

Fotogalleriets vegger, arkiv og fortellinger: Spørsmål om stedspesifisitet og fotografi¹

På åpningen av *Vårutstillingen* i 2013 kunne publikum ikke se, men høre, en tre timer lang performance i stummende mørke. Kunstneren Arne Vinnem fremførte beskrivelser av bilder som hadde festet seg på netthinnen i løpet av sine nattlige gjennomganger av Fotogalleriets arkiv. I resten av utstillingsperioden ble seansen presentert som et lyd-opptak. *Bilder som festet seg – referat fra netter i arkivet* lå i sin fysiske fremtoning kanskje fjernt fra hva vi vanligvis forbinder med fotografi, men arbeidet hadde likevel en sterk forankring i fotomediet og i Fotogalleriet. Uten Fotogalleriets arkiv hadde ikke dette verket eksistert.

Hvis vi ser på Fotogalleriets historie er ikke Vinnem den første som har forholdt seg til Fotogalleriet som sted. Denne artikkelen vil se nærmere på Vinnems prosjekt i lys av en annen kontroversiell utstilling. *Vegger* (1979) av Dag Alveng forholdt seg i likhet med *Bilder som festet seg* stedsspesifikt til Fotogalleriet, men på en annen måte. Disse to arbeidene viser derfor en endring i kunstneres tematisering av sted, en tendens som er påpekt av kunsthistorikeren Miwon Kwon. Mens Alvengs arbeid har et feno-

menologisk forhold til gallerirommet, er Vinnem en eksponent for en mer diskursiv holdning til det stedspesifikke.

Vegger var Alvengs første separatutstilling etter å ha returnert fra sin fotoutdanning ved Trent Polytechnic i Nottingham. De 20 innrammede fotografiene viste veggene i Fotogalleriet, og Alveng hadde montert fotografiene slik at bildene dekket akkurat det området de avbildet. Veggene i Fotogalleriet hadde hvitmalt panel- og gipsoverflater, slik at de fremstod som en nøytral bakgrunn for utstillinger.

Verket bestod altså av bilder som var hengt opp på veggen, men siden fotografiene avbildet deler av den virkelige veggen bak seg, fikk rommet som omga bildene betydelig oppmerksomhet. Som et resultat ble rommet og fotografiene uatskilnelige. Dette understreket det indeksikale ved fotografiet, det vil si at ethvert (umaniplert) fotografi alltid er knyttet til et spesifikt sted i verden. Samtidig bidro denne nøyaktige gjengivelsen til at fotografiene nesten ble usynlige i utstillingsrommet. Dette antydde kanskje den utsatte posisjonen

Fotogalleriet's walls, archives, and narratives: Questions about site specificity and photography¹

At the opening of *Vårutstillingen* (the *Spring Exhibition*) in 2013 visitors could hear rather than see a three-hour-long performance in pitch darkness. Artist Arne Vinnem presented descriptions of images that had fastened themselves to his retina in the course of his nightly rounds of Fotogalleriet's archive. During the remainder of the exhibition period the séance was presented as a sound recording. *Bilder som festet seg - referat fra netter i arkivet* (*Images that attached themselves - notes from nights in the archive*) may have been far from what we normally associate with photography as a physical phenomenon; nevertheless the work had a powerful basis in photography as a medium and in Fotogalleriet. Without the gallery's archive the work would not have existed.

If we examine the history of Fotogalleriet Vinnem isn't the first artist who has related to Fotogalleriet as a site. This article will more closely study Vinnem's project in the light of a second controversial exhibition. Dag Alveng's 1979 work *Vegger* (*Walls*), like *Bilder som festet seg*, established a site-specific relationship with Fotogalleriet but in a

different way. Therefore these works reveal an alteration of the artist's thematizing of place as defined by art historian Miwon Kwon. While Alveng's work has a phenomenological relationship with the gallery space, Vinnem is an exponent of a more discursive attitude to the site-specific.

