

DET DOBBELTE FOTOGRAFI

Tekst: Christine Hansen

For noen år tilbake, nærmere bestemt i 2005, kom jeg over et fotografi av Maria Bonnevie og Mikael Persbrandt tatt rett etter premieren på stykket *Frøken Julie*. Bildet ga meg en underlig følelse. Det var som om karakterene de hadde spilt fortsatt var nærværende i skuespillernes ansikter, til tross for at de nettopp hadde forlatt scenen. I dette essayet vil jeg ta for meg dette fenomenet og relatere det til arbeider av den nederlandske fotografen Rineke Dijkstra og den danske kunstneren Kristina Steinbock. Særlig Dijkstra har undersøkt denne problematikken kunstnerisk: altså tilfeller der ansiktsuttrykk oppleves å henge igjen fra en annen situasjon. Essayet spør hvor en skal lokalisere dette fenomenet. Oppstår det i bildet, konteksten eller betrakteren, og er det i det hele tatt meningsfylt å etablere skiller mellom disse?



Still fra *Curtain Call*, 2011, Kristina Steinbock



Foto: Stefan Söderström

Bildet av Persbrandt og Bonnevie ble publisert i en svensk avis, og var tatt av pressefotografen Stefan Söderström. Det var tydeligvis fotografert rett utenfor inngangen til Dramaten i Stockholm, der de nettopp hadde spilt mot hverandre. Ved første øyekast synes det ikke å være noe spesielt med dette bildet. Det er en type foto en ser i aviser hele tiden. Skuespillerne er fotografert frontalt og i halvfigur. Persbrandt har lagt sin ene arm rundt Bonnevis skulder, i den andre holder han en bukkett med hvite roser. Deres smilende ansikter er sterkt opplyst av kameraets blits.

Persbrandt og Bonnevie syntes å gløde, det var som om de var ladet med energi. Øyne og munn var fremhevet, antagelig siden de fortsatt hadde spor av scenemakeup på seg. Ansiktene så litt deformerte ut, og jeg fikk som sagt denne underlige følelsen av at de hadde et annet ansikt enn sitt eget i ansiktene sine. Selve stykket de spilte var også viktig for opplevelsen av fotografiet. Det syntes for eksempel å være parallell mellom det som skjedde på scenen og det som skjedde i Persbrandts og Bonnevis privatliv på det tidspunktet.

Frøken Julie er et trekantdrama av August Strindberg fra 1888. I stykket forfører overklassekvinnen Julie tjeneren Jean, som allerede er forlovet med tjenestepiken. Stykkets tematikk har ofte blitt karakterisert som en kamp mellom kjønnene, og mellom overklasse og underklasse. I stykket styrer karakterene rett mot katastrofen, og på vei mot denne fremviser og avslører de beksvarte trekk ved sine egne personligheter.

De glødende ansiktene i fotografiet var antakelig et resultat av kjærlighetskampen på scenen: ikke bare som en emosjonell handling, men også med referanse til den utmattende fysiske aktiviteten som skuespill kan være. At Persbrandt og Bonnevie er skuespillere, og at de akkurat hadde gått av scenen da fotografiet ble tatt, gjorde meg særlig mottagelig for det neste aspektet som fascinerte meg ved bildet: nemlig en opplevelse av at de spilte karakterene fortsatt var delvis synlige i ansiktene deres. Denne opplevelsen ble forsterket ved at det jeg hadde foran meg var et fotografi.

