

**UNIVERSITETET I OSLO**

**MASTEROPPGAVE I KUNSTHISTORIE**

**KUN 4090**

**ET SANNHETSVITNE FRA NORD?**

**RUNE JOHANSENS FOTOGRAFIER – MELLOM AUTENTISITET OG  
ISCENESETTELSE**

**Av Lise Dahl**

**Veileder: Øivind Storm Bjerke**

**Det Humanistiske Fakultet**

**Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie**

**Vår 2009**

## FORORD

Innledningsvis vil jeg informere om at jeg i arbeidet med denne oppgaven har benyttet Harald Jørgensens (1992) *Hovedoppgaven, skikk og bruk i oppgavearbeidet*, Novus Forlag, som retningslinje i arbeidsprosessen, og som stilreferanse. For ordens skyld vil jeg gjerne klargjøre når det gjelder notene, at Jørgensen bruker ibid. (ibidem) i betydning ”fra samme verk”, og loc.cit. (loco citato) i betydning ”samme verk, samme side”. Til opplysning ligger Jørgensens stil nært opp til ”Chicago”-stilen.

Mange kan takkes for å ha bidratt til denne oppgaven, men jeg vil særlig rette en takk til Rune Johansen for hans velvillighet og hjelpsomhet, og for de hyggelige samtale vi har hatt siden vi ble kjent med hverandre i 2006. Jeg vil også takke min veileder Øivind Storm Bjerke for gode råd angående litteratur, og inspirasjon med hensyn til lese måter av tekstene jeg har benyttet, og for å legge opp et løp med innleveringsfrister underveis.

En stor takk også til Cathrine Søhr for kvalifisert gjennomlesning av oppgaven, og til mine gode studievenner, og til min datter Anna, for inspirasjon og motivasjon under hele prosessen.

Lise Dahl

Oslo, 08.05.09

## INN H O L D

<b>Forord</b>	<b>s. 2</b>
<b>Innledning</b>	<b>s. 5</b>
<b>1. Autentisitet og iscenesettelse</b>	<b>s. 5</b>
<b>1.1. Hypotese</b>	<b>s. 6</b>
<b>1.2. Modernist versus postmodernist</b>	<b>s. 6</b>
<b>1.3. Metode og avgrensning</b>	<b>s. 7</b>
<b>DEL I:       AUTENTISITET</b>	<b>s. 9</b>
<b>1. Begrepet autentisitet</b>	<b>s. 9</b>
<b><u>1.1. Walter Benjamin og den mekaniske reproduksjonen</u></b>	<b>s. 10</b>
<b>1.1.1. Kunstverkets aura</b>	<b>s. 10</b>
<b>1.1.2. Rune Johansens fotografier som autonome verk, sett i lys             av Walter Benjamins tekst</b>	<b>s. 13</b>
<b><u>1.2. Autentisitet som sannhet, sett i lys av Roland Barthes' tekst</u></b>	<b>s. 19</b>
<b>1.2.1. Autentisitet i portrettet</b>	<b>s. 20</b>
<b>1.2.2. "Kiss-tvillingene"; hvordan kan man stå fram med egen             identitet når man lever i et symbiotisk forhold?</b>	<b>s. 22</b>
<b>1.2.3. Sannhetsvitnet</b>	<b>s. 26</b>
<b>1.2.4. "Storken og døden"; døden i fotografiet</b>	<b>s. 28</b>
<b>1.2.5. Tiden</b>	<b>s. 30</b>
<b><u>1.3. Charles Taylors beskrivelse av autentisitet knyttet til etiske             og moralske verdier</u></b>	<b>s. 32</b>
<b>1.3.1. "Soft"-relativismens problem</b>	<b>s. 34</b>
<b>1.3.2. "Myrlandet Andøya"; kollektive verdier versus individuelle             behov</b>	<b>s. 36</b>
<b>1.4. Kort oppsummering av del I</b>	<b>s. 40</b>

**DEL II: ISCENESETTELSE**

<b>2. Innledning</b>	<b>s. 40</b>
<b><u>2.1. Iscenesettelsen og dens underkategorier</u></b>	<b>s. 41</b>
2.1.1. Narrasjon og serialitet	s. 42
2.1.2. Fotografiets evne til å fremstille virkeligheten	s. 44
<b><u>2.2. Surrealisme = iscenesettelse</u></b>	<b>s. 44</b>
2.2.1. Fotografisk surrealisme	s. 45
2.2.2. "Hitler, Kong Olav og Sissel Kyrkjebø"; surrealisme eller virkelighet?	s. 47
2.2.3. "Aksel"; iscenesatt surrealisme	s. 48
<b><u>2.3. Det allegoriske prinsipp</u></b>	<b>s. 51</b>
2.3.1. Allegorien og symbolet	s. 51
2.3.2. Allegorien og postmodernismen	s. 52
2.3.3. Allegorien og tiden	s. 56
<b><u>2.4. Politisk allegori</u></b>	<b>s. 57</b>
2.4.1. "Villy" fra Nord-Norge	s. 57
2.4.2. Ottar Brox' Nord-Norge	s. 60
2.4.3. "Villy" og det moderne samfunns paradoks	s. 64
<b><u>2.5. Modernist eller postmodernist?</u></b>	<b>s. 67</b>
2.5.1. Tegnet	s. 68
2.5.2. Diskursen	s. 69
2.5.3. "Under the hood"	s. 70
<b>3. Oppsummering/konklusjon</b>	<b>s. 76</b>
<b>Litteraturliste</b>	<b>s. 81</b>
<b>Appendix - Rune Johansens biografi (et utvalg)</b>	<b>s. 84</b>
<b>Billedgalleri</b>	<b>s. 86</b>

## INNLEDNING

### 1. Autentisitet og iscenesettelse

Da Rune Johansen hadde sin første separatutstilling i Tromsø Kunstforening i 1996, skrev daværende Intendant Morten Johan Svendsen i katalogteksten at Johansen i likhet med Kåre Kivijärvi skildrer en nordnorsk hverdag på en karakteristisk og følsom måte. Han legger vekt på skildringen av interiørene som noe vi alle kan kjenne oss igjen i, og at der er elementer og gjenstander som minner etterkrigsgenerasjonen om barndommens erindringer og som påminner oss om at endringene i samfunnet ikke har skjedd like fort, eller på samme måte over hele landet. Han trekker også fram økt grad av ”tinglighet” gjennom industrialisering og masseproduksjon, noe som har bidratt til at den private affeksjonsverdi fikk betydning i anskaffelsen av tingene, og hvordan mange av disse i dag går inn under populærbetegnelsen kitsch.<sup>1</sup>