Vegger was Alveng's first solo exhibition after he returned from photography studies at Trent Polytechnic in Nottingham. The twenty framed photographs showed the walls in Fotogalleriet, and Alveng had mounted the photographs such that the images covered exactly the same territory they pictured. The walls in Fotogalleriet had panels painted white and gypsum surfaces, so that they presented a neutral background for exhibitions.

The work consisted of images hung on the wall, but since the photographs portrayed parts of the actual wall behind them, the work drew clear attention to the space the pictures were surrounded by. Thus the space and the photographs became indistinguishable. This underscored the indexical element of the photograph – that is, every

fotomediet har som kunstform. Publikum har en tilbøyelighet til å oppfatte fotografiet som et transparent medium, en slags rå replika av den ytre verden. Men som kunsthistorikeren Sigrid Lien har kommentert, så må dette grepet også ha hatt en paradoksal effekt i Alvengs utstilling. Den nære sammenstillingen mellom bilde og referent, der en faktisk kunne sammenligne de to, understreket bildene som bilder, gjennom den subtile fotografiske gjengivelsen i gråtoner. "Bildet blei synleg som seg sjølv – og det i eit galleri som nettopp var oppretta for å rette merksemda mot den samtidige fotokunsten.", kommenterer Lien.²

Med andre ord satte verket et betydelig press på overbevisningen om at fotografiet kun var en kopi av virkeligheten. Alveng selv kommenterte dette aspektet i *Morgenbladet* i 1979:

Utstillingen viser at fotografi og virkelighet er to vidt forskjellige ting. Veggene vi ser når vi går rundt i rommet forandrer seg hele tiden. Det gjør ikke bildene, de er statiske. Et fotografi kan verken representere virkeligheten nøyaktig eller gjengi virkeligheten. Bildene mine blir først ordentlig til her i dette galleriet.³

I tillegg til det eksplisitte fokuset på fotografiets medierte karakter, rettet altså Alveng oppmerksom-

heten mot at verkets væren var avhengig det spesifikke rommet i Fotogalleriet. Arbeidet materialiserte seg gjennom betrakterens bevegelse i galleriet. Dette gjorde at betrakteren ble oppmerksom på seg selv som en størrelse i rommet sammen med bildene og deres omgivelser. At verket mistet sin betydning med en gang utstillingen var over, understreket også dens varighet – en varighet som igjen var avhengig av betrakterens tilstedeværelse.⁴

Dag Alvengs *Vegger* har av mange blitt regnet som et av de første konseptuelle fotografiske prosjektene i Norge.⁵ Jeg mener imidlertid at det steds spesifikke aspektet er vel så viktig, selv om det har blitt mindre diskutert. I dag er det relativt tydelig at *Vegger* tok opp viktige tema som manifesterte seg fra 60-tallet og utover, spørsmål om steds spesifisitet, bokstavelighet og betrakterens rolle. Som Miwon Kwon kommenterer, oppstod begrepet 'steds spesifisitet' i kjølvannet av minimalismen på slutten av 60-tallet og begynnelsen av 70-tallet. Selv om de steds spesifikke arbeidene kunne være midlertidige, var deres nær-vær knyttet til og avhengig av et bestemt sted. De bestod ofte av en blanding av elementer som var til å ta og føle på, som lengde, dybde, høyde og tekstur. Disse elementene var en del av eller refererte til selve det fysiske rommet. Dette stod også i kontrast til den modernistiske skulpturen og maleriet, som man så på som mer transportable, autonome

(unmanipulated) photograph is inevitably connected to a specific site in the world. At the same time this precise replication led to the photographs becoming nearly invisible in the exhibition space. Perhaps this suggested the vulnerable position the medium of photography had as an art form and still does: the tendency of viewers to construe photography as a transparent medium, a kind of replica of the external world. But as art historian Sigrid Lien has put it, this concept could only have had a paradoxical effect. The close linking of image and referent, where one actually could compare the two, emphasized the images as images, via the subtle photographic portrayal in gray tones. "The image became visible as itself – and the element in a gallery which was set up precisely to direct simultaneous attention to the photographic art,"² says Lien.