I *Det lyse rommet* hevder Roland Barthes at det å bli fotografert er å bli forvandlet til en annen kropp, på grunn av poseringen foran kamera. Han skriver "Jeg begynner å posere, jeg skaper meg umiddelbart en annen kropp, jeg forvandler meg på forhånd til et annet bilde."¹ I denne passasjen beskriver han videre denne overgangen som en utsettelse eller krenkelse av kroppen forut for fotograferingen. Forvandlingen blir enda mer kompleks i mitt eksempel, siden skuespillerne har gått gjennom flere forvandlinger. De er Julie og Jean i Strindbergs stykke. Når vi ser på dem er de i ferd med å bli seg selv igjen. Samtidig poserer de foran kamera med fysiske spor av den nære fortiden på scenen. Dette betyr at ansiktene, ikke bare bildet, gjengir noe som ikke tilhører denne situasjonen, nesten som et fotografi.

Jeg vil igjen understreke at konteksten var viktig når det gjaldt å få øye på dette fenomenet. Opplevelsen var en blanding av hva jeg så og hva jeg ønsket å se, noe jeg vil hevde er en situasjon som vi ofte befinner oss i konfrontert med fotografier. At fotografiet fremviste disse underlige ansiktene deres, var i alle fall ikke intendert av fotografen, men heller noe som oppstod ved en tilfeldighet.

En fotograf som mer bevisst har arbeidet kunstnerisk med ansiktets karakter er Rineke Dijkstra. Bildet av Bonnevie og Persbrandt fikk meg umiddelbart til å tenke på arbeidene hennes. Det som synes å ha interessert Dijkstra helt fra begynnelsen, er å portrettere individer i forskjellige overgangsfaser. Særlig har hun fokusert på tenåringer, individer som befinner seg mellom barndom og tidlig voksenliv. Et annet typisk trekk ved arbeidene hennes er måten hun konstruerer bildene sine på. Hun plasserer nesten uten unntak dem hun fotograferer frontalt i midten av billedrommet, i hel eller halv figur. Siden hun bruker storformatkamera, er de avbildede gjengitt med en utrolig detaljsharpet. At Dijkstra bruker blits får dessuten hennes subjekter til å fremstå som uthevet fra bakgrunnen, nesten som statuer.

Jeg vil trekke frem to eksempler fra Dijkstras produksjon som også har med overganger/forandringer å gjøre, men på en enda mer bokstavelig måte enn i bildene av tenåringene. Det som interesserte meg med disse bildene var imidlertid ikke at de kunne bli lest som metaforer for forandring; men at sporene på forandring var synlig i selve fotografiene.

I det første eksemplet, som består av tre tilsynelatende like bilder, står vi ansikt til ansikt med tre unge mødre, Julie, Tecla og Saskia, og deres nyfødte spedbarn. De tre kvinnene som alle står nakne (eller nesten nakne) i helfigur foran en hvit vegg, ser rett inn i kameraet. Saskia og Julie holder og nesten klamrer seg til spedbarna sine, som for å beskytte dem, mens Tecla ammer sin nyfødte. Selv om vi kan lese i katalogen at de er fotografert hjemme, fremstår omgivelsene som sterile.² Kvinnenes mager er fortsatt synlige, som om de



fortsatt er ”litt” gravide. Saskia har sår på magen etter keisersnittet, og på innsiden av Teclas fot får vi øye på en tynn strime med blod. Håret deres er ukjemmet, det ser ut som de kommer rett ut av sengen.

Dijkstra konfronterer oss på en usentimental og nesten steril måte med tidspunktet kort tid etter en barnefødsel. Og noen vil kanskje finne hennes manglende fokus på skjønnhet og konvensjonell lykke provoserende. Dette fotografiske nullpunktet trekker imidlertid fokuset mot detaljer: mot gestene og kanskje spesielt ansiktsuttrykkene deres. Alle kvinnene fremstår som desorienterte, som om de er blitt plassert i feil omgivelser. Men det som er mest slående er at de, til tross for det sårbare og ubeskyttede i selve den fotografiske eksponeringen, ser ut til å utstråle en slags ubestemmelig kraft.