Hanne Holm-Johnsen ved Preus Museum sammenligner i katalogtekst fra 1999, Johansens prosjekt med blant andre Walker Evans og hans ”American Photographs” fra 1938, hvor hun antyder iscenesettelsen ved at ”begge er bevisste på at utsnittet må fungere som bilde”. Men der Evans arbeider med sort-hvitt-fotografi, slår Johansen til med farger som ”en del av virkeligheten og som komposisjonsgrep”.<sup>2</sup> Lotte Sandberg i Aftenposten kaller Johansens fotografier for ”uvirkelig virkelighet”, og sier de veksler mellom det underlige, kitschy og humoristiske, og at de uttrykker sterke kompositoriske, koloristiske og symbolske kvaliteter, og at Johansen har et unikt blikk for farger og utsnitt.<sup>3</sup>

Visst handler Johansens fotografier om formale grep, komposisjon, og flotte farger,<sup>4</sup> samtidig som de handler om Nord-Norge, landsdelens folk, interiører og kitsch. Men innebærer dette en fyldestgjørende lesning av hans bilder?

---

<sup>1</sup> Morten Johan Svendsen. Utstillingskatalog Tromsø Kunstforening, 1995 (småskrift 2/1996-Spesial)

<sup>2</sup> Hanne Holm-Johnsen. Utstillingskatalog Bergen Kunsthall, 1999 (småskrift)

<sup>3</sup> Lotte Sandberg. ”Uvirkelig virkelighet”, om Johansens utstilling ”Da æ var i Amerika” i Aftenposten, 11.02.08

<sup>4</sup> Pr. telefonsamtale den 22.04.09, opplyser Johansen at han benytter seg av Realafilm, en spesialfilm som gir hans fotografier disse 1940-50-talls fargene.

I Rune Johansens første bok ”*Hiv mannskjiten*”, hentes motivene riktignok fra Nord-Norge. Fotografiene i boka, de fleste fra andre halvdel av 1900-tallet, representerer også hans gjennombrudd som kunstner. At dette er en dokumentasjon av Nord-Norge og nordnorske interiører, er en lesning som går igjen i de fleste anmeldelser av boka og fotografiene. Men å hevde at Johansens bilder handler kun om Nord-Norge og interiører herfra, blir en noe reduktiv lesning.

Det representerer ikke noe nytt i seg selv å dokumentere Nord-Norge. Nord-Norge har vært dokumentert av fotografer og kunstnere siden 1800-tallet. Dagens Nord-Norge er annerledes enn slik 1800-tallets fotografer og kunstnere opplevde det. Hvordan ser så Johansen på Nord-Norge, og hva er det slags Nord-Norge Johansen dokumenterer?

Johansen sier om seg selv at han er der i siste liten og fotograferer lokalsamfunn før de blir borte.<sup>5</sup> Slik kan fotografiene hans også leses dokumentarisk, både som historisk og sosiologisk dokumentasjon. Lesningen er treffende, men jeg opplever også denne som begrensende. Johansens fotografier inneholder mer, og jeg vil gjennom en teoretisk tilnærming prøve å finne ut hva dette mer består av. Min hypotese blir som følger:

### **1.1. Hypotese**

Rune Johansens fotografier innehar både autentisitet og iscenesettelse. Jeg vil i denne oppgaven prøve å argumentere for dette gjennom analyse av hans prosjekt ”*Hiv mannskjiten*”, holdt opp mot teorier innen kunstfeltet.

Det er en naturlig konsekvens at jeg gjennom behandlingen av hvorvidt Johansens fotografier innehar autentisitet og iscenesettelse, også ser på forholdet mellom modernisme og postmodernisme i kunsten, og på hvordan Johansens verker kan plasseres innenfor disse ismene.

### **1.2. Modernist versus postmodernist**

Rune Johansens fotografier blir sett på som skildringer med stor varme, ekthet og lidenskap, hvor humor og vemod går hånd i hånd, sier en utstillingstekst fra

---

<sup>5</sup> Samtale med Rune Johansen, 08.02.09

Telemarksgalleriet.<sup>6</sup> Hva er det med Johansens fotografier som gjør at de utstråler varme og ekthet, og hva består dette av? Dersom vi går til modernistiske idealer for kunsten er dette nettopp verdier som kan plasseres innenfor modernismen. Men både Sandberg og Holm-Johnsen plasserer Johansen innenfor postmodernismen. Sandberg kaller hans fotografier for ”uvirkelig virkelighet”, og Holm-Johnsen påpeker iscenesettelsen og betegner Johansens bildeprosjekt som et postmoderne prosjekt, men uten ironien.<sup>7</sup> Kan Johansen plasseres sammen med andre norske postmoderne kunstnere som benytter fotografiet, og som gjerne blir oppfattet som postmodernister, for eksempel Mikkel McAlinden, Thorbjørn Rødland, Vibeke Tandberg, kunstnerduoen Book & Hedén og Dag Nordbrenden? Dersom ikke, hva er det med Johansens fotografier som gjør at han ikke kan plasseres her? Min lesning av Johansen fotografier gir ingen klar plassering innenfor postmodernismen, men jeg vil i denne oppgaven si noe om at hvorvidt Johansens fotografier kan leses modernistiske eller postmodernistiske, kan bero blant annet på hvor vi plasserer han i forhold til autentisitet og iscenesettelse.

### **1.3. Metode og avgrensning**

”Mellom autentisitet og iscenesettelse” ble tittelen på oppgaven fordi jeg oppdaget at Johansens arbeider kan plasseres både i modernismen og i postmodernismen, henholdsvis mellom autentisitet, som er et begrep som går igjen i modernismen, og iscenesettelse, som vanligvis forbindes med postmodernismen. Dette uten at jeg ønsker å hevde at modernistisk fotografi ikke inneholder iscenesettelse like lite som jeg generelt kan hevde at postmoderne kunst er inautentisk.

Jeg ønsker å vise at der er flere måter å lese Johansens arbeider på ved hjelp av teori som behandler dette emnet. Jeg tar utgangspunkt i tekster som er sentrale i forhold til modernistisk eller postmodernistisk lesning av kunst, og som også kan være sentrale i forhold til fotografiet. Da hovedtyngden i denne oppgaven er vektlagt på innholdet i Johansens fotografier, går jeg følgelig ikke inn på det fototekniske. Jeg vil videre få presisere at tekstene og teorien er et utgangspunkt for min nærmere analyse av fotografiene.

