

Hovedfagseksamen
for Christine Hansen
Seksjon for fotografi
Kunsthøyskolen
Bergen 2000

FRA SUBLIME TILFLUKTSSTEDER TIL NORSKE REKKEHUS

—galehuset; fotografiske eksempler

INNLEDNING

For tre år siden begynte jeg å arbeide med det som nå har blitt et hovedfagsprosjekt. I løpet av disse årene har jeg også født mitt første barn, så det er en viktig epoke jeg nå legger bak meg. Prosjektet har vært krevende, ikke minst når det gjelder finansiering, planlegging og gjennomføring. Det er vemodig, men også på tide å sette en sluttstrek.

Dette essayet inneholder tanker som jeg har gjort meg underveis, og det jeg skriver er nært knyttet til det praktiske jeg har gjort. I første del av essayet reflekterer jeg over hvordan det språklige har innvirkning på hvordan vi oppfatter fenomenet galehus, hvordan det er med å prege våre oppfatninger og opplevelser av slike steder. I tillegg antyder jeg hvordan denne type arkitektur blir forstått av sine omgivelser. Det kan være lett å knytte makt til denne type arkitektur, men jeg stiller spørsmål ved om det er selve arkitekturen som uttrykker makt eller de praksisene som omgir den. Videre forsøker jeg å skissere forutsetningene for mitt arbeide. Tradisjonen jeg arbeider i er den dokumentariske, og jeg diskuterer derfor dokumentarbegrepet, samt nevner inspirasjonskilder. Deretter prøver jeg å fortelle litt om hvordan det har vært å gjennomføre prosjektet, hva som så å si skjer fra idè til resultat, hva jeg forestilte meg på forhånd og hvordan det var å gjøre det i praksis. Avslutningsvis prøver jeg å antyde et slags teoretisk ståsted. Goethes morfologi og Wittgensteins begrep om familielikheter er utgangspunktet.

GALEHUSET I SPRÅKET

I mitt hovedfagsprosjekt har jeg fotografert galehus. De 12 stedene som jeg har oppsøkt befinner seg alle i Sør-Norge. Galehusene er en del av en historie som begynte med opprettelse av dollhuset på 1600-tallet, fortsatte med asylbyggingen fra midten av 1800-tallet til utover 1900-tallet. I dag foregår det en utstrakt nedbygging av stedene, men også en del av dem består som behandlingsinstitusjoner.¹

¹ Landets første dollhus ble bygget i Bergen i 1676. På begynnelsen av 1800-tallet fantes det syv små dollhus i Norge med totalt 72 pasienter. "Lov om sinnyges behandling og forpleining", som ble utarbeidet i 1848 og senere vedtatt, skapte grunnlaget for den massive, i Norsk målestokk, byggingen av asyler fra midten av 1800-tallet. Gaustad asyl i Oslo stod ferdig i 1855, så fulgte Rotvoll asyl i Trondheim i 1872, Eg asyl i Kristiansand i 1881 og Nevengården asyl i Bergen i 1891. Etter asylene ble bygget ble det gjort få endringer, de ble på mange måter glemt og fortrent. I 1961 stod Åsgård psykiatriske sykehus i Tromsø ferdig. Det er det siste i sitt slag som er bygget i Norge. På 70-tallet starter nedbygging av de tradisjonelle institusjonene. Dette er en utvikling som har pågått til i dag. Kilder: "I de tidsmessige, lyse og luftige leiligheter. Kulturdimensjoner i Sandviken sykehus"

Det er vanlig at en i dag kaller stedene for "psykiatriske institusjoner" eller "psykiatriske sykehus". Grunnen til at jeg likevel kaller stedene "galehus", er bl.a. for å understreke at mitt prosjekt er et kunstprosjekt, og ikke f.eks. en rapport om dagens psykiatri.² Ord som "galskap" og "galehus" er ikke offisielle termer innenfor helsevesenet, men folkelige uttrykk. Et ord som "galehus" har dessuten lange historiske røtter. Og når Foucault kaller sin kjente bok for *Galskapens historie* har det mest sannsynlig noe med at det som vi i dag ville kalle psykiatriens historie er forholdsvis ny. Den begynner på mange måter med oppdagelsen av og videre bruk av nevroleptika på 50-tallet. Det er på denne tiden at fagpersonale for alvor kom inn i behandlingen av sinnslidende. En tittel som *Galskapens historie* peker i større grad på det som skjedde før den tid. Dette har relevans også for mitt prosjekt. En del av galehusene som jeg har fotografert er ikke lenger en del av dagens psykiatri siden de enten er nedlagt eller har endret funksjon. Med valget av ordet "galehus" ønsker jeg dessuten å betone at det dreier seg om galehusene som hus, som fysiske bygninger. Jeg opplever det som et mer dekkende ord enn f.eks. "institusjon" og "behandlingssted" som i større grad peker på selve fagområdet med dets praksiser.