I det neste eksemplet, fotografier av den samme kunstneren, blir vi konfrontert med tyrefektere. Bildene er tatt i Montemor, Portugal i 1994. I de forskjellige, men samtidig like bildene, ser vi menn i halvfigur som ser rett inn i kamera. De har på seg dressjakker i brokade og hvite skjorter. Jakkene ser velbrukte ut, nesten utslitte. Det er små blodflekker både på skjorter og på jakker. Jakkene er revet opp, og vi kan se sømmer etter tidligere reparasjon. Mennene har også blodflekker i ansiktet.

Ifølge katalogen er Dijkstras subjekter fotografert rett etter en tyrefektingskamp.³ De er anspente, men på forskjellig måte: én har fuktig hår og skinnende øyne. Han uttrykker en tristhet og intensitet på samme tid. En annen har et direkte, nesten sint uttrykk. Munnen hans er såvidt åpen – noe som sammen med hans viltvoksende øyenbryn og hår, gir ham et slags utemmet uttrykk. I likhet med de fødende kvinnene utstråler tyrefekterne en ubestemmelig energi.

Fotohistorikeren Graham Clark har i en artikkel om den tyske fotografen August Sanders portrettprosjekt fra mellomkrigstiden skrevet noe som er interessant i denne sammenhengen. Han forholder seg til verket *Anlitz der Zeit* (”tidens ansikter”), der Sander forsøkte å lage et komplett portrett av Weimarrepublikkens samfunn gjennom portretter av ulike grupper. I sin artikkel diskuterer Clark hvordan dressen i Sanders bilder både kan leses som uttrykk for makt og tap av makt. I fotografiene av håndverkere, industriarbeidere, bankfunksjonærer og landeiere hevder han at dressen fremstår som symbol på makt og trygghet. Men den minste krøll på jakkekragen betyr tap av status. Videre hevder Clark at krøllede klær også betyr noe annet. De fremstår som et slags historisk avtrykk – som et virkelig spor. På denne måten refererer dressen til det den som blir fotografert har gjort, mer enn at den symboliserer det vedkommende *er*. Eller som Clark antyder ”dette er det jeg har gjort heller enn dette er hvordan jeg ønsker å bli sett.”⁴ Clark hevder at de faktiske sporene i bildene

er én av de tingene som underminerer og setter spørsmålstegn ved det som fremstår som Sanders statiske verden.