In other words the work put considerable pressure on the firm conviction that photography was a mere copy of reality. Alveng himself commented on this aspect in *Morgenbladet* in 1979:

The show displays that photography and reality are two different things. The walls that we see when we walk around in the room are changing all the time. This is not the case for the pictures, they are static. A photograph can neither represent reality accurately

nor represent reality itself. My pictures are not conceived until they are here in the gallery.³

In addition to the explicit focus on photography's mediated character, Alveng directs attention—as we see—toward the fact that the work was dependent on the specific space in Fotogalleriet. The work materialized itself via the viewer's movement in the gallery. This meant that viewers became aware of themselves as a presence in the space along with the pictures and their surroundings. That the work immediately lost its meaning once the exhibition ended also underscored its persistent durability – a permanence which once again was dependent upon the viewer's presence.⁴

Many have considered Dag Alveng's *Vegger* one of the first conceptual photographic projects in Norway.⁵ My sense, however, is that the site-specific aspect is just as important, even though it has not been discussed so often. Today it is relatively clear that *Vegger* took up important themes that manifested themselves from the 1960s on, questions about site-specificity, literality, and the role of the viewer. As Miwon Kwon comments, the concept of site-specificity arose in the wake of minimalism in the late 60s and early 70s. Even though site-specific works could be temporary, their presence was connected with and dependent on a definite site. They often con-

medier – uten en spesifikk relasjon til et bestemt sted. For den steds-spezifiske kunsten var derimot stedet så viktig og så uatskillelig fra selve verket, at det å flytte på det ville være det samme som å ødelegge det.⁶ Den eksplisitte kroppslige og temporale opplevelsen som slike arbeider kunne fremkalle, stod også i kontrast til det modernistiske verkets betoning av en ikke-kroppslig erfaring, ofte beskrevet som optisk eller visuell.

Vegger ble laget kun 8 år etter at den første fotografen, Kåre Kivijärvi, ble antatt på Høstutstillingen. Med andre ord, det var ikke enkelt å bli akseptert av kunstmiljøet i Norge, ikke engang for mindre eksperimentelle fotografer. Dette kan kontekstualisere den fiendtlige mottagelsen av Alvengs arbeid. *Vegger* ble kritisert for at det konseptuelle gikk på bekostning av de fotografiske kvalitetene. For eksempel mente en av kritikerne at Alveng ikke hadde maktet å gjengi livet, strukturen og bevegelsen som de virkelige veggene uttrykte.⁷ Flere kritikere foreslo at Alveng heller burde vist frem veggene selv, slik at betrakteren kunne oppnå en estetisk opplevelse ved å se på dem. Aftenpostens kritiker ordla seg slik:

Det er fristende å påstå at Dag Alveng bare kunne ha nøydt seg med å sette opp rammer på veggen uten å gå den omstendelige vei om kameraet. Men det er jo ikke tilfredsstillende for en

hardt arbeidende kunstner. For han vil jo tvinge oss til å se veggene slik han har sett dem. Det må være noe viktig og betydningsfullt han vil vise oss.⁸

Vegger utløste mye kreativitet blant kritikerne. I Aftenposten inneholdt kritikken en hvit boks med en tynn sort strek rundt. I billedteksten stod det at siden det ikke ville yte Alvengs bilder rettferdighet å avbilde dem fjernet fra sine naturlige veggomgivelser, så hadde avisen bestemt seg for å vise en spalte fotografert i sin naturlige størrelse plassert nøyaktig der den var fotografert. Denne handlingen latterliggjorde åpenbart det steds-spesifikke aspektet ved verket. Kritikken er også et godt eksempel på hvordan konseptuelle (og minimalistiske) arbeider ble mottatt helt fra begynnelsen på 60-tallet. Et gjennomgangstema blant kritikere var at slike arbeider ikke eksponerte tilstrekkelig håndverk og teknikk til å kunne kalles kunst. Arbeidene ble kritisert for å være enkle og kjedelige, og ble noen ganger også mistenkt for ikke å være laget i fullt alvor.

