punctum", det som gjer det interessante for oss å sjå på.

Mitt inntrykk er at desse små hinta skal vera tydelege. Jamt over i serien ser ein ikkje at bileta er retusjerte. Me får, som nemnd tidlegare, inntrykk av at det er røynda me ser. Tandberg har lagt ut små urolege element for at me ikkje skal bli overtudde om at dette er røynda. Personane på bileta ser like ut, men dei kan då vera einægga tvillingar? Dei små hinta om at bileta er behandla for oss til å stoppe og tenkje over alternative tolkingar.

Som me såg tidlegare er det, i følge Barthes, mogleg å finne *punctum* i somme fotografi. Dette punctum kan berre oppdagast ved hjelp av "erindring" og ikkje ved hjelp av analyse. I tillegg er opplevinga av punctum noko privat og personleg. *Living Together*

består av tjueto fotografi og i somme av dei er eit punctum tydeleg. Særleg gjeld dette dei bileta som eg i analysen plasserte i dissonansgruppa. Som eg nemnde tidlegare er det noko med desse fotografia, som ikkje naudsynt er lett å peike på. Det er ei uro i dei. Det er denne uroa som er deira punctum. Det er denne uroa som gjer at dei ”pirrer” oss og som gjer dei interessante. At punctum er noko som kjem til oss over tid, slik som Barthes påpeiker, treng me ikkje argumentere mot. *Living Together* er eit verk som me ikkje blir ferdige med, fordi det stadig er mogleg å lesa nye ting inn i fotografia. Ikkje berre på grunn av at me ser ting som me tidlegare har oversett, men òg fordi at me som menneske endrar oss over tid og at erfaringane me tileignar oss fargar vår oppfatning og tolking av det me ser.

Identitet som utgangspunkt

Ei vanleg oppfatning av forholdet mellom objekt og subjekt i fotografi er at objektet er det som blir fotografert, medan subjektet er den som fotograferer. Objektet er passivt og lar seg fotografere, medan subjektet er den aktive og kreative. Men Roland Barthes har ei anna måte å sjå forholdet mellom desse to komponentane på. Han skriv at han, når han blir fotografert, i ein augeblikk ikkje er verken subjekt eller objekt. Han er eit subjekt som føler at det er på veg til å verta eit objekt, han skriv: ”Jeg får da en mikrooplevelse av døden [...]” (Barthes 2001:23). Det er fotografen som har forandra motivet til eit objekt, eit motiv på eit ark som ”står til deres disposisjon, jeg arkiveres i et register, klar for alle slags subtile fototriks” (Barthes 2001:24). Tanken om å verken vera eit objekt eller subjekt kan nyttast på *Living Together* òg. For kan ein eigentleg vera begge deler? Om ein er det eine, utelukkar ein ikkje det andre då? Kan ein på same tid vera den som ser og den som blir sett? Når alt kjem til alt er det nett dette iscenesetjing av sjølv et handlar om. Å vera objekt og subjekt samstundes, å vera den som ser og den som blir sett.

Kunstnarane byrja å nytte sin eigen kropp i eigen kunst på den måten me kjenner det i dag som eit resultat av det postmoderne samfunnet si oppløysing av dei tradisjonelle kategoriane for identitetsdanning. Det vert eit behov for å finna svar på spørsmål som *Kven og kva er eg?*

Korleis hadde me tolka *Living Together* om Tandberg hadde nytta ein modell til arbeida? Me kunne framleis nytta somme av argumenta i tolkinga mot eit feministisk innhald, der blikket er i fokus. I tillegg kunne me framleis ha tolka det dit at kunstnaren vil sei noko om identitet og identitetsdanning ved hjelp av fotografia. Likevel har det mykje å seie for tolkinga at ein kunstnar nyttar seg sjølv som objekt framfor å nytta ein anna modell. Me får eit nærare forhold til kunstnaren og verket. Me kan lesa meir inn i det med omsyn til

nett identitet og kunstnaren sine eigen intensjonar i forhold til tolking mot kjønn og eksistensielle problemstillingar.