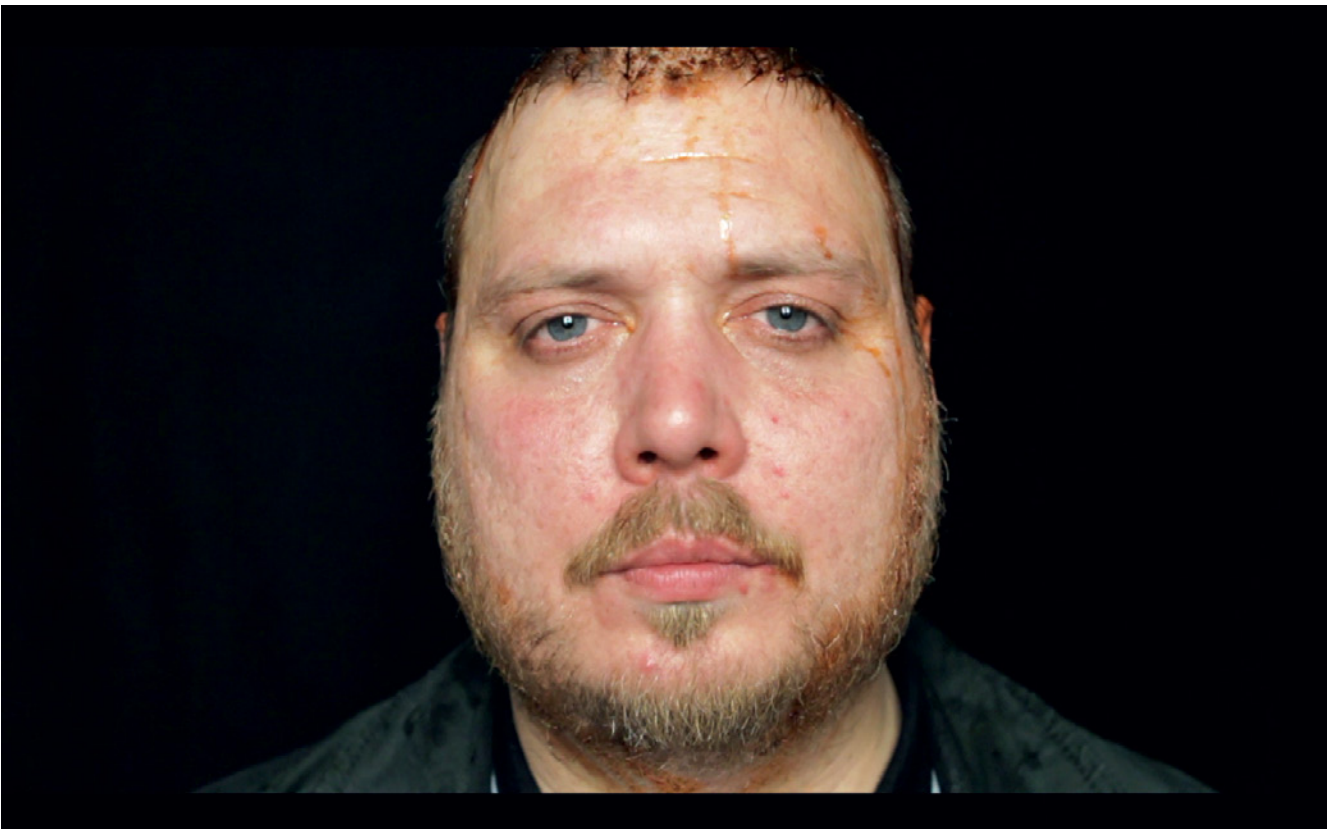
Clarks innsikter er også relevante for mine eksempler. De opprevne klærne, de synlige blodflekkene og sømmer etter reparasjon på tyrefekternes jakker samt ikke minst ansiktsuttrykkene, representerer den type spor av det faktiske som Clark snakker om. Også Julies, Saskias og Teclas mager, sår og ansiktsuttrykk er konkrete tegn på fortiden.

Alle personene som er avbildet har på en eller annen måte vært i nærkontakt med sterke følelser som frykt, smerte, begjær og sinne. Bildene er, som vi vet, tatt rett etter ekstreme fysiske og følelsesmessige anstrengelser. Når vi vet dette, begynner vi automatisk å lese små tegn og spor, ikke bare som spor etter fortiden eller etter en handling som i Clarks artikkel, men som tegn på noe ukontrollerbart. Selv om konteksten er viktig for denne lesningen, er ettervirkningene etter det voldsomme også tilstede i de avbildede ansiktene og kroppene.