Jeg er klar over at ordet "galehus" kan gi mange negative assosiasjoner, men det er en skjebne som det deler med de fleste ord som søker å benevne disse stedene. Plassene, som har vært alt fra interneringsplasser, oppbevaringssteder til behandlingssteder, har hatt mange navn. Jeg nevner noen: "dårekiste", "døllhus", "nervesanatorium", "psykiatrisk institusjon", "asyl", "psykiatrisk sykehjem", "galehus", "psykiatrisk behandlingsinstitusjon", "sinnsyke-asyl", "psykiatrisk sykehus", "psykiatrisk sikkerhetsanstalt" og "mentalsykehus". Med alle disse forskjellige navnene kan en spørre: snakker en egentlig om samme fenomen? Hvis vi gir avkall på svært strenge definisjoner, gir det mening å si at vi snakker om samme fenomen. Dessuten opplever vi at det er en sammenheng mellom de ulike ordene. De hører på en måte sammen. Ordene har det en kunne kalle ulike ansikter. Noen uttrykker fremmedhet, andre virker komiske på oss og atter andre er oss likegyldige. De fleste ordene vekker negative assosiasjoner. Hva er det som gjør at vi opplever det slik? Er det noe med selve ordene? Hvis vi ser nærmere på dem, er det faktisk slik at noen har en opprinnelig positiv betydning. Asyl betyr f.eks. fristed og sanatorium som kommer av latinske *sanatorius* som betyr helbredelse. Noe har gjort at de oppleves som negativt ladet. Dette *noe* er da mest sannsynlig det som de forsøker å benevne. For disse stedene har vært tabuiserte steder i vårt samfunn. Det var ikke bare i forrige århundre

arkitektur", Elin Johansen. 1995. S 59-60, "Fra dårekiste til dagsenter", Aftenposten, 23.3 1998 og "Galskapens arkitektur", i "Psykisk helse", nr. 2 1999.

² Jeg opplever det også som problematisk å skulle bruke de "riktige" fagordene som i dag benyttes innenfor det en kaller for psykiatrien. Særlig fordi jeg da går over i et felt som jeg ikke har fagkunnskap om.

at familien opplevde det som skammelig at en i deres familie ble rammet av mentale lidelser; sinnsykdom, galskap og depresjon. Det er sykdom som også i dag er befengt med tabuer, og dette er kanskje noe av forklaringen på at en hele tiden har ønsket å finne bedre og kanskje mer nøytrale ord på stedene. Men så lenge området er gjenstand for fordommer har det kanskje bare vært et tidsspørsmål før de *nye* ordene har mistet sitt tekniske og nøytrale preg og igjen antatt det en kunne kalle galskapens ansikt; dvs. blitt et uttrykk for fordommene om galskapen. Dette gjelder i noen tilfeller for selve stedsnavnene også. Reitgjerdet sykehus ble offisielt nedlagt i 1987, men fortsatt er det behandlingsplasser på sykehuset som i dag heter Brøset. Neevengården asyl skiftet navn til Sandviken sykehus fordi en etterhvert opplevde navnet så belastende. I dag har det relativt nøytrale navnet en spesiell klang for de som bor i Bergen og i nærområdene.

GALEHUSET SOM ARKITEKTUR

Når det gjelder galehuset som arkitektur er det ikke uten videre like lett å fjerne selve stedene som det er å skifte ord. Mye av den arkitekturen som jeg har fotografert er gammel. Og når såkalt gammel arkitektur brukes til samme formål kan det være lett å forestille seg at det ytre (arkitekturen) sier noe om det indre (metodene). Vi er kanskje tilbøyelige til å trekke slutningen at gammel arkitektur innebærer gamle metoder, selv om dette ikke er tilfelle. Dette er sikkert også noe av grunnen at en sakte, men sikkert har bygget ned de gamle institusjonene. En opplever dem ikke lenger som passende til dagens behandlingsmetoder

For utenforstående er det lett å tenke at denne type arkitektur nesten uansett hvordan den ser ut er en type overgrepsarkitektur eller maktarkitektur. Ifølge Arnfinn Bø-Rygh, i artikkelen "Maktens visualiseringer", er det lett å tenke reduksjonistisk om forholdet mellom makt og arkitektur. Makten er ikke kun i arkitekturen. Den er overalt, sier han. Det finnes juridisk makt, politisk makt, men også kulturell makt. Makt finnes i språket og i vitenskapene. Bø-Rygh skriver: "(m)ed Foucault kan vi også tale om en mikromakt som er i vår kropp, i måten vi gjør ting på, ser på, velger på."³ Videre var det Foucaults oppfatning at den viten og praksiser som er knyttet til en form for synlighet – visibiliteter – er det som til en hver tid utgjør betingelsene for hva som er synlig, og hvordan ting blir synlige. Bø-Rygh mener at arkitektur absolutt er en slik form for synlighet.

Selv om arkitektur kan være uttrykk for makt, betyr ikke det at det finnes en bestemt arkitektur som manifesterer noe absolutt undertrykkende, eller for den saks skyld en arkitektur

³Arnfinn Bø-Rygh: "Maktens visualiseringer" fra *Maktens korridorer. Arkitektur som politikk*. Norsk Forms årskonferanse. Red. Chathrine Kullberg Christophersen, Oslo 1998, s 34.

som uttrykker noe absolutt frigjørende. Undertrykkelse er praksis, og formen (arkitekturen) har i seg selv ingen iboende egenskaper. Monumentalitet er f.eks. ikke nødvendigvis uttrykk for undertrykkende makt, sier Bø-Rygh. Det finnes monumentale bygninger uten at vi opplever dem på en negativ måte. På den andre siden kan det finnes små hus som uttrykker makt på en like effektiv måte, fordi de praksiser som er knyttet til dem blir assosiert med makt. Sammenhengen mellom form og uttrykk er altså avhengig av bruken vi gjør av dem. Etter en tid kan den estetiske formen løsrives helt fra kontekst og formål. En bymur som en gang var uttrykk for makt kan noen århundre senere bli gjenstand for estetisk-sanselig attraksjon.