Interessant nok kan man slå fast at mange av kritikerne hadde oppfattet poenget med *Vegger*: for gjennom å bli tvunget til å se veggene som estetiske objekter ble man samtidig tvunget til å oppfatte en essensiell del av verket. At vanlige objekter som vegger og materialer kunne ha estetisk verdi, var en sentral idé i

sisted of a blending of elements that existed to be taken and felt: length, depth, height, and texture. These elements were part of or referred to the physical space itself. This also stood in contrast to modernist sculpture and to painting, which one looked at as more transportable, autonomous media – without any specific relation to a definite site. In site-specific art, on the other hand, place was so important and so inseparable from the work itself that moving its location, its site, would be equivalent to destroying it.⁶

Vegger was created only eight years after the first photographer, Kåre Kivijärvi, was accepted for *Høstutstillingen* (the Autumn Exhibition). In other words, it was not simple, not even for less experimental photographers, to be accepted by the art milieu in Norway. This provides a context for Alveng's work. *Vegger* was criticized on the grounds that its conceptual element came at the expense of photographic qualities. For example, one of the critics thought Alveng had not achieved a replication of life, the structure and movement that the actual walls expressed.⁷ Several critics proposed that Alveng should preferably have shown the walls themselves so that the viewer could have an esthetic experience by looking at them. *Aftenposten's* critic offered the following:

It is tempting to claim that Dag Alveng could have confined

himself to simply putting up frames on the wall without proceeding to the laborious detour through the camera. But this is of course not satisfying for a hard-working artist. For, he wants to force us to see the walls the way he has seen them.⁸

Vegger provoked much creativity among the critics. The *Aftenposten* review contained a white box with a thin black streak around it. The caption said that since it would not do justice to Alveng's pictures to present them at a remove from the walls, their natural surroundings, the newspaper had decided to show a life-size, natural photograph of a column placed exactly where it was photographed. This treatment openly ridiculed the site-specific aspect of the work. The review is also a good example of how conceptual (and minimalist) works were received all the way from the beginning of the 1960s. An ongoing theme among the critics was that they thought that such works failed to exhibit sufficient craft and technique to be called art. The works were criticized for being simple and tedious, and were sometimes suspected of not having been created in full seriousness.

Interestingly enough one may establish that many of the critics had caught the point of *Vegger*: by being forced to see the walls as esthetic objects, one had also been

minimalismen, konseptkunsten og mye av den steds spesifikke kunsten. Aftenpostens kritikkers observasjon av at det ikke hadde vært tilstrekkelig å presentere veggene (med rammer), siden Alveng ønsket at vi skulle se dem slik han så dem, betonet en viktig mediespesifikk side av arbeidet. Problemet, kan man trygt si, var at ingen av kritikerne satte pris på denne kunstopplevelsen som de så presist beskrev.

I dag kan vi le litt av kunstfotografiets spede begynnelse i Norge og kanskje slå fast at konseptuelle prosjekter i kunsthvervet heller har blitt regelen enn unntaket. Det er likevel verdt å merke seg at lignende debatter om konseptuell kunst jevnlig dukker opp, med noen av de samme ingrediensene som vi så i debatten om *Vegger*. Når det gjelder Arne Vinnems *Bilder som festet seg*, som jeg innledet denne artikkelen med, så har den også et sterkt konseptuelt preg. Mens Alveng tømte mediet for innhold og lot det stå i et selvrefererende forhold til sine omgivelser, har Vinnem gått enda lenger. Fotografiet som fysisk medium er borte, og vi står igjen med noe så immaterielt som fortellinger om fotografier. Men i likhet med Alveng er verket steds spesifikt i at det forholder seg til Fotogalleriet, et av de få spesialiserte visningsstedene for fotografi i Norge. 1960- og 1970-tallets steds spesifikke kunst hadde røtter i en fenomenologisk forståelse av stedet, noe som ofte innebar en bokstavelig tolkning av det konkrete