Som me såg på tidlegare er identitet noko me dannar sjølv på grunnlag av samfunnet og bileta rundt oss. Dette er noko av det Tandberg problematiserer i *Living Together*. Tandberg spør mellom anna nett Kven er Eg? Ho splitter seg sjølv opp i to og overlèt til den som ser på å avgjer kven ho er. Mi tolkinga av sjølv i *Living Together* gjekk i stor grad ut på at det berre eksisterer ein Tandberg, og at det me ser er to versjonar av same personen sett med forskjellige blikk. Me kan gjerne kalle det eit maskulint og eit feminint blikk, men det kan lett bli for generaliserande.

Poenget er at det finnes ein viktig person i desse bileta som me ikkje ser. Det er denne personen som ser på Tandberg. Denne personen ser på Tandberg på ein måte, medan ho ser på seg sjølv på ein anna måte. For å illustrere det har ho laga eit duplikat av seg sjølv. Det kan vera oss (me som ser på fotografia) som er den tredje personen, men meir sannsynleg spelar denne personen ei viktigare og meir direkte rolle enn det me gjer. Me kan trass i alt ikkje ta aktivt del i verket, me er berre passive betraktarar. Medan den eventuelle tredje personen i stor grad kan delta i verket, fordi han eller ho er ein del av det. I #13 ser me nemleg eit direkte spor etter personen. Han eller ho har reist seg frå bordet for å fotografere, me ser stolen som nett har vore i bruk og korta som ligg klar til fotograferinga er unnagjort. Personen er tydeleg i dei bileta der Tandberg ser rett på fotografen, og mindre tydeleg der me er vitne til intime scenar. Her blir denne tredje personen malplassert, men kanskje er det nett i desse situasjonane personen verkeleg er synleg. For det er her forskjellane på blikka kjem sterkast fram. Det er her me tydeleg ser at det er ein som blir trøysta og ein som trøystar (#6) og ein som blir reist i frå og ein som reiser (#16). Det er desse dikotomiane som er utgangspunktet for at eg tolka verket som eg gjorde.

Å nytta seg sjølv som objekt - ei kvinnesak?

Desse motsetnadene, eller dikotomiane, kan sjåast på som ein kommentar til eit feministisk innhald i *Living Together*. Det er fleire av motsetningsforholda som illustrere den eine jenta som aktiv og den andre som passiv, noko som er ein kjend mann/kvinne dikotomi. Tandberg syner ikkje berre at me definerer oss sjølv som ulike individ i forhold til samfunnet og bileta rundt oss, men òg korleis samfunnet og bileta styrer vårt syn på kva ei kvinne er. Stereotype haldningar som den dikotomien som er nemnd ovanfor viser korleis dette kjem fram i *Living Together*.

Opphavet til desse sterke dikotomiane mellom menn og kvinne finn me om me går

attende i tid. Som me såg tilhøyre det offentlege rommet i Paris på 1800-talet mannen medan kvinna stort sett rådde over det private rommet i heimen. At den private sfæren var der kvinna oppheldt seg og det offentlege rommet tilhøyre mannen i det kjønnsdelte borgarskapet ser me mellom anna i ei rekkje måleri frå den tida . Kvinna sit i heimen saman med andre kvinner (og born) med eit handarbeid mellom hendene, ved eit musikkinstrument eller med ei bok. Det er ikkje berre menn som framstilte kvinnene på denne måten, men kvinnene sjølv òg. Til dømes viser Oda Krohg (1860-1935) sitt måleri *Crescendo* (1889) ei kvinne som spelar piano og Signe Scheel (1860-1942) sitt måleri *Trappen* (1888) syner tre kvinner som arbeider med handarbeid ute i hagen. Det er heller eit unntak frå regelen enn vanleg når kvinna blir framstilt annleis. Mannen derimot blir ofte avbilda ute på gatene eller på kafé saman med andre menn.