I mitt hovedfagsprosjekt har jeg fotografert galehus i Sør-Norge. Jeg har forsøkt å fotografere stedene i et mest mulig saklig formspråk. Galehus er ladete motiv, men at bildene skulle være saklige var ikke fra min side et forsøk på å være nøytral, heller kanskje mer at det skulle være en distanse og spenningsforhold mellom motiv og formspråk.

Det kan det være fristende å tenke at galehusene har noe felles, noe i arkitekturen som forteller at de er galehus. Men er det slik? Har ikke denne type arkitektur også mye felles med annen type offentlig arkitektur som skoler, eldrehjem og sykehus? Ofte er det kanskje slik at når du får vite hva slags bygg det dreier seg om, så åpner det seg et stort assosiasjonsfelt — bygget får så å si en bestemt *atmosfære*. Og på samme måte som galskapen er immun mot nøytrale ord og begreper — så er forestillingen om en nøytral arkitektur illusorisk. Selv om en i en periode ønsker seg bort fra monumentale bygninger, og mener at små enheter vil være mer passende, så kan også disse husene bli visualiseringer av våre fordommer om galskap.

Til tross for det ikke finnes *ett* vesentlig trekk ved alle galehusene jeg har fotografert, mener jeg likevel at det dreier seg om et slektskap mellom dem, et slektskap som mine fotografiske eksempler gjør det lettere å få øye på.

De siste årene har jeg særlig vært opptatt av den tyske fototradisjonen. Jeg har to studieopphold i Tyskland bak meg, og jeg har spesielt interessert meg for den tradisjonen som begynner på 1920-tallet og som taes opp igjen på 1960-tallet, og som fortsatt i dag er levende i

Tyskland.⁴ Fotografer som Sander, Blossfeld og Bernd og Hilla Becher har vært viktige inspirasjonskilder for meg.

Sander offentliggjorde i 1929 "Antlitz der Zeit" med 60 fotografier, vel og merke et lite utvalg av hans omfattende dokumentasjonsprosjekt "Menschen des 20. Jahrhunderts", som han hadde arbeidet med siden 1910. Han hadde som formål å lage et slags fotografisk tverrsnitt av alle lag og yrker uten å gi noen av dem sosial forrang. Menneskene ble delt inn i ulike kategorier som bakeren, kontoristen, sekretæren, idioten. Publikasjonen kan nesten ses på som en arkivarisk dokumentasjon av samfunnsmessige grupper presentert demokratisk ved siden av hverandre.

I 1928 kom Karl Blossfeldts bok "Urformen der Kunst" ut. Boka består av detaljbilder av planter. Bildene oppleves som like, fordi plantene er stort sett frontalt og svært detaljrikt fotografert. Effektfulle skyggevirkninger er fraværende, mens plantenes materialkvalitet står i fokus. Utgangspunktet for serien var at han fikk i oppdrag å lage bilder av planter, slik at man kunne studere og sammenligne dem. Bildene skulle brukes som en del av undervisningen ved Kunsthandverkskolen i Berlin.

Bernd og Hilla Becher har siden 50-tallet arbeidet sammen om å fotografere industriarkitektur; kjøletårn, gassbeholdere, vanntårn, fabrikkfasader, kornsiloer, fabrikk-ovner, minesjakter, etc. Arkitekturen de fotograferer er primært konstruert ut i fra funksjonsaspekter og ikke estetiske hensyn. Men paradoksalt nok er det denne arkitekturen, presentert som skulpturer, som interesserer dem. Tittelen på boken deres, *Anonyme Skulpturen* (1970), understreker særlig denne interessen. Som Sander deler de inn sine motiv i ulike kategorier. Becherne har imidlertid botanikken som forbilde. I botanikken har hver plante en gruppetilhørighet, men det finnes individuelle forskjeller innenfor den. Denne måten å dele inn planteriket på har mange likheter med Bechernes fremgangsmåte og posisjon.⁵

Felles for de tre fotografene er at de arbeider dokumentarisk i en tysk betydning av ordet. Reinhard Matz sier i artikkelen "Mot et naivt begrep om dokumentarfotografi" at begrepet "documentary" har sin opprinnelse i de amerikanske 20-årene.⁶ Dette var en benevnelse som bl.a. ble brukt på en kunstnerisk retning i de spesielle sosiale og kulturelle

⁴ Da tenker jeg spesielt på de såkalte "Becher-elevene", som riktignok har en helt annen type motivkrets, men som arbeider med det jeg vil karakterisere som et nøkternt formspråk. Navn er her f.eks. Anders Gursky, Thomas Struth, Thomas Ruff og Candida Höfer.

⁵ De deler f.eks. de ulike gassbeholderne inn i undergrupper; teleskop- og kulegassbeholdere. Gruppen (gassbeholdere) fremstår som en "familie" (f.eks. kulegassbeholder) og som "individer" som tilsvarende enkelte kulegassbeholder.