rommet og dens sansbare fremtoning – slik som i *Vegger*. Miwon Kwon argumenterer imidlertid for at nyere stedsspesifikk kunst har et mer samfunnsnært og diskursivt fokus, samtidig som det konkrete og materielle har blitt erstattet med tekst, midlertidige handlinger og hendelser.⁹

Nå skal det understrekes at Vinnems arbeid, der han mørkla utstillingsrommet, også betonte det fysiske rommet, siden publikum måtte føle og fomme seg frem i det. Dette understreker et annet poeng hos Kwon, nemlig at mange av de nyere stedsorienterte verkene opererer med et konkret utgangspunkt, men at det kan være flere konkurrerende steder i samme verk.¹⁰

Hvilke bilder er det så Vinnem forteller om? I forsøket på å skulle si noe om dette, merker jeg med en gang at det også ligger noe paradoksalt i det å beskrive Vinnems beskrivelser. Da Vinnem selv skulle beskrive bilder som hadde festet seg på netthinnen fra Fotogalleriets arkiv – kunne han verken se alle bildene som befant seg der eller beskrive dem i sin helhet, han måtte foreta en utvelgelse. Videre kunne han ikke beskrive alt som befant seg innenfor den enkelte billedflate. Når jeg nå skal gjengi hans verk, må også jeg foreta en utvelgelse. Vinnems arbeid viser derfor først og fremst hvor interessestyrt beskrivelse er som aktivitet. Det finnes ingen nøytral beskrivelse.

forced to comprehend an essential element of the work. That ordinary objects like walls and materials could have esthetic value was a central idea in minimalism, conceptual art, and much of site-specific art. The *Aftenposten's* critic's observation that it was insufficient to present the walls (with frames), since Alveng wanted us to see them the way he did, emphasized an important medium-specific side of the work. The problem, it's safe to say, was that none of the critics valued the artistic experience they had so precisely described.

Today we can laugh a little at art photography's frail beginnings in Norway and perhaps determine that conceptual projects have become the rule in the art world rather than the exception. The work with which I opened this article, Arne Vinnems *Bilder som festet seg*, also has a strongly conceptual character.

Whereas Alveng emptied the medium of content and let it stand in a self-referential relationship to its surroundings, Vinnem went even further. Photography as a physical medium is gone, and we are left with something as immaterial as narratives about photographs. But in a way that resembles Alveng's work, Vinnem's is site-specific in that it establishes a relationship with Fotogalleriet, one of the few specialized exhibition spaces for photography in Norway. The site-specific art of the 1960s and 1970s

had roots in a phenomenological understanding of the site which often involved a literal interpretation of concrete space and its sensory manifestation – as in *Vegger*. Miwon Kwon argues, however, that more recent site-defined art has a more socially relevant and discursive focus, at the same time that the concrete and material have been replaced with text, intervening actions, and events.⁹

Now it should be underscored that Vinnem's work, in which he darkened the exhibition space, also emphasized the physical site: the audience had to feel and fumble its way forward in it. This lends strength to another of Kwon's points, namely that many of the more recent site-specific works operate with a concrete point of departure, but that there can be several competing places in the same work.¹⁰

Which pictures does Vinnem talk about? In trying to say something about this I notice immediately that there is something paradoxical about describing Vinnem's descriptions. When Vinnem himself wanted to describe the pictures from Fotogalleriet's archive, he could neither see all the images there nor describe them in their entirety. He had to make a selection. Furthermore, he could not fully describe everything on the plain surface of the picture. As I try to recapitulate his work I too must