Kva rom finn me i *Living Together*? Rom kan oppfattast i fleire dimensjonar. Rom som urbane plassar, rom i hus, sosiale rom og mentale rom. I Tandberg sin biletserie er romma i hovudsak to forskjellige innemiljø. Ei gruppe med rom som eg tolkar at er i ei hytte og ei gruppe med rom som eg tolkar er frå ein heim i ein by. I tillegg finn me somme rom som er ute i naturen, eit ute i byen og eit frå ein kafé. I tillegg er innemiljøet delt inn i stove, bad, soverom og kjøkken, samt terrasse.

Somme av scenane i romma skildrar svært private augeblikk. Dei finn me i den gruppa eg har kalla *dissonans*. Dette er scenar frå private rom. Rom som berre ein eller to personar har tilgang til og der me vanlegvis ikkje ville teke fotografi. Overvekta med omsyn til bruken av private rom kontra offentlege kan ha noko med at det er kvinner me ser i bileta. Det er som om Tandberg vil understreke denne tradisjonelle inndelinga av det kvinnelege og mannlige rommet og få oss til å tenkje om det framleis eksisterer slike inndelingar eller om dette er forhistorie.

”The sex of the artist matters. It conditions the way art is seen and discussed. This is indisputable” (Parker og Pollock 2006:44). Det er ikkje berre innhaldet som kan tolkast i ei feministisk lei, men som me ser av sitatet her er det òg eit poeng at det er ei kvinne som har laga serien. Sjølvscenesetjing er noko kvinnelege kunstnarar i større grad enn menn har nytta. Av sitatet ser me òg at kjønnet på kunstnaren dannar vilkåra for korleis me tolkar verket. Me hadde heilt klart sett annleis på *Living Together* om det var ein mannleg kunstnar som hadde laga det. Spørsmålet bli kanskje snarare om ein mannleg kunstnar *kunne* ha laga eit verk som dette?

I Noreg har Ole John Aandal blitt lagt merke til mellom anna med sine iscenesetjingar av sjølvet saman med ei rekkje kjende personar. Men det er ikkje Aandal me skal vera

interesserte i. Kunstnaren har eit anna fokus enn problematiseringa av sjølvvet som individ. Han kommenterer fotografiet som sanningsvitne og tilstanden til massemedia, samt sistnemndes bruk av manipulasjon i fotografi. Mikkel McAlinden har òg nytta seg sjølv som motiv i eigne arbeid, men han er meir oppteken av fotografiet sin eigenart og utforsking av teknikk og effektar. Utforskinga av Eg-et ser ut som om er eit behov fleire kvinner enn menn har. Grunnen til dette kan vera at menn har hatt høve til å utforska sjølvvet (om enn på andre måtar) gjennom heile kunsthistoria, medan kvinna ganske nyleg har fått høve til det same.

AVSLUTTANDE KOMMENTARAR

Når alt kjem til alt er det nett dette iscenesetjing av sjølvvet handlar om. Å vera objekt og subjekt samstundes, å vera den som ser og den som blir sett.

Det er nett dette iscenesetjing av sjølvvet handlar om, men det er meir enn det òg. Sjølviscenesetjing er ikkje eit ord som kan lett definerast og grensene mellom iscenesetjing av sjølvvet og sjølvportrett er ofte vage og utflytande. Om ein konkluderer med at iscenesetjing av sjølvvet er det same som å vera subjekt og objekt samstundes er det ikkje mogleg å skilja iscenesetjing frå sjølvvet med sjølvportrett. Som me har sett er det store forskjellar i det å setje seg sjølv iscene og sjølvportrett, sjølv om sjølvportrettet kan sjåast på som ein måte å iscenesette sjølve. Iscenesetjing av sjølvvet inneheld så mykje meir enn det reint utsjåandemessige.