---

<sup>6</sup> Telemarksgalleriets hjemmeside 10.03.09

<sup>7</sup> Hanne Holm Johnsen. Utstillingskatalog, Bergen Kunsthall 1999 (småskrift)

Tekstene er av følgende teoretikere: Walter Benjamin, Roland Barthes og Charles Taylor i forhold til begrepet autentisitet, og Mette Sandbye, Craig Owens, Ottar Brox og Rosalind Krauss i forhold til iscenesettelse. Teoriene understøtter min tolkning og hjelper meg til å lese fotografiene.

Johansen har også sine egne tekster, som jeg ofte refererer til i denne oppgaven. Jeg foretar ingen litterær analyse av hans tekster, men disse blir behandlet mer som et supplement til bildet, som om de var en forlenget tittel. Tekstene kan også være informative og blir brukt som dette i forhold til min lesning av fotografiene.

Jeg har valgt å se på Johansens ”Hiv mannskjiten” som et prosjekt, og søker å undersøke hva det er han egentlig gjør i sitt prosjekt. Ved første inntrykk kan det se ut som prosjektet spriker i mange retninger. Her finnes landskapsbilder, interiørbilder, eksteriørbilder, bilder av arkitektur, portretter, samtidig som fotografiene hans nærmer seg det dokumentariske. Dette reiser spørsmålet for meg om her finnes en essens, og hva denne eventuelt består i? Hva handler fotografiene hans egentlig om, finnes det en rød tråd? Her oppdager jeg at svarene på disse spørsmålene avhenger av vår måte å lese hans fotografier på, og jeg prøver derfor å komme med noen forslag til lese måter. Jeg har valgt å avgrense oppgaven til ”Hiv mannsjiten” som et av Johansens prosjekter. Boka inneholder i alt 57 fotografier. Antallet tilsier at jeg ikke kan gå i dybden på alle bildene, noen vil bare bli nevnt generelt, men tidvis vil jeg gå nærmere inn og analysere enkeltverk for å begrunne mine påstander dypere.<sup>8</sup> De fotografiene jeg går nærmere inn på er valgt ut fra min egen nysgjerrighet og interesse, men også for å eksemplifisere hva jeg ønsker å si om essensen i Johansens prosjekt.

Både Hanne Holm-Johnsen og Harald Flor i Dagbladet, knytter Johansen til den finske fotografen Esko Männikkö (f. 1959).<sup>9</sup> En komparativ analyse av disse to ville helt klart vært relevant, men resulterte i en annen type oppgave. Dette er valgt bort fordi jeg tenker at Johansen kan sammenlignes med flere enn Männikkö, for eksempel den svenske fotografen Sune Jonsson (1930–2009), og da vil i denne oppgaven Johansen heller bli sett i lys av en tradisjon innen fotografiet.

---

<sup>8</sup> Se billedgalleri s. 86

<sup>9</sup> Harald Flor. ”Billedmessig ansvar”, Dagbladet den 30.10.05



Oppgaven er todelt, hvor de to begrepene autentisitet og iscenesettelse behandles atskilt, henholdsvis i Del I og Del II. Det er likevel slik at delene griper inn i, eller overlapper hverandre noe. I de respektive delene behandles også naturlig modernismen og postmodernismen. Jeg har valgt å la analysen av fotografiene foregå i den løpende teksten, og denne er derfor integrert i Del I og Del II. På side 76 følger oppsummering og konklusjon på min undersøkelse av Johansens prosjekt.

## **DEL I**

### **AUTENTISITET**

#### **1. Begrepet autentisitet**

I hvilken grad kan vi si at Rune Johansens fotografier er autentiske? Dette må belyses nærmere ut fra definisjonen og lesningen av begrepet autentisitet. Autentisitet er et begrep som går igjen i tolkningen av modernistisk kunst, og under modernismen ble det gjerne også holdt opp som et kvalitetskriterium på god kunst. Går vi til definisjonen av begrepet autentisitet fra Kunnskapsforlagets ordbok er betydningen følgende: ”Fra gresk *authentikos*: *authentos* = opphavsmann. Autentisitet betyr ekte, det å være fullt ut ekte (opphav) og pålitelig (sannhet)”.<sup>10</sup>

Begrepet kan altså knyttes til opphav. Her vil jeg ta utgangspunkt i tekst og teori av Walter Benjamin, fra *Das Kunstwerk im Zeitalter Seiner Technischen Reproduzierbarkeit*, fra 1936 (Kunstverket i reproduksjonsalderen). Teksten problematiserer forvitring av et verks aura i forhold til verkets originalitet og verkets opphav, og i forhold til autentisitet, som blant annet knyttes til autonomibegrepet.

Begrepet kan ifølge definisjonen også knyttes til begrepet sannhet, og her vil jeg se på Roland Barthes tekst *Camera Lucida*, fra 1977 (Det lyse rommet), hvor Barthes tar for seg begrepet autentisitet i forhold til virkeligheten og sannheten, og hvordan han holder fotografiet opp som sannhetsvitne.

---

<sup>10</sup> Kunnskapsforlagets bokmålsordbok, Oslo, 2007

Mens Benjamin ser begrepet autentisitet i forhold til produksjon og forvitring av autoritet i verket og fremmedgjøring i relasjonen mellom kunstner og verk, ser Roland Barthes på begrepet i forhold til sannhet og virkelighet, vinklet ut fra betrakterens posisjon, og uten relasjon til produksjonsmåte.

Begrepet autentisitet er velkjent innenfor filosofisk tradisjon, og filosofen Charles Taylor setter begrepet i en historisk kontekst, holdt opp mot samfunnet i dag (det vil si på terskelen av 1990-tallet). Han diskuterer begrepet i forhold til verdivalg i et autentisk liv og knytter dette til etikk og moral, noe jeg skal se nærmere på i hans tekst *The Ethics of Authenticity*, fra 1991.

Hver av tekstene vil jeg holde opp mot forskjellige utvalgte fotografier av Rune Johansen. Utvalget er gjort i forhold til hva som har fanget min interesse i akkurat disse fotografiene, og tekstene blir følgelig brukt som en argumentasjon på hvordan jeg mener hans fotografier kan leses autentiske, i forhold til aura, autonomi, sannhet og etiske- og moralske verdier.