Vinnems monotone stemme beskriver bilder av flere norske fotografer som vi drar kjensel på, for eksempel Anne Grethe Thoresens bilder og video fra ulike drapssteder i Oslo. Han beskriver Sverre Strandbergs *Portrett av en ung mann i Oslo*, der hovedmotivet utgjør en liten prikk i Middelalderparken, omgitt av byen. Han beskriver Mette Tronvolls kamouflerte soldater og en dokumentasjon av et innbrudd i Fotogalleriet under utstillingsperioden. Han forteller om et bilde av Marius Engh som viser vandalisme i et ellers fredelig boligområde. Lene Asks fotografier fra asylmottak skildres samt en dokumentasjonsvideo av Marianne Heiers performance *Permanent installasjon*. I beskrivelsene inngår en rekke stemnings- og lysbeskrivelser som "kaldt vinterlys", "skyggefulle interiører", "flekke av sollys" og "dempede farger". I tillegg til et utsagn som "ulike lyskilder deler omgivelsene i monokrome fargefelt", skaper disse en bevissthet om bildenes estetiske kvaliteter. Vi gjøres oppmerksom på mediet når han forteller hvordan videokameraet "panorerer" og at de som blir fotografert "stirrer stivt inn i kamera". At vi befinner oss i et galleri blir klart når han forteller om kvadratiske fotografier og at bildene reflekteres i gulvet. Vi blir også bevisst at galleriet er plassert et bestemt sted når han sier at "rammeglasset speiler gata utenfor". I sine sensitive beskrivelser demonstrerer han hvordan de ofte politiske motivene (soldater, asylpolitikk, kriminalitet) er uatskille-

lig fra sin estetiske fremstilling. Han viser oss ikke bare hva vi ser, men også hvordan det vi ser blir representert. I den lange beskrivelsen av Lene Asks bilder fra asylmottak bemerker for eksempel Vinnem at:

[...] voksne og barn [snakker og leker] i skyggefulle interiører med varmt sidelys fra utbrente vindusflater, hvor menneskene stirrer ut i dagslyset, eller vender seg innover med mørke ansikter og åpner seg mot kameraet, sittende i køyesenger i de sparsommelig møblerte rommene, hvor flekker av sollys bryter med de dempede fargene i mørket.¹¹

Som vi ser blir asylantens møte med fotografen vakkert beskrevet, der de "vender seg innover med mørke ansikter og åpner seg mot kameraet". Og den monotone tilværelsen i rommet med køyestengene er skildret med en spesiell følsomhet og et blikk for stedets atmosfære.

Til tross for at Vinnems arbeid ikke består av fysiske fotografier, rører det ved en essensiell side av det fotografiske mediet (egentlig alle typer bilder). Å beskrive bilder ble tidligere regnet som en egen retorisk genre, 'ekfrasen'. Denne hadde røtter helt tilbake til antikkens Hellas og handlet om å gjøre bilder levende for publikum. Ekfrasen var langt mer betydningsfull tidligere, da bilder ikke kunne reproduseres på en

make a selection. So Vinnem's work demonstrates first and foremost how deeply description as an activity is driven by interest, by partiality. There is no neutral description.

Vinnem's monotonous voice describes pictures by several Norwegian photographers we recognize, for example Anne Grethe Thoresen's photographs and video footage from various sites of murders in Oslo. He describes Sverre Strandberg's *Portrett av en ung mann i Oslo* (*Portrait of a young man in Oslo*) in which the main motif shows a small point in Middelalderparken (Medieval Park) surrounded by the city. He describes Mette Tronvoll's camouflaged soldiers and a documentation of a break-in at Fotogalleriet during the exhibition period. He tells about a picture by Marius Engh that shows vandalism in an otherwise peaceful neighborhood. Lene Ask's photographs from reception centers for asylum-seekers are described, as is a documentary video of Marianne Heier's performance *Permanent Installation*. These commentaries include a series of descriptive terms for mood and light: "cold winter light," "shaded interior," "patches of sunlight," "muted colors." Together with a statement such as "various light sources separate the picture into monochrome image fields" these create an awareness of the esthetic qualities of the images. We are made aware of the medium