Eit av dei sentrale problemstillingane eg presenterte i innleiinga var kvifor somme kunstnarar vel å nytta sin eigen kropp i eigen kunst. Dette er noko som har eksistert lenge i forskjellige former, og som har vore vanleg sidan sjølvportrettet vert vanleg på 1500-talet. Det å "setje seg sjølv i scene" på den andre sida er forskjellig frå å portrettere seg sjølv og det var først med fotografiet at denne måten å nytta sin eigen kropp i eigen kunst vert utbreidd. Dette har blitt gjort heilt sidan fotografiet vert funnet opp, med franskmannen Hippolyte Bayard som den første me kjenner til. Han nytta kroppen sin, ikkje for å syne andre korleis hans kropp såg ut, men for å gje uttrykk for noko som i utgangspunktet ikkje har med sjølve kroppen å gjera. Sjølv om det stadig har vore kunstnarar som har nytta seg sjølv i eigen kunst, var det først med postmodernismen at dette vart vanleg. Vibeke Tandberg var ein av dei første som førte postmodernismen og det iscenesette fotografi til Noreg på byrjinga av 1990-talet.

Eit anna viktig spørsmål i oppgåva har omhandla identitet. Kva samanhengar finnes det i

mellom identitetsdanning og iscenesetjing av sjølv? I *Living Together* ber Tandberg oss om tenkje over kva eit identitet er. Er identitet noko som blir konstruert eller er det noko me har? Vibeke Tandberg viser oss at identitet kan vera iscenesetjingar, og at me har fridom til (og blir i dag nøydde til å) danna vår eigen identitet og at denne ikkje alltid samsvarer med korleis andre ser på oss.

Ein av grunnane til fokus på kropp i kunsten er at samfunnet generelt er oppteken av kropp og individ. Fjernsyn, aviser og ikkje minst Internett er ein arena for dyrking av individet og eksponering av det menneskelege sjølv.

Som nemnd var kimen til måten me kjenner sjølvscenesetjing i dag postmodernismen. Før var vanlegvis identitetsdanninga noko som skjedde meir eller mindre automatisk gjennom generasjonane. Ein arbeida som foreldra, budde der foreldra budde og haldt seg i same sosiale klassen. I eit globalisert og neoliberalistisk samfunn med større økonomisk fridom er desse mønstra oppheva og det er opp til kvar enkel å bestemma kva ein vil med livet sitt. Med dette følgjer større individuell fridom, og større press. I tillegg handlar det om å definera seg sjølv. Kven er eg? Dette er eit spørsmål som har blitt teke opp ved hjelp av å nytta seg sjølv som motiv i eigen kunst. Ansvar det er å danna eigen identitet er ikkje like lett for alle og sær ikkje når dei største påverknadane kring oss er bilete skapt av massekulturen⁴⁹. Ofte er bileta stereotype framstillingar av menn og særleg kvinner. Dette er ein av problemstillingane både Cindy Sherman og Vibeke Tandberg tek opp.

Dette fører oss over til det siste hovudspørsmålet i denne oppgåva og det er om sjølvframstilling kan sjåast i eit kjønnspektiv. Ein ser at det er mange kvinner som nyttar seg sjølv som objekt i eigen kunst. Ein av grunnane til det kan vera at det dei siste 30 åra har vore ei auka interesse for kjønnsforskning både innan kunsten og i samfunnet elles. Kunstnarar har nytta kunsten til å kommentere feministiske problemstillingar og såleis kome med innlegg i debatten. Kvinnekroppen har i denne debatten vore eit viktig tema og det vil då ikkje vera langt til tanken om å nytta sin eigen kropp for å understreka eit poeng. Ein av måtane Vibeke Tandberg tek opp slike problemstillingar på, kom eg fram til gjennom analysen av *Living Together*. Om me tolkar dei to jentene i fotografia som den same personen og ikkje som vener eller sysken, kan me tenkje oss at den som ser på jentene har ei viktig rolle. Denne betraktaren kan tolkast som ein mann som ser på kvinna med eit maskulint blikk. Det maskuline blikket kjem til uttrykk ved at me ser den same jenta i to versjonar – slik det maskuline blikket ser henne og slik ho føler seg sjølv.

49 Det har òg blitt framheva at menneskeleg identitet blir opplevd som ein menneskelaga konstruksjon av representasjonar og som kan bli dekonstruert av menneska, noko mellom anna Cindy Sherman gjer i sin kunst.