⁶ Begrepet ble første gang brukt i 1926 av den britiske filmprodusenten John Grieson. Han brukte ordet for å beskrive en saklig film. Abigail Solomon-Godeau: "Who is speaking thus? Some questions about Documentary Photography", *Photography at the Dock*. Minnesota 1991, s. 184.

forholdene på 30-tallet. Aktørene var da fotografer som Evans, Lange, Lee, Rothstein og Shahn, som alle arbeidet for "Farm Security Administration". Deres oppdrag var enkelt sagt å konfrontere de relativt velhavende byborgerene med nøden på den fattige landsbygda og appellere til "den amerikanske samfunnsbevissthet". Det handlet i denne sammenhengen lite om en museal og informativ avbildning, snarere om en utvikling av det Reinhard Matz kaller "sosialproduktive effekter". Med dette antydes et angloamerikansk skille mellom et historisk dokument og et humant dokument, "[...] hvor fotografier, spesielt de emosjonelt bevegende, sosialdokumentære [...]"⁷ tilhører den siste kategorien. Til grunn for det amerikanske dokumentarbegrepet finner vi forestillingen om at fotografen på mange måter *skaper* en virkelighet. Ifølge Matz skiller dette seg vesentlig fra hvordan en oppfatter dokumentarbegrepet i den tyske fotolitteraturen. Der blir denne forskjellen underslått, ettersom deres dokumentarfotografiske mål er å gjengi noe på en mest mulig autentisk måte. En forsøker m.a.o. å *underordne* seg en virkelighet, en virkelighet som i prinsippet forutsettes å eksistere uavhengig fotografens intensjoner og fremstillinger av den. Forskjellen jeg her har forsøkt å skissere forteller noe om hvor elastisk begrepet om det dokumentariske er, hvordan det har utviklet seg ulikt innenfor forskjellige tradisjoner. En fotograf som f.eks. Michael Schmidt kan kanskje stå representant for den "tyske" tenkemåten. I et intervju fra 1979 fastslår han: "Jeg underordner meg helt tingene som skal fotograferes. Kun gjennom tingenes fremstilling av seg selv kan man erkjenne deres mening og formål. Jeg betrakter fotografiet som omverdenes registrator."⁸

Dette er en posisjon som Becherne på mange måter deler, de har også en intensjon om å underordne seg den "forelagte virkelighet". Og på dette grunnlaget har de blitt kritisert for å ha et naivt forhold til eget formspråk. Selv om det på mange måter finnes en refleksjon i deres praksis; de har nemlig et svært gjennomført formspråk, så fastholder de likevel at de ikke har en spesiell stil.⁹ De sier i et intervju i 1989: "Teknikken trenger ikke å bli interpretert [...] Den

⁷ Reinhard Matz : "Gegen einen naiven Begriff der Dokumentarfotografie", *Dokumentarfotografie. Förderpreise 1994/95. Wüstenrot Stiftung*. Ludwigsburg 1996. Ute Eskildsen (red.) Artikkelen ble første gang publisert i *European Photography*, Nr 6, s. 6-12, Göttingen 1981. (min oversettelse)

⁸ Ibid., s. 80.(min oversettelse)

⁹ Bernd Becher sier om deres måte å fotografere på: "Betraktningssmåten kom til etter hvert. At vi hadde satt oss som mål å gjengi objektene på en så presis måte som mulig, er allerede sagt. Og det betydde at vi måtte arbeide med storformatkamera. Belysningstider mellom 10 sekunder og et minutt betinger og forklarer hvorfor våre bilder mangler mennesker. Og for å kunne få med alle detaljer ved objektet, måtte vi arbeide i diffust lys slik så få skygger som mulig kom med. Og for at trær og busker skulle forstyrre minimalt, fotograferer vi for det meste om våren eller om høsten, når trærne ennå ikke eller ikke lenger bærer løv. Tilslutt midt på objektet, slik at det står ufordreid i hele sin utstrekning.(...) Slik ble denne spesielle stil til, som egentlig ikke er noen stil, snarere den "ideale betraktning" av gjenstanden, som gjør den oversiktlig." Fredrike Wappler, "Heute wieder so exact fotografieren wie damals" i *Bernd und Hilla Becher. Industriphotographie.-Im Spiegel der Tradition*. Monika Steinhäuser (red.) Düsseldorf 1994, s 50. (min oversettelse)

interpreterer seg selv. Man må bare velge ut de riktige objektene og sette dem presist inn i bildet, da forteller de sin egen historie”¹⁰

Det som kan være interessant å reflektere over er at dette forsøket på å eliminere subjektiviteten på mange måter har skapt et bestemt formspråk. Den såkalte antistilen er selv blitt en lett gjenkjennelig stil. Det er ikke så vanskelig å gjenkjenne bildene som ”Sander-”, ”Blossfeld-” og ”Becherbilder”. Det som kanskje er mer overraskende er at fotografer som Bernd og Hilla Becher så sent som i 1989 slutter seg til det som en vil oppfatte som en naiv forestilling om mediets nøytralitet.¹¹ For at det såkalte mekaniske med fotografiet ikke på noen måte garanterer en objektiv tilgang til virkeligheten skulle etterhvert være kjent; det som er skapt maskinelt kan også ha estetiske og subjektive spor.

Dokumentarfotografiet, ja fotografiet i det hele tatt, vil alltid ha mediespesifikke og subjektive elementer. Samtidig er det vanskelig å snakke om at en kunstner har total kontroll over det han eller hun gjør. Både psykoanalysen, marxismen, språkfilosofien og senere feminismen har stilt spørsmål ved om en i det hele tatt kan snakke om suverene subjekter, noe som også har hatt betydning for oppfatningen av kunstnerens autonomi. Det verket en lager vil være påvirket av alt fra samfunnsmessige og økonomiske prosesser til ubevisste prosesser som en selv vanskelig kan overskue og ha full kontroll over.