## **1.1. Walter Benjamin og den mekaniske reproduksjonen**

### **1.1.1. Kunstverkets aura**

I Walter Benjamins artikkel ”Kunstverket i reproduksjonsalderen” fra 1936, redegjør han for en historisk tenkning omkring forbindelsen mellom kunst, teknologi og politikk.<sup>11</sup> Han gir videre en beskrivelse av hva fotografiets inntog har gjort med kunsten og det han mener er en forvitring av verdien og det mytiske i verket, noe han betegner som kunstverkets aura. Jeg skal se på om Benjamins beskrivelse stemmer med Rune Johansens prosjekt. Kan vi si at Johansens fotografier har en forvitret aura? For å kunne svare på dette spørsmålet må vi se nærmere på hva Benjamin legger i sin beskrivelse, og hva han mener med begrepet aura.

Historisk sett har et kunstverk alltid vært reproduserbart, hevder Benjamin. Alt kan imiteres, eller tegnes av, noe vi for eksempel finner i grekernes støping og trykking, og middelalderens tresnitt, gravering og etsning. Likevel ser Benjamin en distinksjon mellom reproduksjonen som ble gjort i antikken og middelalderen, og den som

---

<sup>11</sup> Walter Benjamin. ”Kunstverket i reproduksjonsalderen”, fra 1936, oversatt av Torodd Karlsen i *Estetisk teori – En antologi*. Universitetsforlaget, 2008, s. 214

foregår i den mekaniske tidsalderen som representerer noe nytt. Fotografiets inntog på begynnelsen av 1800-tallet representerer altså et nytt stadium i reproduksjonens historie. Her skjer blant annet en overgang fra hånden til øyet, hvor øyet nå blir kunstnerens viktigste organ i overgangen fra et håndverksbasert verk til fotografi.<sup>12</sup>

Benjamin knytter en link mellom autentisitet, som han mener ligger i opphavet (hos subjektet, kunstneren), og aura. Han hevder at den mekaniske utviklingen, blant annet gjennom fotografiet, hvor muligheten til mangfoldiggjørelse og hurtigere utbredelse er til stede, kan redusere et kunstverks verdi. Selv den mest perfekte reproduksjon av et verk mangler elementet av tilstedeværelse i tid og rom. Det er i selve forflytningen fra verkets opprinnelige sted, og fra sitt opprinnelige eierskap, at det mister sin opprinnelige eier, sin opphavsmann.<sup>13</sup>

Tilstedeværelsen av original er forutsetningen for autentisitet. Hele sfæren av autentisitet er utenfor teknisk (ikke bare teknisk) reproduserbarhet. I det øyeblikket et verk blir reproduisert, mister det sin autentisitet, hevder Benjamin. I tidligere kunst innehadde originalen den absolutte autoritet, den kunne direkte tilskrives en opphavsmann, en "eier". Men med den mekaniske reproduksjonen vil det være større mulighet for å forandre, og også å forbedre originalen, gjøre den mer perfekt, som for eksempel ved forstørring, skarphet, sakte film og så videre. Dette kan frarøve originalen sin opprinnelse, det den opprinnelig var ment å være, og kan bringe fram ytterligere aspekter som originalen ikke opprinnelig utviser. Følgelig skjer en fremmedgjøring i denne overgangen fra det autentiske verket til det masseproduserte. Et verk som mister sin autentisitet mister også sin autoritet, og resultatet blir en reduksjon av verket. En reduksjon av verket resulterer også i en reduksjon av verkets opphavsmann, det vil si kunstnerens status som opphaver, eier av verk og idé, genialiteten. Når autentisiteten er satt på spill (som i en reproduksjon), ofret ved at man har "tuklet" med verkets historiske bevitnelse, så er det autoriteten som er ofret, sier Benjamin, og verket mister følgelig sin aura. Et verks autentisitet er essensen av alt som er mulig å overføre fra dets begynnelse, rangert ut fra dens selvstendige varighet til dens bevitnelse av den historie den har erfart. Siden den historiske

---

<sup>12</sup> *ibid.* s. 216

<sup>13</sup> *ibid.* s. 217

vitnesbyrd hviler på autentisiteten er det auraen som forvitres i den mekaniske reproduksjonens tidsalder.<sup>14</sup>

Dette betyr at dess flere kopier av et verk, dess mindre verdi (aura) får verket. Benjamin nevner ikke pengeverdien spesifikt, men implisitt i et verks verdi kan det også ligge en økonomisk verdi, og mangfoldiggjørelse innebærer også en risiko for evaluering eller devaluering av verkets pris i forhold til original/opphav/unikhet. Angående maleri har jo ikke dette vært et problem da maleriet er et unikat. Men i andre type medier har man funnet en løsning på dette (for eksempel grafikk), ved at verket låses i et bestemt antall eksemplarer. I det analoge fotografi er løsningen lignende, man låser til en edisjon, gjerne på et lavt antall. I Rune Johansens tilfelle, som arbeider analogt med fotografi, opererer han som regel med en edisjon på fire eller fem. Men det er ikke dermed sagt at filmrullen destrueres. Til dette svarer Johansen at man må rett og slett stole på kunstneren i forhold til at oppgitt antall edisjon er riktig, og at ingen flere kopier blir fremkalt.<sup>15</sup> Dette er et ærlig og redelig ønske om autentisitet, men hvor enkelt er det å unngå mangfoldiggjørelse i dag i den digitale tidsalder? Hvordan har Benjamins beskrivelse av den nye teknikken slått ut i forhold til dagens situasjon? Dette er en utvikling som nettopp den postmoderne kunsten har satt fokus på. I dag kan alt approprieres, manipuleres og mangfoldiggjøres, og til slutt kan verket finnes overalt. Dette kan heller ikke Rune Johansen unngå, og i tillegg bidrar han selv med mangfoldiggjørelsen gjennom sine bokutgivelser. Men det er ikke dermed sagt at verket mister sin originalitet, aura, eller at opphavsmannen mister sin autoritet. Denne mangfoldiggjørelsen kan i motsatt tilfelle også tilføre verdi fordi den gir økt oppmerksomhet (særlig gjelder dette dersom man legger en økonomisk liberal markedsstrategisk verdi til grunn).