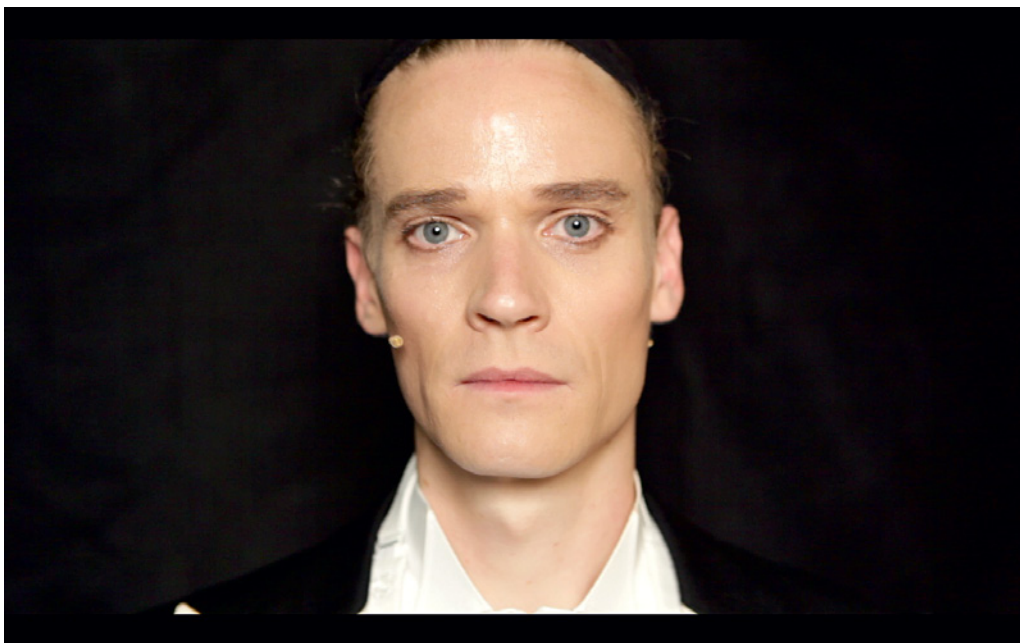
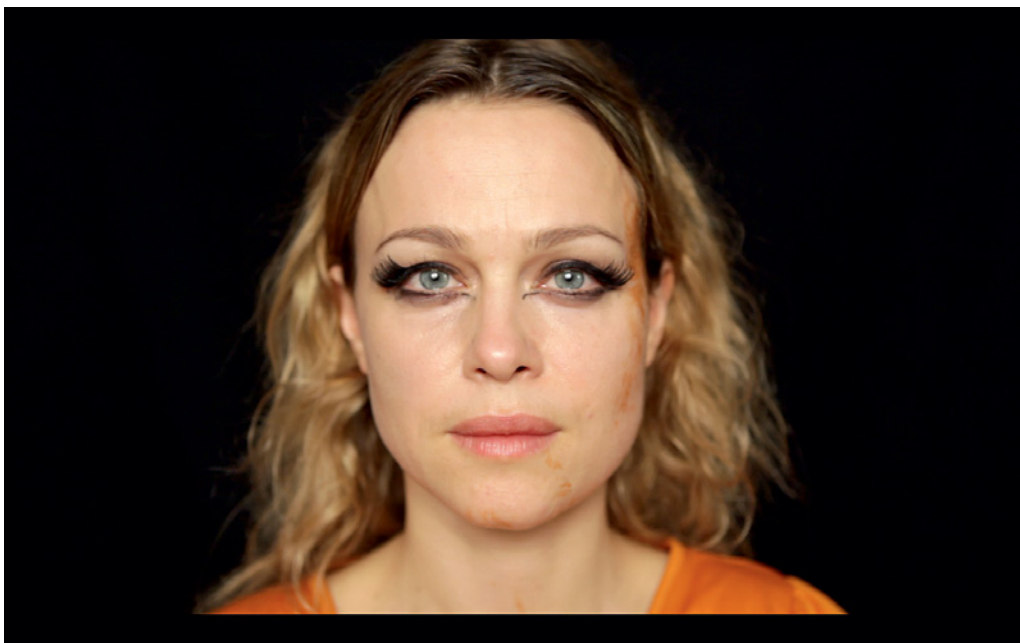
En aktuell referanse, der transformasjonen fra rollekarakter til privat person tematiseres, er et verk av den danske kunstneren Kristina Steinbock. I *Curtain Call* (2011) har hun filmet en rekke skuespillere ved Det Kongelige Teater i København i fem minutter rett etter de har gått av scenen. Sofie Gråbøl, som nettopp har spilt Emilie i teateroppsetningen av Ingmar Bergmans film *Fanny og Aleksander*, stirrer stivt inn i kamera. Forvandlingen er nesten umerkelig: fra å stirre hardt og blunkende med anspent munn, avtar blunkingen gradvis og munnen ser mykere og rundere ut. Som tilskuere er vi imidlertid i tvil om hun egentlig forlater rollen. Skuespilleren Nicolas Bro, som akkurat har spilt masseorderen Charles Manson, ser rolig inn i kameraet med strimer av rustrød svette i ansiktet. I likhet med opptaket av Gråbøl viser videoen mest av alt Bros selvkontroll i denne statiske opptakssituasjonen. Etter en stund ser han litt søvnigere ut, og i et lite øyeblikk er det som om han skal bryte ut i et smil, før han raskt gjenvinner fatningen.