En kan selvsagt diskutere om det i det hele tatt er hensiktsmessig å ha et begrep om dokumentarfotografi. I artikkelen ”Hvem snakker sånn? Noen spørsmål om dokumentarfotografiet”, reiser Abigail Solomon-Godeau spørsmålet om hva et dokumentarfotografi er: ”Med like stor rett kunne man svart ”nesten alt” eller alternativt, ”nesten ingenting””¹² Ethvert dokumentarfotografi har et element av iscenesettelse i seg i den forstand at fotografiet aldri kan gi en *uformidlet* gjengivelse av virkeligheten. På den andre siden vil ethvert iscenesatt fotografi ha et element av noe dokumentarisk ved seg, fordi det er gjengivelse av enkelte objekter som befant seg foran et kamera på et gitt tidspunkt.

Når jeg likevel velger å si at jeg arbeider innenfor et dokumentarisk formspråk så er det bl.a. fordi det er et begrep som fortsatt er i bruk – til tross for sine problematiske sider. Men jeg har verken noen intensjoner om å utvikle ”sosialproduktive effekter” eller et håp om å gjengi virkeligheten autentisk. Bildene mine er ingen reportasje i forhold til en sak. Mitt utgangspunkt var ikke at jeg mente at f.eks. stedene burde pusses opp, at de måtte gjøres rømmingssikre eller at de burde nedlegges. Prosjektet er heller drevet frem av en *ubestemmelig* interesse og

¹⁰ Ibid, s49.(min oversettelse)

¹¹ Da tenker jeg på den massive kritikken dette naive synet generelt ble utsatt for på 80-tallet.

¹² Abigail Solomon-Godeau: ”Who Is Speaking Thus? Some Questions about Documentary Photography”, *Photography At the Dock*. Minnesota 1991, s 169. (min oversettelse)

fascinasjon for disse stedene. Videre har jeg fokusert mer på det dagligdagse ved disse husene enn det spesielle. Det hadde ikke vært så vanskelig å lage "Ondskapens hotell- bilder", men jeg opplevde at det å reise rundt og se disse stedene var en så sterk opplevelse i seg selv at jeg ikke trengte å forsøke å overdrive denne følelsen. Å se dem med visshet om at de var galehus er på en måte nok. Et annet moment er at bildene er "virkelighetsdokumenter" i den forstand at andre kan reise rundt og oppleve dem på lignende måter. Som en klargjøring vil jeg si at jeg ser ikke på bildene som fordoblinger, en slik naiv fotrealisme er det i det hele tatt få som forfekter i dag. For meg dreier det seg snarere om at galehusene presenterer seg selv gjennom mine bilder. Som andre fenomener eksisterer de i kraft av å bli forstått og oppfattet på bestemte måter. Gjennom f.eks. språklige beskrivelser eksisterer galehusene på en helt annen måte enn gjennom mine fotografier. Min dokumentariske holdning går derfor ut på se fotografiene som eksempler på noen av galehusenes i prinsippet uendelig mange eksistensmuligheter.¹³

Videre gir det meg en trygghet å ha fotografert disse stedene, fordi de representerer en form for *sporsikring*. Bildene forsøker å motstå en type glemsel som før eller siden rammer de tingene og fenomener som vi omgir oss med.¹⁴

Jeg nevnte innledningsvis at jeg arbeidet med et saklig formspråk. I dette ligger denne er iscenesatt av meg. Det er snakk om en konstruert saklighet, som forholder seg til en tysk tradisjon. Men jeg har som sagt ingen intensjon om å dokumentere den forelagte virkelighet autentisk. Det er ikke mulig. Jeg vil heller fremheve at disse bildene, eller mer presist den måten galehusene presenterer seg på gjennom mine bilder, er avhengige av meg som skapende subjekt. Sammenstillingen av disse bildene forutsetter at jeg har foretatt en rekke valg; de viser så å si mine interesser.

INNENFOR PROSJEKTETS VIRKELIGHET

Selv om jeg har arbeidet innenfor psykiatrien, riktig nok aldri i et galehus, så er husene for meg subline steder. En natt var jeg på vei, først gjennom tomme gater, så opp bakkene til Sandviken sykehus i politibil, fordi jeg var på jobb og skulle følge en pasient som skulle legges inn. Jeg vet ikke engang om vi kjørte oppover, men det føltes i alle fall slik. Foran oss lå sykehuset dunkelt opplyst, som en borg.

¹³ I denne sammenhengen kunne en si at en egentlig ikke er avhengig av at det er fotografier, det kunne også vært andre medier.

¹⁴ Her ser jeg paralleller til Bechernes prosjekt. Deres prosjekt er bl.a. begrunnet i et ønske om å dokumentere (bevare) industriarkitekturen for ettertiden. Monika Steinhauser, "Traditionslinien, Zu Bernd und Hilla Bechers Industriephotographie" i *Bernd und Hilla Becher Industriephotographie*. Monika Steinhauser (red.) Düsseldorf 1994, s 10.

Galehusene er i vårt samfunn en konkret grense mellom det som er normalt og det som er avvikende. Og siden ikke så mange av oss har vært inne i et galehus, så vet få hvordan det ser ut og hva som forgår på innsiden. Det var imidlertid tidlig klart at jeg ikke ønsket å krysse denne grensen. Jeg ønsket å forholde meg til et offentlig rom, og jeg tenkte meg at galehusene gjennom mitt prosjekt ikke skulle avkles sin sublimitet. Jeg så da for meg at jeg skulle legge ut på en lang reise der jeg reiste fra sted til sted og fotograferte opphøyde tilfluktssteder. Men hva skjer så når et slikt prosjekt skal settes ut i livet?