Ivaretar Rune Johansen auraen i verket? Mediet til Johansen er et analogt Hasselblad, kameraets svar på Rolls-Royce ifølge Johansen selv.<sup>16</sup> Med dette jobber han analogt, på den ”gammeldagse” måten, med kamera, blitz, filmrull og fremkalling, selv om han riktignok ikke fremkaller selv slik man gjorde det i fotografiets yngre dager. Benjamin så en overgang fra mennesket i sentrum og over til fokus på teknikk. I

---

<sup>14</sup> *ibid.* s. 218

<sup>15</sup> Samtale med Rune Johansen 08.02.09

<sup>16</sup> Rune Johansen. *Hiv mannskjiten*. Forlaget Press, 2004, s. 6

Johansens tilfelle stemmer dette neppe, men så befinner han seg også med sitt Hasselblad på et tidligere stadium i reproduksjonens tidsalder, i motsetning til postmodernistene. Og Benjamins beskrivelse kunne vært ytret enda sterkere gjennom siste tjue års digitale tidsalder, hvor det er fritt fram for appropriasjon, ikke bare for kunstnere, men tilgjengelig for alle, for en hel world wide web-generasjon som er i stand til å benytte dette som verktøy i alle sammenhenger (jmf. fildeling), og hvor opphavsretten i enda større grad er truet.

### **1.1.2. Rune Johansens fotografier som autonome verk, sett i lys av Walter Benjamins tekst**

Innledningsvis sa jeg at jeg ville se på om Rune Johansens verk kan leses politisk. Dette vil også bli behandlet i del II, under postmodernistisk lesning. Men selv om dette blir behandlet under postmodernismen, er det ikke kun et postmodernistisk fenomen å uttrykke seg politisk i kunsten. I sin tekst uttrykker Benjamin bekymring for den økende politiseringen av kunsten, og mener at dette var med på å forringe verkets aura. Han ønsket å opprettholde et skille mellom politikk og kunst. Det unike i et verk står i relasjon til verkets tradisjon sier han, og knytter dette til tidligere tiders kultritualer, hvor det var vanlig at man benyttet kunstverk som en sentral del av ritualet. Senere ble dette overført til religiøse ritualer. Autentisiteten i verket har altså base i ritualet, men dette tar en ny vending ved fotografiets inntredelse.<sup>17</sup> Fra å være basert på ritualer blir den nå basert på politikk, og Benjamin uttrykker følgelig bekymring for kunstens autonomi. Han er derfor mot kommersialisering av kunsten. For ham leder de nye teknologiene til en avantgardistisk posisjon som kan ende opp i et brudd med den estetiske autonomien og over til en direkte sammenslutning med den nye massekulturen. Maleri, skulptur og klassiske litterære former blir ifølge Benjamin "asosiale", og de greier ikke å vinne det nye massepublikumets gunst. Filmen og fotografiet, derimot, står i en direkte relasjon til den samtidige teknikken, og de forefaller å være umiddelbart progressive i sin form der det gamle verkets distansering, innramming og unike engangskarakter brytes ned sammen med kulten av geniet, opphavets mystikk og den tradisjonelle kunstnerrollen. Forfatteren blir til "produsent" gjennom å omfungsjonere sin skriving i forhold til nye distribusjonsformer (pressen, føljetongen), billedkunstneren trer inn i den politiske

<sup>17</sup> Walter Benjamin. "Kunstverket i reproduksjonsalderen", fra 1936, oversatt av Torodd Karlsen i *Estetisk Teori*. Universitetsforlaget, 2008, s. 221

propagandaens tjeneste: For man bør tilpasse seg det moderne menneske og den nye teknikken.

Men nettopp dette er også viktig for Benjamin. Han er således ikke motstander av fotografiet. Han er ikke mot den nye teknikken, men hans beskrivelse bunner i en marxistisk holdning, og bekymring for, kapitalismens utnyttelse av mediet. Ifølge W. J. Mitchell ligger Benjamins ambivalens i at mediet på den ene siden er et epitom på en destruktiv, konsumptiv kapitalistisk økonomi.<sup>18</sup> På den andre siden kan mediet benyttes i revolusjonær produksjons øyemed. Dette forklarer han med at dersom kapitalismen produserer en ny klasse vil dette synliggjøre behovet for revolusjon, og fotografiapparatet føyer seg inn i dette som et medium som ble oppfunnet ved framveksten av sosialismen, og som er i stand til å revolusjonere hele kunstens funksjon, og menneskenes tankesett også. Mitchell hevder Benjamin så på kameraet som den ”materielle inkarnasjon” av ideologi, og som et symbol på en historisk livsprosess som ville stoppe en ideologi.<sup>19</sup> Kameraet kunne således bidra til kapitalismens fall og være et hjelpemiddel på vei til det klasseløse samfunn.

I hvilken grad kan vi si at Rune Johansens kunst er autonom? Under samtale med Rune Johansen sier han at han, som de fleste kunstnere av i dag, identifiserer seg med venstresiden politisk.<sup>20</sup> Dette reiser spørsmålet om hvor autonome Rune Johansens fotografier kan sies å være. For, som jeg senere vil behandle grundigere, oppfatter jeg en betydelig politisk dimensjon i Johansens bilder. Men hvordan ville det ha blitt oppfattet dersom kunstneren identifiserte seg med motpolen? Johansen sier han stiller seg på de svakes side, og at kunstnere ofte oppfatter det som sin oppgave å rette søkelys mot urettferdigheter i samfunnet. Men hvor autentisk vil dette verket være? For dersom det er umulig å slå gjennom som kunstner i en opposisjon som står i politisk motsetning til den gjengse oppfatning innen sitt eget felt, risikerer man ekskludering. Følgelig vil en inkludering, på den andre siden, fordre uniformering av meninger, noe som står i motsetning til autentisitet, altså inautentisitet. Samme problematikk kan overføres til den estetiske verdien. Dersom man lager kunst i en

---

<sup>18</sup> W. J. Mitchell. 1986 ”Benjamin and the Political Economy of the Photograph” i *Iconology: Image, Text, Ideology*. University of Chicago Press, s. 181

<sup>19</sup> *ibid.* s. 180

<sup>20</sup> Samtale med Rune Johansen den 08.02.09

estetisk form slik man tror eller vet at forventes av en, i motsetning til å være tro mot sine egne verdier, er dette inautentisk. Det at en kunstner velger side er følgelig ikke ukomplisert i forhold til autonomi og autenticitet. Det må handle om hva man velger i forhold til. Dersom kunstneren velger i en total selvstendighet i forhold til alle omgivelser, kan man si at autonomien er total. Men, dette er ikke nødvendigvis ensbetydende med et godt verk, for dette bedømmes jo ikke kun av en selv. Innenfor Benjamins tankegang kan ikke et politisk verk samtidig være autonomt. I så henseende kan vi ikke betrakte Rune Johansens verk som autonome, dersom vi tolker dem politisk.