when he tells how the video camera "pans" and that people being photographed "stare stiffly into the camera." That we are in a gallery becomes clear when he tells us about quadratic photographs and that the pictures are reflected on the floor. We also become aware that the gallery is located at a defined place: he says that "the glass in the frame mirrors the street outside." Via his sensitive descriptions he demonstrates how the frequently political motifs (soldiers, the politics of asylum, criminality) are inseparable from their esthetic presentation. He shows us not only what we see, but how what we see is represented. In the long description of Lene Ask's pictures from the reception center, for example, Vinnem notices that:

[...] adults and children [talk and play] in shaded interiors with warm sidelighting from burned-out window surfaces, where people stare out into the daylight or turn back inward with dark faces and open themselves toward the camera, sitting in bunk beds in the sparsely furnished rooms where patches of sunlight struggle with the muted colors in the dark.¹¹

As we see, the asylum-seekers' encounter with the photographer is beautifully described: they "turn back inward with dark faces and open themselves toward the

enkel måte. Den hadde derfor en helt nødvendig rolle i før-fotografiske tider, før moderne trykkemetoder ble oppfunnet. Vinnem tar oss metaforisk tilbake til denne tilstanden, og hans arbeid er ett av flere i samtiden som re-introduserer noe av mystikken rundt det fotografiske mediet.¹² Arbeidet får oss til å reflektere over hvordan mangfoldiggjøring og demokratisering av bilder faktisk er et nytt fenomen. Kunstneren viser også hvor nært fotografiet er knyttet til språket og hvordan ordene bringer frem betrakterens egne bilder når vi fratras muligheten til å se dem.¹³ Han synliggjør at bilder må beskrives, tolkes og dvelles ved for at de i det hele tatt skal eksistere og tre fram i all sin kompleksitet. Det Vinnem viser oss i det mørklagte Fotogalleriet i Møllergata er materialiseringen av et midlertidig sted, i form av et flyktig møte mellom beskrivelse, betrakter og bilde.

Fotnoter

- 1 Jeg vil takke Arne Vinnem for lån av materiale om arbeidet hans. Takker også for nyttig informasjon.
- 2 Lien og Larsen, *Norsk Fotohistorie. Fra daguerreotypi til digitalisering*, Oslo: Samlaget, 2007, s. 287.
- 3 Intervju med Dag Alveng, Gro Jarto, "Om å gå på veggen med kamera", *Morgenbladet*, 13. januar, 1979, sitert fra Jonas Ekeberg og Eivind Furnesvik (red.), *Reposisjonering—Fotogalleriet 25 år 77-02*. Oslo: Fotogalleriet, 2002, upaginert.
- 4 Om ikke *Vegger* var direkte inspirert av Victor Burgins *Photopath* (1969), så har de to verkene en rekke likhetstrekk. I *Photopath* fotograferte Burgin deler av gallerigulvet og laget bilder som dekket nøyaktig disse områdene.
- 5 For en mer utfyllende diskusjon av *Vegger*, se: Christine Hansen, *A Trip in the Ordinary Norwegian Landscape. Perspectives on Photography's Role in Contemporary Art*, PhD-avhandling, Universitetet i Bergen, 2012, s. 109-122.