Når jeg skriver og definerer meg opp mot dokumentarfotografiet så er det i et slags ettertenksomt lys. Selvsagt bærer jeg med meg min kunnskap, og jeg har etterhvert utviklet måter som jeg liker å fotografere på som jeg kan se har likhetstrekk med andre fotografer. Men når jeg stod der foran det jeg hadde forstilt meg som et sublimt tilfluktsted, og det viste seg å se ut som et norsk rekkehus, måtte jeg arbeide en del med mine egne fordommer i forhold til tematikken som jeg hadde valgt. Akkurat dette har prosjektet lært meg mye om; det at jeg måtte akseptere verden slik den så ut, men samtidig se muligheter for egne tolkninger.

Før jeg begynte hadde jeg en naiv oppfatning av hvordan fotograferingen skulle forgå. Jeg reiste til stedet, satte opp kamera og fotograferte galehuset på den best mulige måte. Det virket enkelt og greit i teorien. Noen ganger gikk det kanskje ganske knirkefritt, men som regel ikke. Jeg har allerede nevnt at bildene jeg hadde av galehusene ofte ikke stemte med det jeg hadde forestilt meg på forhånd. Jeg må imidlertid raskt legge til at noen ganger gjorde de det. Noen ganger opplevde jeg å se tilfluktstedene slik som jeg hadde sett dem for meg.

En annen ting som jeg ikke hadde reflektert så mye over på forhånd var været. Været viste seg å være en av de største hindringene for gjennomføringen av prosjektet. Når jeg kom til stedet var det gjerne skyer på hele himmelen unntatt foran solen der jeg ville ha dem. Når solen endelig forsvant bak en sky kom det en bil kjørende slik at jeg måtte vente. Flere ganger opplevde jeg at det helt tydelig bygget seg opp til uvær, slik at jeg måtte arbeide så fort og konsentrert at jeg nesten led av hukommelsestap etterpå; hadde jeg husket å blende ned? hadde jeg husket å snu filmmagasinet? stod det ikke egentlig en dominerende busk foran motivet? ristet ikke kameraet ørlite akkurat da jeg eksponerte?

En gang oppsøkte jeg et sted for andre gang bare for å oppdage at det stod en stor lastebil rett foran der jeg hadde tenkt å fotografere. Jeg fikk fatt i noen folk som hadde et slags ansvar for kjøretøyet, men de var ikke interessert i å flytte det. Og når noe er umulig blir en helt overbevist om at det ville vært den aller beste muligheten, det ville gitt det aller beste bildet. Siden jeg ikke har brukt vidvinkel oppdaget jeg fort at det ofte ble problem å komme langt nok bort fra motivet, plutselig støtte jeg på et tre eller et annet hus. Det var rett og slett ikke mulig å

komme lenger bort. Det var heller ikke alltid optimalt å komme for langt bort fra galehuset for da ble hovedmotivet åkrer og himmel, mens galehuset opptok bare 10% av bildet.

På vei tilbake fra fotoopptaket ble jeg mange ganger overbevist om at jeg hadde fotografert stedet fra en helt feil vinkel; hadde jeg bare.... Denne opplevelsen av å ha fotografert galehuset fra helt feil sted kunne gjøre det vanskelig å se bildet i noe annet enn mislykkethetens perspektiv. Ikke før lang tid etterpå kunne jeg se bildet som et bilde og kanskje se at det var brukbart likevel.

Og nettopp dette med opplevelsen er noe av det som er så frustrerende med å fotografere. Bildet viser kun en liten flik av alt det du har opplevd. Alle reisene, fergeturer, å kjøre langs fjorden og hele tiden være på utkikk etter galehuset, og plutselig...der må det være!

Med dette ønsker jeg å illustrere at det er mange faktorer som påvirker det ferdige resultatet, ikke bare overveide valg. Mange ganger må du akseptere hvordan ting forholder seg, og det kan være vanskelig. For meg har noe av det viktigste i arbeidet når en arbeider med det dokumentariske å forsone seg med det en ikke får med. Da må en tro på prosjektets egen virkelighet. Med det mener jeg at en må kutte ut for så vidt interessante randfenomener som kommer utenfor prosjektets virkelighet. Tidlig i prosjektet fotograferte jeg også rene hagebilder fra stedene, etterhvert falt disse bildene ut og jeg konsentrerte meg om husene. Et dokumentarisk prosjekt vil alltid ha visse kriterier, ellers ville en ikke være i stand til å fremstille noe som helst.

MORFOLOGIEN OG FOTOGRAFIET

Med mitt dokumentarisk prosjekt ønsker jeg å vise eksempler på hvordan en kan betrakte fenomenet galehus. Det dreier seg om en sammenstilling av eksempler, hvis mål bl.a. er å etablere en slags oversikt. I denne sammenhengen er det morfologien er toneangivende for mitt prosjekt. Morfologi betyr formsammenligning og er et begrep som opprinnelig kommer fra botanikken.¹⁵ Både Sander, Becher og Blossfelt bruker etter min mening morfologiske grep. Hos Becherne er det svært tydelig. De har som allerede sagt botanikken som mønster for hvordan de grupperer gjenstandene sine.