I fotografiet begynner utstillingsverdien å erstatte kultverdien og trenger den tilbake. Dette er ikke uten motstand, hevder Benjamin videre.<sup>21</sup> Kultens opprinnelige misjon var å minnes ens kjære. Det er ikke tilfeldig at fotografiet i tidligere år ble mye brukt til portrettering. For siste gang stråler auraen ut fra tidlige fotografier gjennom uttrykket i et menneskeansikt. Men når mennesket derimot trekker seg tilbake fra fotografiet overtar utstillingsverdien for kultverdien. Dette ser Benjamin i de folketomme fotografiene til den franske fotografen Atget (1856-1927) hvor fotografiet ble et realistisk og bevismateriale for historiske hendelser, altså dokumentasjon. Her skjer en overgang fra det menneskelige nærvær, for det er nettopp i menneskets åndelige utstråling auraen befinner seg, til frigjøring av objektet. Dette gjør at Benjamin flytter kunsten over i det politiske.<sup>22</sup>

Johansen befinner seg både i den ene og den andre tradisjonen. Han sier selv at han er opptatt av portrettering, den gamle måten, den høytidelige måten å portrettere på.<sup>23</sup> Vi finner den menneskelige tilstedeværelsen særlig i Johansens portretter, for eksempel i fotografiet av Villy (se billedgalleri, fig. 8). Johansen går nært på med kameraet og viser oss en Villy som utstråler den han er, uten forstillelsen, og med sin autenticitet og aura i behold. Når Johansen slik plasserer mennesket i fokus i sine portretter, beholder han i henhold til Benjamins tanker auraen i verket.

---

<sup>21</sup> Walter Benjamin. "Kunstverket i reproduksjonsalderen", fra 1936, oversatt av Torodd Karlsen i *Estetisk Teori*. Universitetsforlaget, 2008, s. 223

<sup>22</sup> loc.cit.

<sup>23</sup> Rune Johansen. *Hiv mannskjiten*, Press Forlag 2004, s. 32

Johansen sier videre at det er rart at han har slått gjennom i kunstverdenen, fordi bildene hans ligger så nært opp mot det dokumentariske.<sup>24</sup> For eksempel så kan vi lese Johansens fotografier av Nord-Norge som en dokumentasjon på Nord-Norge. Hele boka hans "Hiv mannsjiten" handler om Nord-Norge, slik han ser det. Den handler om nordnorsk natur, kultur, levekår, menneskene og deres liv, deres arkitektur, deres hjem, eksteriører og interiører. Denne dokumentartradisjonen er sterkt inspirert av amerikanske "straight photography"-modernistene som Alfred Stieglitz, Paul Strand, Edward Weston, Diane Arbus, Walker Evans. Robert Frank, som viste "det mytiske Amerika" og Wright Morris, som dokumenterer Midtvestens Amerika, er også gode eksempler på denne dokumentartradisjonen. Dette var forløpere som også inspirerte norsk fotografi, selv om man her også var sterkt inspirert av den tyske Otte Steinerts "subjektive fotografi".<sup>25</sup> Men det er heller ikke nytt å dokumentere Nord-Norge i denne tradisjonen.<sup>26</sup> Manitégruppa Robert A. Robinson, utdannet fra nettopp Amerika, og Kåre Kivijärvi (ZAD-gruppen) er begge særlig kjente for sin dokumentering av Nord-Norge og menneskene der. Disse to skildrer fra henholdsvis 1950 og 60-tallets Nord-Norge. Øivind Storm Bjerke skriver for eksempel om den norske fotografen Frits Solvang (f.1941), utdannet fra Stockholm og elev av Christer Strömholm:

"I 1965 hadde han valgt som sin diplomoppgave et prosjekt der han fotograferte i det nordnorske fiskersamfunnet Skarsvåg. Bildene føyer seg inn i en dokumentargenre som forente episk berettende realisme med personlig innlevelse i hvordan menneskers identitet er knyttet til spesifikke steder og livsbetingelser."<sup>27</sup>

Johansen befinner seg også i denne tradisjonen, men i motsetning til sine forløpere fikk han sitt gjennombrudd i "fargefotografiets tiår": 1990-tallet. Johansen har videreført denne tradisjonen, men i farger. Heller ikke dette er nytt. I FFFs jubileumbok vises for eksempel Øystein Klakeggs fargefotografi "Kautokeino" fra

<sup>24</sup> Samtale med Rune Johansen 08.02.09

<sup>25</sup> Eva Klerck Gange. *Forbundet Frie Fotografers 25 års jubileum*. Bonytt Forlag A/S, 1999, s. 18

<sup>26</sup> Kunstnere har vært særlig opptatt av Nord-Norge helt siden 1800-tallet, og anbefalt litteratur om dette innenfor maleri kan være Nordnorsk Kunstmuseums bok *Nordnorske bilder og bildet av Nord-Norge* fra 2002, og Eli Høydalsnes bok *Møte mellom tid og sted – Bilder fra Nord-Norge*, fra 2003

<sup>27</sup> Øivind Storm Bjerke. *Forbundet Frie Fotografers 25 års jubileum*. Bonytt Forlag A/S, 1999, s. 21



1984-85.<sup>28</sup> Går vi igjen til Storm Bjerkes tekst plasserer han Klakegg sammen med fotografer som Jim Bengtson, Siggen Stinessen, Johan Sandborg og Dag Alveng under klassiske modernister med forbilder hentet nettopp fra engelsk og amerikansk fotografi. Han sier:

”Det dreier seg om fotografer som har gjort det kjente og fortrolige i sine omgivelser, enten det er mennesker, relasjoner eller miljø og landskap, til et hovedtema, og som knytter an til en estetikk som har sin bakgrunn i et folkelig fotografi, men likevel primært er opptatt av å undersøke mediets egenart ut fra en modernistisk praksis og estetisk forankring.”<sup>29</sup>