Det sterke fokuset på det manipulerte og iscenesette vert mindre utover på andre halvdel av 1990-talet. Erfaringane vert inkorporert som eit viktig element i den generelle kunstnariske forståinga av fotografiet som kunst (Brundtland 2007:39). Men menneska har nytta seg sjølv som objekt i eigen kunst så lenge det har hatt eit omgrep om seg sjølv som individ og det kjem det til å halde fram med så lenge dette omgrepet eksisterer. Kunsten reflekterer samfunnet generelt og så lenge samfunnet har fokus på kropp og individ vil kunsten òg ha det. Om dette gir seg utslag iscenesetjingar i tida framover eller om kunstnarane finn andre måtar å ta opp dette temaet på, vil visa seg.

LITTERATURLISTE

Barthes, Roland *Mytologier*, De norske Bokklubbene, Oslo 2002.

—; «Billedets retorik» i; Bent Fausing og Peter Larson (red); *Visuell
Kommunikation* bd. 1, Medusa, København 1980 (s. 42-57)

— *Det lyse rommet*, Pax Forlag, Oslo 2001.

Beardsley, Monroe C. *Aesthetics from Classical Greece to the Present*, The University of
Alabama Press, Alabama 1966.

Benjamin, Walter *Kunsten i reproduksjonsalderen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main
1991.

Berger, John «The Changing View of Man in the Portrait» i; *The Look of Things*, Penguin
Books 1972.

Bjerke, Mona Pahle «Rått og romantisk» i; *Klassekampen*, 18. mars 2008.

Blekastad, Ingrid «Syv ambivalente fortellinger om KJØNN og IDENTITET»
(utstillingskatalog) i; Lillehammer Kunstmuseum 20. januar – 18. mars 2001 og
Trondheim Kunstmuseum 1. april – 29. april 2001.

Borgen, Trond «Dualistisk selvportrett» i; *Stavanger Aftenblad* 13. november 1996.

Borzello, Frances, *Å se seg selv [Seeing ourselves – women`s self-portraits]*, Thames
and Hudson, London 1998.

Brochmann, Gaute «Postmoderne fotografi i Norge» i; *Kunst magasinet* 2007, nr. 4.

Brundtland, Cecilie Malm, *Norske kunstfotografier 1970-2007*, Arnholdsche Art
Publishers, Stuttgart 2007.

Børresen, Einar «Vibeke Tandbergs Living together» i; Rogaland kunstmuseum
3. november 1996 – 5. januar 1997 (utstillingskatalog).

Cappelen Caplex, J.W Cappelens Forlag AS, Oslo 2004.

Cotton, Charlotte *The Photograph as Contemporary Art*, Thames & Hudson, London
2007.

Danbolt, Gunnar *Norsk kunsthistorie Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*, Det Norske
Samlaget, 2001.

Danbolt, Gunnar og **Kjerschow Mabel** *Billedspor 2*, Tell Forlag AS, Vollen 1997.

de Beauvoir, Simone *Det annet kjønn*, Bokklubben Dagens Bøker, Oslo [1949] 2000.

Ekeberg, Jonas ”Fotografi er kunst” i; Morgenbladet, 13. – 19. februar 2004.

Ewing, William A. *Kropp*, Grøndahl og Dreyers Forlag AS, Oslo 1995.

Freeland, Cynthia, Art *Theory: A Very Short Introduction*, Oxford University Press Inc.,
New York 2003.

Gange, Eva Klerck «Individuelle eiendommeligheter» i; Ugelstad, Janike Sverdrup,
Selvportrett i Norge, Labyrinth Press – Norsk Folkemuseum, Oslo 2004 (s. 218-
229).

Glambek, Ingeborg ”Å fremstille seg selv” i; Ugelstad, Janike Sverdrup, *Selvportrett i
Norge*, Labyrinth Press – Norsk Folkemuseum, Oslo 2004 (s. 53-65).

Harvey, David *The Condition of Postmodernity*, Blackwell Publishing, Malden/Oxford
2006.

Holm-Johnsen, Hanne "Midt i ansiktet" i; Preus fotomuseum 5. mai 2002 – 8. september 2002 (utstillingskatalog).