Morfologiske studier ved hjelp av fotografiet er absolutt ikke noe nytt. Siden fotomediet har etablert seg som realitetsgjengiver, både i vitenskap, hverdag og i kunsten, er det blitt oppfattet som et egnet medium til å sammenligne ting. I hverdag f.eks. for å påvise

¹⁵ Botanikeren, zoologen og legen Carl von Linne (1707-73), laget et system det de ulike plantene ble delt inn i familier etter morfologiske kriterier. Linne la vekt på at *selvsyn* var det viktigste middelet for en naturforsker. Helt til våre dager har hans kunstige system vært brukt til bestemmelse av planter. *Aschehoug Lexikon*.

familielikheter mellom familiemedlemmer: "Se her på dette bildet hvor lik han er på sin far". Fotografiet gjør det nemlig mulig å sammenligne gjenstander og personer av forskjellig størrelse, art/natur og opphav i samme format. I kunsthistorien har det lenge vært brukt for å kunne sammenligne f.eks. to verk som egentlig befinner seg på to ulike steder. Dette er selvsagt en type sammenligning som innebærer problematiske sider, for det er ikke objektene en sammenligner, men bildet av disse. Likefullt er de fleste folk villige til å godta at fotografiet fremstiller objektet eller personer. De fleste oppfatter fotografiet som et egnet medium til det.

Morfologien ble av Goethe gjort til en vitenskapelig metode.¹⁶ Når Goethe sier: "Man søker ingenting bak fenomenene; de selv er læren"¹⁷, så mener han at teorien ligger i fenomenet selv og ikke utenfor. Dette betyr ikke at læren så å si er skrevet inn i tingen, men at vi må anstrenge oss for å kunne se en orden (lære) i fenomenene og i nødsfall å konstruere en sammenheng, fordi "(i)ntet fenomen forklarer seg ved og av seg selv; kun mange overskuet sammen, metodisk ordnet gir til syvende og sist noe som kunne gjelde som teori."¹⁸ Goethe ønsker med morfologien å grunnlegge en vitenskap som "kun vil fremstille og ikke forklare"¹⁹ Morfologien låner sitt stoff fra andre naturvitenskaper, men kun i utvalg. Men hva er da spesielt med morfologien? "Den hjelper naturhistorikeren når denne havner i forvirring p.g.a. omskiftelige former; her bidrar morfologien til *orden*",²⁰ sier Goethe. I anatomen skaffer f.eks. morfologien en oversiktighet og grunnlegger den sammenlignende anatomen. Det viktige er å fokusere på formenes forandringer — *såfremt de faller i øynene*. Ord som Goethe knytter til morfologien er; gestalt og dens forandringer, struktur, oversikt, sammenligning.

Ifølge Joachim Schulte er det mange likheter mellom Goethes begrep om *morfologi* og Wittgensteins begrep om *familielighet*. Han mener at Wittgenstein antagelig har vært inspirert av Goethes tenkemåte.

I et av sine hovedverk *Filosofiske undersøkelser*, hvor en rekke språkfilosofiske spørsmål diskuteres, er Wittgenstein opptatt av den uheldige og utbredte forestillingen om ordbetydningens bestemthet. At bruken av ord er styrt av entydige og strenge kriterier. Han oppfordrer oss til å reflektere over ordet "spill". Hva er det som betinger anvendelsen av dette ordet? Har f.eks. kortspill, ballspill, brettspill, etc. *et* felles trekk eller *en* felles egenskap som legitimerer bruken av uttrykket "spill"? Vi er ifølge Wittgenstein tilbøyelige til å tenke på denne

¹⁶ Det jeg skriver om Goethe og morfologien er basert på artikkelen "Chor und Gesetz. Zur "Morphologischen Methode" bei Goethe und Wittgenstein" fra boken *Chor und Gesetz. Wittgenstein im Kontext*. Skrevet av Joachim Schulte. Frankfurt am Main, Surkamp, 1990.

¹⁷ Ibid., s. 12. (min oversettelse)

¹⁸ Ibid., s. 13. (min oversettelse)

¹⁹ Ibid., s. 16. (min oversettelse)

²⁰ Ibid., s. 16 (min oversettelse)

måten. For det er fristende å *tenke* at det må være noe felles ved fenomenene som vi omtaler ved hjelp av ordet. Wittgensteins mottrekk er imidlertid - i denne sammenhengen - å oppfordre oss til å tenke mindre. Istedenfor bør vi selv se etter om det finnes noe *felles* for de ulike fenomenene som vi kaller spill;

For når du ser på dem, vil du nemlig ikke finne noe som er felles for alle, men du vil finne likheter, slektskaper, og til og med en hel rekke av dem. Som sagt, ikke tenk, men se. § 66²¹

Wittgenstein sier litt senere at han ikke finner noen bedre betegnelse på disse likhetene enn *familielikheter*; for i en familie vil de ulike likhetene overlappe og krysse de ulike medlemmene av en familie; kroppsbygning, ansiktstrekk, øyefarger, ganglag, temperament, osv. osv. I denne rammen utgjør da spillene en familie. Videre sier han at det kan være vanskelig å trekke klare grenser mellom familiene:

Man kan si at begrepet 'spill' er et begrep med uklare konturer. - "Men er et uklart begrep overhodet et begrep?" - Er et uskarpt fotografi overhodet et bilde av et menneske? Ja, kan man alltid med fordel erstatte et uskarpt bilde med et skarpt? Er det uskarpe ikke nettopp det vi trenger. §70²²

Jeg har i mitt prosjekt strevd med å skape kriterier for hva jeg skulle ta med og hva jeg skulle kutte ut. Hva er et galehus? For som med spillene kan det være uklare grenser mellom hva som er galehus og ikke. Det finnes mange hybrider, steder som er både litt galehus og litt sykehus, eller litt fengsel og litt galehus. De stedene jeg har fotografert er mest galehus. Det betyr at de er steder som er adskilt fra f.eks. allmennsykehuset. De er frittstående institusjoner. Men også blant dem er det mange forskjeller. Disse forskjellene vet jeg litt om, siden jeg på noen av stedene plukket med meg informasjonsbrosjyrer om stedene. Men det har vært utenfor prosjektets ramme å skaffe seg full oversikt over de ulike sykehusenes avdelinger og metoder. Jeg har som allerede sagt forholdt meg til galehusenes overflate dvs. deres arkitektur.