Det folkelige aspektet ser også Benjamin på i sin tekst. Muligheten for å reproducere kunstverket teknisk forandrer massenes reaksjon i forhold til kunst, hevder han.<sup>30</sup> Kunsten kan nå sees av de store massene, den gir en kollektiv erfaring, som for eksempel et maleri ikke kan gjøre. Dette forklarer maleriets krise. En forstokket holdning som møter f.eks. en Picasso, slår om i en progressiv holdning til Chaplin. I kinolokalet forenes nytelsen og den fagmessige vurdering, fordi ”det konvensjonelle nyttes kritikkløst, det virkelig nye kritiserer man med uvilje”.<sup>31</sup> Betingelsen om at man er medlem av en masse, ligger forut i bevisstheten. Dette fører til en innbyrdes kontroll hos kinopublikummet som maleriet ikke opplever fordi det blir betraktet av få samtidig. Men maleriets krise ble ikke utløst av fotografiet alene, men oppsto også fordi kunstverket begynte å stille krav til massenes reaksjon. Maleriet svekkes nettopp her fordi betrakterne ikke finner en måte å organisere sin kunstopplevelse på.<sup>32</sup> Benjamin tror at maleriet således vil miste fokus, og at fotografiet overtar dets plass. Dersom vi ser på fotografiets inntog i overgangen til postmodernismen, fikk Benjamin rett i sin antakelse.

Likevel ligger det en kritisk tilnærming hos Benjamin fordi massekonsumpsjonen så lett etterfølges av kapitalismens begjær etter rikdom og profitt. Johansens intensjon ligger ikke her. Han ønsker riktignok å formidle utover kunstfeltet, men for å gi mennesker plass som ikke vanligvis får slik oppmerksomhet. At han gjør dette med

---

<sup>28</sup> *ibid.* s. 30

<sup>29</sup> *ibid.* s. 37

<sup>30</sup> Walter Benjamin. ”Kunstverket i reproduksjonsalderen” fra 1936, oversatt av Torodd Karlsen, i *Estetisk teori*. Universitetsforlaget, 2008, Oslo, s. 231

<sup>31</sup> *loc.cit.*

<sup>32</sup> *ibid.* s. 232

varme og humor er ikke nødvendigvis kalkulert for den store massen, men han synes det er hyggelig om han ”treffer noen der ute” med sine prosjekter.<sup>33</sup> Og nettopp humor blir ofte sett på som folkelig fordi den så lett kan benyttes i kommersiell sammenheng, den appellerer til de store massene. Men dersom kunst skal være ensbetydende med ikke-underholdning, tar man bort en dimensjon som er med på å tilføre autenticitet i et verk. For humor er en vesentlig dimensjon ved mennesket. Dersom man aldri kan le, er man ”armert”<sup>34</sup> fra autenticiteten.

Den historiske forandringen ligger i fremskrittet, moderniteten, flyktigheten, det moderne, versus det evige, uforanderlige. Men det trenger ikke alltid å være udelt positivt å kvitte seg med gamle uhensiktsmessige modeller. De nye retningene kan inneholde nye fallgruver, noe som oppleves reelt dersom vi tar i betraktning den teknologiske utviklingen mot slutten av 1900-tallet. Digitaliseringen av fotografiet<sup>35</sup> for eksempel, har muliggjort mangfoldiggjøring, tilgjengelighet, manipulasjon og appropriasjon i en dimensjon som Benjamin neppe hadde forutsett. Spørsmålet er om dette har forvitret kunstverkets aura ytterligere? For å unngå dette trengtes et skifte, og det er dette skiftet som hentes retrospektivt fra Duchamp.

Gjennom et skifte av indeksikalitet, fra selve verket til ideen, redde verket autenticitet, det vil si aura og autoritet, fra forvitring. Betydningen av verkets autonomi forskyves fra verket og over på kunstneren. Det viktigste blir ikke lenger hvem som er opphavet til verket, men snarere hvem som er opphavet til idéen bak verket. Gjennom individualiseringen og individets frihet blir det da også opp til hver enkelt kunstner om han/hun vil betrakte seg som autonom eller ikke. Det beror på hvem og hva man ønsker å stå i avhengighetsforhold til, og om man ønsker å stå i et avhengighetsforhold overhodet. I en marxistisk ånd står alle i et industrielt samfunn i et avhengighetsforhold til hverandre, en unngåelig følge av det spesialiserte samfunn, mens for eksempel Sartre argumenterer for at individet står fritt i forhold til

---

<sup>33</sup> Samtale med Rune Johansen den 08.02.09

<sup>34</sup> Begrepet armering behandles på side 47

<sup>35</sup> I 1971 introduseres digitaliseringen. I 1981 introduserer Sony det første elektroniske kameraet til privat bruk. Mot slutten av 1980-tallet kom de første digitale fotografiapparatene på markedet, dvs. kameraer som kombinerte elektroniske optikk med digital lagring.

å foreta slike valg.<sup>36</sup> Det gjør egentlig spørsmålet om ideens autonomi like aktuelt som spørsmålet om verkets autonomi. Her spiller faktisk samfunnets karakter en rolle. Lever man i et diktatur, vil autonomi være utelukket. Under et demokratisk styresett derimot, vil muligheten for autonomi i større grad være til stede, avhengig av hvor sterkt behov man har for å ivareta autentisiteten. Dette gjelder så vel for Rune Johansen som for alle andre kunstnere.

## **1.2. Autentisitet som sannhet, sett i lys av Roland Barthes' tekst**

Rune Johansens interesse for fotografiet har sin opprinnelse i gamle familiefotografier. Hvordan portretter ble tatt og mennesker ble oppstilt på en måte som skulle fortelle hvem de var, en vanlig måte å fotografere på i 1950-60-årene. Johansen forteller selv at han helt siden han var ung gutt interesserte seg for fotografi.<sup>37</sup> Da han overtok huset sitt på Engeløya i Steigen hadde den forrige eieren satt igjen en del inventar som ikke var av verdi for han selv. I en liten kommodeskuff blant trådsneller, papirbunker og bøyde spiker fant Johansen to svært gamle sort-hvitt-filmer i 120-format som var eksponert, men ikke fremkalt. Etter et par år bestemte Johansen seg for å fremkalle disse. Fremkallingen avdekket atten forskjellige motiver med landskap og bilder av fremmede mennesker. Ifølge Johansen ble bildene tatt angivelig på 1950-tallet en gang. Personene på bildene var stilt opp slik Johansen selv pleier å portrettere mennesker. Johansen beskriver situasjonen som et ”heftig øyeblikk”,<sup>38</sup> og spørsmål som hvem var fotografen, hvem var menneskene på bildene, hvor lenge hadde filmrullene ligget der, og hvorfor var de ikke fremkalt? ble naturlig å stille, men ga ingen svar. Menneskene på fotografiene er fortsatt ikke klart identifisert, men etter hvert har det kommet fram at båten som vises på to av bildene, var Villys båt<sup>39</sup> (kommer tilbake til Villy i del II, kapittel 2.4.1., s. 57).