Jones, Amelia *Self/Image: Technology, Representation and the Contemporary Subject*, Routledge, Oxon 2006.

Jørgensen, Ulla Angkjær *Kropslig kunst*, Museum Tusulanums Forlag, København 2007.

Kjørup, Søren «Billedkommunikation» i; Bent Fausing og Peter Larsen (red.); *Visuell Kommunikation bd. I*, Medusa 1980 (s.58-82).

—*Semiotik*, Roskilde Universitetsforlag, Frederiksberg 2006.

Larsen, Peter "Billedet og historien – et diskussionsoplæg" i; Bent Fausing og Peter Larsen (red.); *Visuell Kommunikation bd. I*, Medusa 1980 (s.83-136).

Larsen, Peter og **Lien, Sigrid** *Norsk fotohistorie*, Det Norske Samlaget, Oslo 2000.

Lium, Mette Nygaard "Flyktighet og forandring. Om uro, kropp og identitet" i: *Syv ambivalente fortellinger om KJØNN og IDENTITET* (utstillingskatalog); Lillehammer Kunstmuseum 20. januar – 18. mars 2001 og Trondheim Kunstmuseum 1. april – 29. april 2001.

Midttun, Birgitte Huitfeldt *Kvinnereisen*, Humanist Forlag, Oslo 2008.

Mortensen, Ellen «Fra Kjønnsideidentitet til Nomadisk Subjekt» i; S. Meyer og T. Sirnes (red.) *Normalitet og identitetsmakt i Norge*. Ad Notam Gyldendal, Oslo 1999 (169-186).

Murray, Peter and Linda *Dictionary of Art and Artists*, Penguin Books, London 1993 (1959).

- Mørstad, Erik** «Kunstneren som motiv: 1878-1900» i; Ugelstad, Janike Sverdrup, *Selvportrett i Norge*, Labyrinth Press – Norsk Folkemuseum, Oslo 2004 (s. 14-37).
- Nochlin, Linda** «Why Are There No Great Women Artists?» i; Carolyn Korsmeyer (red.); *Aesthetics: the Big Questions*, Blackwell Publishing, Malden 2006 (1998) (s. 314-323).
- Panofsky, Erwin** ”Ikonografi og ikonologi” i; Fausing, Bent og Larsen, Peter (red.); *Visuell kommunikation bd. 1*, Medusa, København 1980 (s. 9-21).
- Parker, Rozsika** og **Pollock, Griselda** ”Crafty Women and the Hierarchy of the Arts” i; Korsmeyer, Carolyn (red.); *Aesthetics: The Big Questions*, Blackwell Publishing 2006 (s. 44-55).
- Pollock, Griselda** ”Det moderna och kvinnlighetens rum” i; Lindberg, Anna Lena (red.); *Konst, kön och blick*, Nordstedts Förlag AB, Stockholm 1995 (s. 165-210).
- *Differencing the Canon*, Routledge, London 1999.
- *Vision and Difference*, Routledge, London / New York 2006 (1988).
- Rødland, Torbjørn** «Vibeke Tandberg. Brud; Prinsesse; Living Together» i; *Hyperfoto* 1997 Årg. nr. 1/2.
- Røssaak, Eivind** *Selviaktakelse – en tendens i kunst og litteratur*, Fagbokforlaget / Norsk kulturråd, Bergen 2005.
- *Det postmoderne og de intellektuelle*, Spartacus Forlag AS, Oslo 1998.
- Sandberg, Lotte** «Flyktig identitet» i; Aftenposten Morgen, 24. april – 1997.
- ; «En foruroligende portrettserie» i; Aftenposten Morgen, 25. mars – 1998.
- Sandbye, Mette** *Det iscenesatte fotografi*, Forlaget Politisk Revy, København 1992.