Kunstneren sier selv om arbeidet: ”Jeg filmede dem lige efter de havde været på scenen og det som jeg havde sagt til dem på forhånd var, at de skulle blive i rollen og så skulle de ”komme tilbage til dem selv” foran kameraet. Så jeg snakke-ede ikke med dem fra de havde været på scenen til efter jeg havde filmet. Jeg var heller ikke tilstede imens de sad foran kameraet.”⁵

I *Curtain Call* har altså skuespillerne ikke fått noen instruksjon utover å stille seg opp foran kamera og ”bli seg selv igjen”. Med dette i bakhodet er det interessant å se i hvor stor grad Gråbøl og Bro behersker seg og er diktert av selve fotosituasjonen. Igjen kan en referanse til Roland Barthes være beskrivende for det vi er vitne til. Barthes sier nemlig: ”Foran objektivet er jeg samtidig den jeg tror jeg er, den jeg vil andre



Stills fra *Curtain Call*, 2011, Kristina Steinbock



skal tro at jeg er, den fotografen tror jeg er, og dessuten den han benytter seg av for å vise frem sin kunstferdighet.”⁶

Arbeidet viser oss skuespillernes selvframstilling, både slik de selv vil fremstå, slik de antar betrakteren ønsker å se dem og slik de tror kunstneren vil at de skal fremstå. Samtidig er sekvensene også kunstnerens, altså Kristina Steinbocks, selvframstilling. Til tross for at Gråbøls og Bros rolleframstillinger antagelig har vært like emosjonelle og fysisk utmattende som Bonnevis og Persbrandts, så får jeg ikke en tilsvarende opplevelse ved å se på dem som foran det omtalte fotografiet. *Curtain Call* er likevel tankevekkende: Foran objektivet til Steinbock er det selve poseringssituasjonen som stilles til skue. Selv om noe av ideen bak verket er at vi skal bli vitne til overgangen fra rollekarakter til privat person, så oppleves det altså ikke slik. Åpenbart setter dette spørsmålsteget ved om det i det hele tatt er mulig å avlese slike transformasjoner i et ansikt. Men hvis vi antar at dette er noe som *er* mulig, kan en alternativ forklaring på at forandringen ikke skjer være at kunstneren ikke var til stede under opptaket. For en tanke som slår meg er at det *naturlige* og det *personlige* først og fremst opptrer i interaksjon med andre mennesker eller paradoksalt nok gjennom instruksjon. Det interessante i *Curtain Call* er å se hvordan skuespillerne forsvarer seg mot kameralinsen når de blir satt til å instruere seg selv. Ansiktene deres motsetter seg også fortolkning, de blir ugjennomtrengelige. Situasjonen de befinner seg i peker verken frem eller tilbake, vi venter mest av alt på at noe skal skje. Om en sammenligner Dijkstras og Steinbocks arbeider, er det en åpenbar forskjell mellom dem når det gjelder det temporale. Dijkstras subjekter er fotografert i et kondensert øyeblikk der vi som betraktere kan fabulere om hva som skjer før og etterpå. Dijkstras arbeider opprettholder derfor i stor grad den mytiske forestillingen om fotografiets evne til å fryse tiden – mens Steinbocks videoportretter synes å underminere enhver tanke om et slikt betydningsfullt øyeblikk.