- 6 Et av mest kjente eksemplene på "militant" sted-spesifisitet finner en hos Richard Serra i debatten om *Tilted Arc*. Se: Miwon Kwon, *One Place after Another. Site-specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, Cambridge/London, 2004 [2002], s. 56-99.
- 7 Knut Evensen, "Fotogalleriets 4 navler", *Dagbladet*, 22. januar, 1979, sitert fra Ekeberg og Furnesvik (2002), upaginert.
- 8 Terje Gustavsen, "Veggbeskuelser i Fotogalleriet", *Aftenposten*, januar, 1979, ibid.
- 9 Kwon (2002): s. 28-30.
- 10 Ibid
- 11 Arne Vinnems manus til performansen.
- 12 Et annet arbeid som spiller på en før-fotografisk mystikk er Toril Johannessens *Extraordinary Popular Delusions* (2012), som blant annet består av en spesiallaget magisk lanterne, en slags forløper for kameraet.
- 13 Dette ble også påpekt av juryen som tildelte Vinnem BKHs Fotokunstpris i 2013.

camera." And the monotonous existence in the room with bunk beds, the atmosphere of the place, is portrayed with particular sensitivity and vision.

Even though Vinnem's work does not consist of physical photographs, it touches on an essential element of the photographic medium (actually all types of pictures). To describe pictures was once considered a separate rhetorical genre, "ekphrasis." It had roots reaching as far back as ancient Greece and involved making pictures live for an audience. Ekphrasis was far more meaningful earlier, when pictures could not be reproduced in a simple way. Thus it had an entirely necessary role in pre-photographic times and before modern printing methods were discovered. Vinnem takes us metaphorically back to this prior condition, and his work is one of several current attempts to reintroduce something of the mystique around the photographic medium.¹² The work leads us to reflect on how the multiplying and democratizing of images is actually a new phenomenon. The artist also shows how closely photography is connected to language and how words bring out the viewer's own images when the possibility of seeing them is removed.¹³ He reveals that images must be described, interpreted, and dwelt upon if they are to exist at all and step forward in all their complexity. What Vinnem shows us in the darkened Fotogalleriet in

Møllergata is the materialization of a contingent site in the form of a fleeting encounter between description, spectator, and image.

Footnotes

- 1 I wish to thank Arne Vinnem for loaning materials related to his work. Thanks also for useful information.
- 2 Lien and Larsen, *Norsk Fotohistorie. Fra daguerreotypi til digitalisering*, Oslo: Samlaget, 2007, p. 287.
- 3 Interview with Dag Alveng, Gro Jarto, "To walk on the wall with camera", *Morgenbladet*, 13 January, 1979, quoted from Jonas Ekeberg and Eivind Furnesvik (eds.), *Repositioning—Photogallery 25 years, 77-02*. Oslo: Fotogalleriet, 2002, unpaginated.
- 4 If *Vegger* was not directly inspired by Victor Burgin's *Photopath* (1969), the two works do have a series of similarities. In *Photopath* Burgin photographed parts of the gallery floor and made pictures that covered exactly the same areas.
- 5 For a more detailed discussion of *Vegger* see Christine Hansen, *A Trip in the Ordinary Norwegian Landscape. Perspectives on Photography's Role in Contemporary Art*, Ph.D. dissertation, University of Bergen, 2012, 109-122.
- 6 One of the best-known examples of "militant" site-specificity involves Richard Serra in the debate about *Tilted Arc*. See Miwon Kwon, *One Place after Another. Site-specific art and Locational Identity*, The MIT Press, Cambridge/London, 2004 [2002], pp. 56-99.
- 7 Knut Evensen, "Fotogalleriets 4 navler" ["Fotogalleriet's 4 navels"], *Dagbladet*, 22 January 1979, cited from Ekeberg and Furnesvik (2002), unpaginated.
- 8 Terje Gustavsen, "Veggbeskuelser i Fotogalleriet" ["Wallobservations in Fotogalleriet"], *Aftenposten*, January, 1979, ibid.
- 9 Kwon (2002): pp. 28-30.
- 10 Ibid.
- 11 Arne Vinnem's manuscript for the performance.
- 12 Another work that plays on a pre-photographic mystique is Toril Johannessen's *Extraordinary Popular Delusions* (2012) which includes a specially made magic lantern, a kind of forerunner of the camera.
- 13 This was also pointed out by the jury that awarded Vinnem BKH's Prize for Photographic Art (BKHs Fotokunstpris) in 2013.