- Sandbye, Mette** og **Steffensen, Erik** *Sex, løgn & fotografi*, Forlaget Politisk Revy, København 1995.
- Sheikh, Simon** «Selvidentifikasjon og selvscenesetning på 90-ernes danske kunstscene» i; *Øjeblikket* no. 37, 1998.
- Soja, Edward W.** *Postmetropolis*, Blackwell Publishing, Malden/Oxford 2005.
- Sontag, Susan** *Om fotografi*, Pax Forlag, Oslo 2004.
- Stene-Johansen, Knut** «Fotografiet & semiotikkens død. Om Roland Barthes og fotografiet» i; *Profil* nr. 2 1991.
- Svendsen, Lars Fr. H.** *Kunst*, Universitetsforlaget, Oslo 2000.
- Svendsen, Lars Fr. H. og Säätelä, Simo** *Det sanne, det gode og det skjønne*, Universitetsforlaget, Oslo 2007.
- Ueland, Hanne Beate** «Følelsen av å gå opp en trapp» i; Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst 10.01 – 07.03.2004 (utstillingskatalog).
- Utne, Janeke Meyer** «Vibeke Tandberg» i: Lillehammer Kunstmuseum 27.01 – 11.03.2007; Haugar Vestfold Kunstmuseum 28.04-04.06.2007 (utstillingskatalog).
- Wagner, Karin** *Fotografi som digital bild*, Acta Universitatis Gothoburgensis, Göteborg 2003.
- Woll, Gerd** «Vita brevis ars longa» i; Ugelstad, Janike Sverdrup, *Selvportrett i Norge*, Labyrinth Press – Norsk Folkemuseum, Oslo 2004 (s. 38-51).

NETTSIDER

Dagsavisen si nettutgåve 21. juni 2007

www.dagsavisen.no/kultur

Fotografiet i kulturen

<http://solstorm.infomedia.uib.no/fotografiet/00Portal.htm>

Klassekampens nettutgåve fredag 9. januar 2004

http://www.klassekampen.no/8341/mod_article/item/null

Kunstnernes informasjonskontor

www.kik.no

Listen

www.listen.no

Stavanger Aftenblad si nettutgåve 25. oktober 2007:

<http://aftenbladet.no/data/article534808.ece>

ILLUSTRASJONAR



Illustrasjon 1 - VIBEKE TANDBERG *Living Together #1*



Illustrasjon 2 - VIBEKE TANDBERG *Living Together # 2*



Illustrasjon 3 - VIBEKE TANDBERG *Living Together # 3*



Illustrasjon 4 - VIBEKE TANDBERG *Living Together # 4*



Illustrasjon 5 - VIBEKE TANDBERG *Living Together # 5*



Illustrasjon 6 - VIBEKE TANDBERG *Living Together # 6*



Illustrasjon 7 - VIBEKE TANDBERG *Living Together # 7*



Illustrasjon 8 - VIBEKE TANDBERG *Living Together # 8*



Illustrasjon 9 - VIBEKE TANDBERG *Living Together # 9*



Illustrasjon 10 - VIBEKE TANDBERG *Living Together # 10*



Illustrasjon 11 - VIBEKE TANDBERG *Living Together # 11*



Illustrasjon 12 - VIBEKE TANDBERG *Living Together # 12*



Illustrasjon 13 - VIBEKE TANDBERG *Living Together # 13*



Illustrasjon 14 - VIBEKE TANDBERG *Living Together # 14*



Illustrasjon 15 - VIBEKE TANDBERG *Living Together # 15*



Illustrasjon 16 - VIBEKE TANDBERG *Living Together # 16*



Illustrasjon 17 - VIBEKE TANDBERG *Living Together # 17*



Illustrasjon 18 - VIBEKE TANDBERG *Living Together # 18*



Illustrasjon 19 - VIBEKE TANDBERG *Living Together # 19*



Illustrasjon 20 - VIBEKE TANDBERG *Living Together # 20*



Illustrasjon 21 - VIBEKE TANDBERG *Living Together # 21*



Illustrasjon 22 - VIBEKE TANDBERG *Living Together # 22*



2



10



5



14



7



19



8

Illustrasjon 23 - HARMONI



1



16



3



18



6



20



11



21

Illustrasjon 24 – DISSONANS



4



15



9



17



12



22



13

Illustrasjon 25 – KOMMUNIKASJON



Illustrasjon 26 - RICHARD BILLINGHAM - *Untitled (Ray's a Laught)* - 1995



Illustrasjon 27 - DIANE ARBUS - *Identical Twins, Roselle, N. J* - 1967



Illustrasjon 28 - HENRI CARTIER-BRESSON *Yvelines. Bougival* – 1956



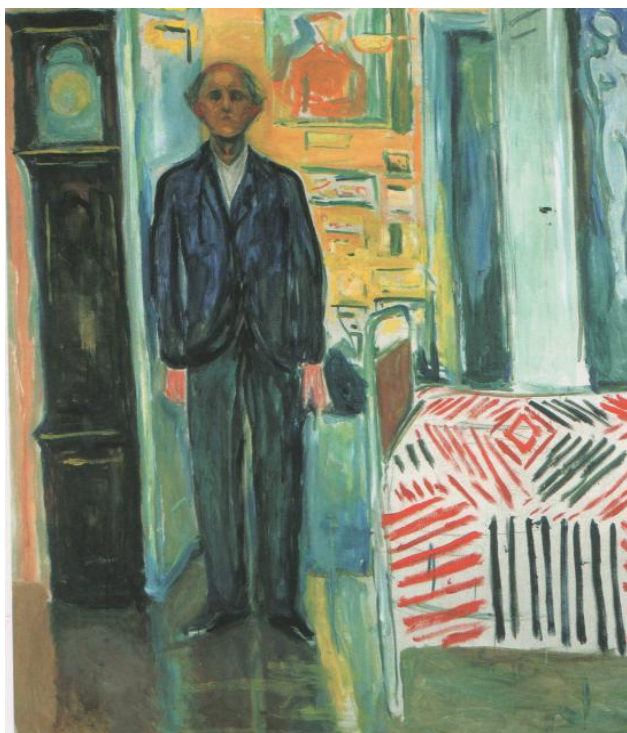
Illustrasjon 29 – JAN VERMEER VAN DELFT – *Tjenestepike heller melk* – 1658-1660



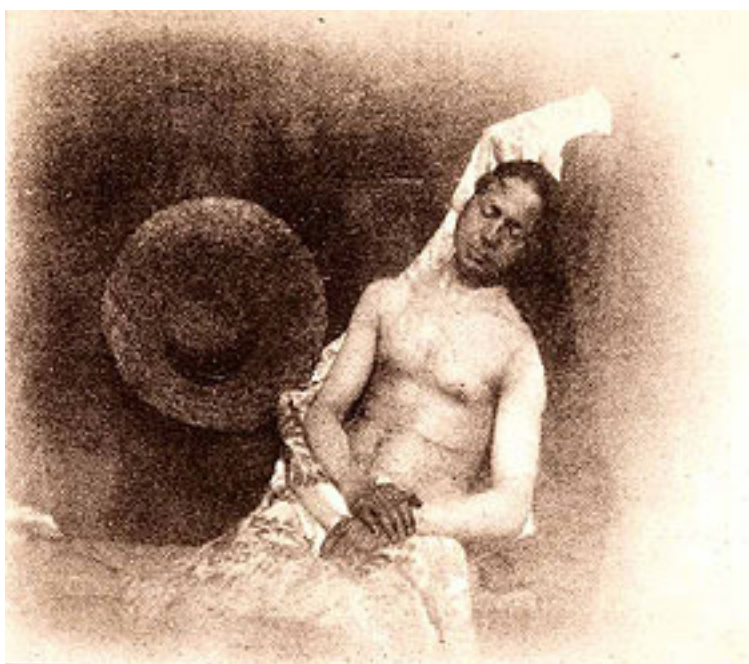
Illustrasjon 30 - REMBRANDT VAN RIJN – *Batseba med kong Davids brev* - 1654



Illustrasjon 31 - CHRISTIAN KROHG *Gerhard Munthe* - 1885



Illustrasjon 32 - EDVARD MUNCH *Mellom klokken og sengen* - 1940-43



Illustrasjon 33 – HIPPOLYTE BAYARD – *Portrett av en druknet mann* - 1840