En som benyttet seg av bestemte teknikker for å få spontane ansiktsuttrykk av skuespillerne han arbeidet med, var den italienske filmregissøren Michelangelo Antonioni. I et intervju fra 1962 forteller Antonioni at etter at en skuespiller hadde spilt en intenst dramatisk scene, følte han som regissør at det ikke var rett å svikte skuespilleren ved å la vedkommende være alene med det han beskriver som de ’traumatiske ettervirkningene’. Han sier: ”Uten tvil så hadde disse øyeblikkene av følelsesmessig vold hatt en avgjørende virkning på skuespilleren og antagelig ført ham et steg videre psykologisk. Så jeg følte at det var viktig for meg å følge skuespilleren med kamera en liten stund etter at de var ferdige med å spille scenen.”

Som Antonioni beskriver det var opptaket i utgangspunktet tatt i en slags sympati med skuespilleren, men etter hvert

ble det en teknikk han brukte bevisst i arbeidet sitt. Opptakene ga ifølge regissøren: ”helt spesielt spontane bevegelser i gestene og i ansiktsuttrykkene som jeg kanskje ikke hadde fått på annen måte.”⁷

Rineke Dijkstra arbeider i mine to eksempler med disse ettervirkningene av det voldsomme, som Antonioni her beskriver, og som også var så tydelig i bildet av Maria Bonnevie og Mikael Persbrandt. Det Dijkstras bilder også retter oppmerksomheten mot, er vår hang til å lese ytre spor som tegn på indre (følelsesmessige) tilstander, noe vi faktisk gjør hele tiden i dagliglivet. Selv om dette er en tvilsom aktivitet som har blitt sterkt kritisert i fotohistorien og i allmenn psykologi, så er det akkurat dette som gjør disse portrettene så tiltrekkende. Når en ser på disse portrettene innser en at denne måten å se på er sterkt forbundet med vår forestillingsevne og evne til å lese slike spor. Med én gang vi er absorbert i bildet blir det derfor umulig å skille mellom det vi faktisk ser og omstendighetene rundt det. Det blir slik sett fotografi i dobbel forstand.

Det jeg har forsøkt å beskrive i dette essayet er et komplekst fenomen, der bilde, kontekst, betrakter og ikke minst erfaring med ulike bilder i kulturen settes i spill. At vi i et glimt får øye på et aspekt, for eksempel at vi ser en annen person i et ansikt, er noe vi også opplever i det virkelige liv. Jeg har vært opptatt av hvordan fotografiet er i stand til å bevare og videreformidle slike flyktige øyeblikk. Men det er viktig å understreke at vi står overfor et veldig skjørt fenomen. Vi kan ikke forvente at andre er i stand til å se de samme aspektene som oss. Jeg kan kun håpe at mange av leserne av denne teksten vil dele min opplevelse av fotografiet av Bonnevie og Persbrandt.

¹ Roland Barthes, *Det lyse rommet: tanker om fotografiet*, Pax, Oslo 2001, s. 20.

² Ulf Erdmann Ziegler, *Inkarnation des Zweifels. Rineke Dijkstras fotografische Portraits*, i: Rineke Dijkstra, *Menschenbilder*, Museum Folkwang, Essen, 1998, s. 50.

³ Ibid

⁴ Graham Clarke, *Public Faces, Private Lives: August Sander and the Social Typology of the Portrait Photograph*, i: Graham Clarke, *The Portrait in Photography*, Reaktion Books, London 1992, s. 83.

⁵ Kristina Steinbock, e-post 02.02.2012

⁶ Barthes, op. cit. s. 23.

⁷ Michelangelo Antonioni, *A Talk with Michelangelo Antonioni on his Work*: Michelangelo Antonioni. *The Architecture of Vision. Writings and Interviews on Cinema*, The University of Chicago Press 1996, s. 24-25. (min oversettelse)