

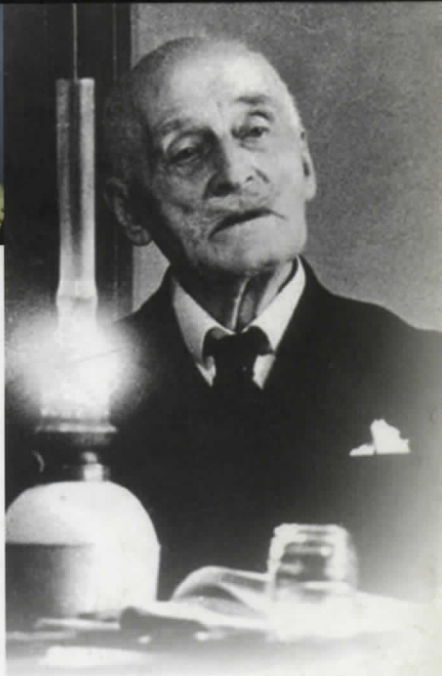


PETER LARSEN • SIGRID LIEN

Norsk

fotohistorie

Frå daguerreotypi til digitalisering



DET NORSKE SAMLAGET

høyre også konfrontasjonen med det ukjende og kjende i eit opphav som ho lik-som familiene i portrettarbeida hennar medvite eller umedvite hadde undertrykt. Såleis har også fleire av dei portretta ho har laga, tatt karakter av å vere kulturelle saman-støytar, for eksempel i form av sjølvportrett der ho har lagt tradisjonsrike norske bro-derimønster over sitt eige ansikt, eller der ho på andre vis meir og mindre brutalt har blanda nasjonale symbol for å utforske både sin eigen identitet og identiteten som fenomen.

Gjennom denne identitetskonfronterande haldninga står også Sunes iscenesette prosjekt – som var hovudfagseksamenen hennar i fotografi ved Kunsthøgskolen i Bergen frå 2005 – i tematisk kontinuitet med dei om lag ti år eldre arbeida til ein postmoderne iscenesetjar med bakgrunn frå det same fagmiljøet: Vibeke Tandberg. Dette er ein observasjon vi skal stanse litt ved. For vi har no i grove trekk skildra foto-grafiets nedslag i den norske kunsten gjennom dei siste tretti åra som ei utviklingshistorie. I denne historia har vi avdekt ein progresjon frå modernismens reine foto-grafi, til konseptuelle dekonstruksjonar av førestellinga om det fotografiske mediets røydomsforankring i 1970- og 1980-åra, og vidare fram mot dei seinaste sjangerreflek-sive og overskridande forsøka på å etablere ein slags alternativ fotografisk realisme. Vi er no framme ved eit moment i historia som ser seg sjølv som «etter postmodernismen», og som enno ikkje har fått knytt til seg eit skikkeleg namn. Men som knutepunktet Sune–Tandberg minner om, verkar historia og den enno namnlause staden vi er på i notida, ikkje berre som eit resultat av ei lineær, dialektisk utviklingshistorie, men også som prega av kontinuitet og saman-fallande referansar.

Det er også grunn til å minne om at rørs-lemønsteret i det fotobaserte kunstfeltet har basis i fototeoretiske diskusjonar – nærmare bestemt i den kontinuerlege refleksjonen omkring fotografiets ontologiske karakter og tankar om mediets meiningsberande potensial. Så sjølv om spørsmålet om kva det fotografiske er, og kva slags mening fotografiet ber med seg, har fått svært ulike svar i dei kunstnarlege praksisane som no er skildra, har problematiseringa over sjølve mediet gått som ein raud tråd gjennom den norske fotobaserte kunsten. Derfor skal vi også avslutte dette kapitlet med to eksem-pel som viser korleis denne problematiseringa i den aller siste tida har komme til uttrykk i verk som eksplisitt lét oss møte fotografiet som språk og som visualitet.

MØTET MED FOTOGRAFIET

– SOM SPRÅK OG SOM VISUALITET

I forlenging av dei postmoderne diskusjo-nane om kva relevans konteksten har for fotografisk meiningsdanning, har *Christine Hansen* (f. 1969), som har både fotografisk kunstutdanning og teoretisk bakgrunn som kunsthistorikar, lenge interessert seg for familiefotografiet som sjanger og språk. I prosjektet *Familiografier* (2004–2006) har ho på det teoretiske nivået hefta seg ved den låge statusen familiefotografiet har hatt som sjanger. Det dårlege ryktet har, slik ho ser det, truleg samanheng med det tilsynelatande konvensjonelle og rigide uttrykket. Samtidig veit alle at familiebildra er dei vi er mest redde for å miste, nettopp fordi dei også gir opplevingar av uttrykksriksdom og autentisitet. Dette spennet mellom keisemd og djup fascinasjon – av konvensjonalitet og opplevd nærleik – er såleis ifølgje Hansen det som kjenneteiknar møtet vårt med familiefotografiet. Og med tilvising til den amerikanske filosofen Stanley Cavell hevdar



Fig. 219. Christine Hansen: *Familien Paolinetti/Wittusen, Patalavaca* (2004).

ho at familiefotografiet utgjer ein slags fotografisk daglegtale. Det talar sitt eige språk, noko Hansen ytterlegare har aksentuert i kunstproduksjonen sin. I ein serie fargefotografi i storformat har ho kalla fram estetikken i familiefotografiet gjennom motiv – stader og menneske – som ho sjølv har eit sterkt kjenslemessig forhold til. På denne måten viser ho fram barndomsheimen i Florø, isolerglasfabrikken der faren jobba, blomsterhagen til ein onkel i Austrheim, blafrande gardiner sedde som refleksjon gjennom spegelen i mormors soverom, eller ektemann, barn og svigerfamilie oppstilt ved eit symjebasseng på Gran Canaria (fig. 219).

Fotografisk sett har verket referansar både til Becher-skolen (som Hansen har ei sterk tilknytning til etter fleire studieopphald i Tyskland) og til det amerikanske nyttopo-

grafiske fotografiet. Men så karakteriserer også kunstnaren sjølv bilda sine som *familietopografiar*. Men for henne og familien hennar er dette alt saman først og fremst scenar som må vere kjende og kjære. Dei står såleis også som påminningar om at slike bilde, for dei som kjenner den verda dei er blitt til i, uvilkårleg vil få fram ei verd som ligg utanfor bildekanten. Kanskje vil dei utløyse smertefulle minne – om ting som har endra seg, om nokon eller noko som no er borte. Dermed talar også familiefotografia til Christine Hansen om det vemodet som på uunngåeleg vis knyter seg til dei som fotografisk daglegtale.

Tidlegare i dette kapitlet har vi sett eksempel på Mikkel McAlindens arbeid som postmoderne iscenesetjar. I siste del av 1990-åra framstod verka til denne kunstnaren som meir i retning av meisterprøvar