Et spørsmål som jeg har stilt meg under prosjektets arbeid er om det er mulig å se at det er galehus jeg har fotografert. Og videre hva disse eventuelle *familielikhetene* består i? Noen trekk er det uten at de går igjen og kan gjelde for alle. En ting som slo meg allerede da jeg reiste rundt var at det nærmest var umulig å orientere seg på sykehusområdene. Det var dårlig skiltet, og noen ganger var de skiltene som var der svært forvirrende. På et galehus ved Drammen leste

²¹ Ludvig Wittgenstein. *Filosofiske undersøkelser*. Oslo 1997, s63.

²² Ibid., s. 65.

jeg f.eks følgende informative skilt; A: post A, B: post B. Dårlig informasjon og lite skilting henger sikkert sammen med noe av det som jeg var inne på i første avsnitt; at det er snakk om tabuiserte steder. Det er ikke uproblematisk å sette opp et skilt der det står: Post A: schizofrene, Post B: suicidale, Post C: deprimerte. På et allmennsykehus er det mye mer avklart hvilke sykdommer pasientene på de ulike postene lider av. Men jeg tror ikke dette er den eneste grunnen til den mangelfulle informasjonen. Den bunner trolig i at det er lite behov for slik type informasjon, dvs. at disse stedene har lite besøk av folk utenfra som trenger orientering. Dermed kan jeg gå videre til et annet trekk som kan virke påfallende i mine bilder. Fraværet av mennesker og fravær av aktivitet. Nå er det ikke helt uproblematisk å fotografere psykiatriske pasienter, og at jeg ikke gjorde det har vært en forutsetning for at jeg har fått ”lov” til å fotografere galehusene. Men det ble heller ikke noe stort problem. Kun to ganger måtte jeg si fra til pasienter at de måtte flytte seg fordi jeg skulle ta bilder. Det var i det hele tatt svært stille på disse stedene. Derfor var det tydelig hvor tid det var vaktskifte; at personalet kom og gikk. Ved siden av manglende skilting, så var det på en del steder vanskelig å se noen tydelig hovedinngang. Alle dører var på en måte like store og like små. Det var mange ganger vanskelig å finne et sted der jeg kunne henvende meg. En ting til som kanskje går igjen i noen av bildene er de store plenene og alle de tomme hagestolene rundt husene. De store plenene oppleves ikke som utpregede bruksområder, og de eneste spor etter menneskelig aktivitet på dem er merker etter plenklipperen. Når det gjelder hagestolene opplevde jeg riktignok de to gangene at det satt noen i stolene, men alle de andre stolene hvem sitter i de? De er antagelig ikke slik at det aldri befinner seg mennesker utenfor disse stedene, likevel sier det kanskje noe at jeg opplevde det så sjelden. En kan få følelsen av at disse stedene er *diskresjonsrom*, de ønsker ikke å si så høyt hvilke steder de er.

Bildene mine representerer fotografiske eksempler på hvordan et galehus kan se ut. På den måten kan mine fotografiske eksempler representere et *annet* syn på disse plassene. Bildene kan f.eks. være en *påminnelse* om galehusenes mangfoldighet; noen ser ut som bolighus, noen er monumentale, noen er anonyme, noen er falleferdige, noen går tapt og noen eksisterer videre. De fotografiske eksemplene kan vise arkitektoniske (familie)likheter, men de vil aldri vise oss noe uttømmende, det vil heller være snakk om overlappende likheter.

Jeg prøver i prosjektet å fjerne meg fra den intellektualiserende innstillingen til disse stedene. ”Se, og ikke tenk”, som Wittgenstein sier. Og det ønsker jeg at de som ser bildene mine også skal gjøre; det betyr ikke at en skal slutte å tenke, men at en skal se *mer*.

LITTERATURLISTE:

Matz, Reinhard: "Gegen einen naiven Begriff der Dokumentarfotografie" i *Dokumentarfotografie. Förderpreise 1994/95. Wüstenrot Stiftung*, Ute Esklidsen (red.) Ludwigsburg 1996.

"Fra dårekiste til dagsenter" i **Dagbladet** 23 Mars 1998.

Johansen, Elin. **I de tidsmessige, lyse og luftige leiligheter...Kulturdimensjoner i Sandviken sykehus' arkitektur.** Hovedfagsoppgave ved institutt for medievitenskap UiB 1995.

Bø- Rygh, Bø- Rygh: "Maktens visualiseringer" i (red): *Maktens korridorer. Arkitektur som politikk.* Chathrine Kullberg Christophersen Fra Norsk forms årskonferanse. Oslo 1998

"Galskapens arkitektur" i **Psykisk helse**, Nr. 2 1999

Schulte, Joachim, "Chor und Gesetz. Zur "Morphologischen Methode" bei Goethe und Wittgenstein" i *Chor und Gesetz. Wittgenstein im Kontext*, Frankfurt an Main 1990

Solomon-Godeau Abigail, "Who is speaking thus? Some questions about Documentary Photography" i *Photography at the Dock*, Minnesota, 1991

Steinhauser, Monika og Hemken, Kai- Uwe (red): *Bernd und Hilla Becher. Industriphotographie. –Im Spiegel der Tradition.* Düsseldorf, 1994.

Wittgenstein, Ludwig: *Filosofiske undersøkelser*, Oslo, 1997