Johansen er i tillegg til selv å være fotograf samler av fotografier. Gjennom familieportretter og gamle filmruller som har kommet til ham, har han reflektert over forskjellige spørsmål i forhold til fotografiet. Den første boka ”Hiv mannskjiten” erklærer han da også som en hyllest til fotografiet.

<sup>36</sup> Jean Paul Sartre. *Væren og Intet*. 1943, Pax Forlag, 1993, s. 136

<sup>37</sup> Samtale med Rune Johansen den 08.02.09, Oslo

<sup>38</sup> Rune Johansen. *Hiv mannskjiten*. Press Forlag, 2004, s. 65

<sup>39</sup> Samtale med Rune Johansen, 08.02.09, Oslo

Roland Barthes har stilt noen av de samme spørsmålene som Rune Johansen har stilt seg. I essayet "La Chambre Claire" foretar Barthes et studium av fotografiets ontologi, hvor han reflekterer over hva som er fotografiets essens. Dette er det store spørsmålet han stiller mens han studerer gamle familiefotografier idet han arbeider seg gjennom dødsboet etter sin mor. I sorgprosessen etter morens død ønsker han å finne et fotografi som kan vise ham hans mor i det rette øyeblikket, det vil si et fotografi som kan fortelle hvem hun er, hennes sanne jeg. I dette arbeidet kommer han over et fotografi av sin mor som barn, og her, i et fotografi fra en tid hvor han åpenbart ikke kunne ha kjent sin mor, finner han det plutselig. Dette noe subjektive utgangspunktet utløser en rekke spørsmål og tanker i forhold til årsaken til at dette fotografiet treffer ham slik. Hvorfor fant han ikke hennes sanne jeg blant alle de andre fotografiene av henne? Hva er det som gjør akkurat dette fotografiet til et bedre fotografi enn alle de andre? Hva er egentlig et fotografi, hva skiller det fra andre medier, og er fotografi kunst? Svarene på disse spørsmålene ligger ifølge Barthes i det fenomenologiske perspektivet, i fotografiets vesen.<sup>40</sup> Jeg skal prøve å belyse Barthes tanker rundt disse spørsmålene ut fra sentrale momenter han fokuserer på i sitt studium av fotografiets ontologi, og samtidig se dette i forhold til Johansens fotografier.

### 1.2.1. Autentisitet i portrettet

Barthes studerer sorthvitt fotografi i perioden rundt 1854 til 1979 av noen av verdens mest kjente fotografer (for eksempel Nadar og Mapplethorpe), og reflekterer med utgangspunkt i store eksistensielle spørsmål som liv og død, rundt begreper som autentisitet, virkelighet, tid, evidens, fotografiets eidos, studium og punctum.

Barthes starter sitt studium med portrettfotografiet. Barthes egen befatning med fotografiet begrenser seg til to erfaringer: erfaring som det betraktede subjekt, og som det betraktende subjekt.<sup>41</sup> Som det betraktede subjekt irriterer han seg over at han, som de fleste andre, begynner å posere, hvordan han skaper seg en kropp og foregriper fotografiet, det som skal bli hans fotografi. Her finnes en avhengighet mellom hans egen forfengelige interesse av å ta seg best mulig ut, slik at han kan

---

<sup>40</sup> Roland Barthes. *Det lyse rommet*. 1980. Artes-serien, oversettelse: Knut Stene-Johansen, Pax Forlag A/S, 2001, s. 11

<sup>41</sup> *ibid.* s. 19

fremstå som en fin type, eller aller helst ”fremtre som på et klassisk lerret, utstyrt med en edel, tankefull, intelligent mine.”<sup>42</sup> De fleste har gjort liknende erfaring som det betraktede subjekt. Avhengigheten av et godt bilde der man kan synes at man kommer til sin rett, står i forhold til og beror på fotografen, teknikken, og slik man er når bildet blir tatt, hvordan nå enn det måtte være. Dette er det skumle med å bli fotografert. Det kan ikke sammenlignes med slik man ser seg selv i et speil, altså speilvendt, fordi i fotografiet handler det om den brutale konfrontasjonen med seg selv i virkeligheten, og ikke minst hvordan man kan bli sett og oppfattet av andre. Men gjennom poseringen innføres spillet av forstilling. Dette blir som en iscenesettelse som trer ut over virkeligheten, og dermed ikke lenger blottstiller og avslører referenten (den som er avbildet) i like stor grad.

Barthes hevder at dersom referenten skal tre fram autentisk, avhenger dette av en dyktig fotograf. Fotografiet omformer subjektet til objekt, og det som skiller en god fotograf fra en dårlig, er hvorvidt autenticiteten bevares gjennom denne omformingen. Har man lyktes i å framstille personen ”som seg selv”? Dersom man, som Barthes, har et modernistisk blikk på fotografiet, og forventer at det skal fremstå som autentisk, tilsvarende god kunst, må dette stå i opposisjon til iscenesettelsen. Ser vi på Johansens portretter, kan vi si at han lykkes i så måte. Personene fremstår som seg selv, verken mer eller mindre, uten forstillingen. Men Johansen sier at han ofte får spørsmål om han driter ut personene han avbilder.<sup>43</sup> Til dette svarer han et klart nei, men innrømmer at spørsmålet er rimelig å stille fordi bildene ofte balanserer på en knivsegg. Ser vi på portretter av for eksempel Shirley, Kiss-tvillingene Stig og Svein, og Henrik (Jernhenrik)<sup>44</sup>, blir også Johansens utsagn rimelig. Både Shirley, Kiss-tvillingene og Henrik blir framstilt som seg selv. Det som imidlertid er interessant med dem er at de representerer en identitet gjennom også å være noe annet. Her har det foregått en sammensmelting av individ og rolle. Subjekt møter objekt i subjekt. Shirley er veldedighet, Stig og Svein er Kiss-tvillingene, og Henrik er Jernhenrik. I Johansens portretter får de lov til både og fremstå som seg selv, og slik de oppfatter seg selv, og slik de ønsker å bli sett på av omverdenen. Derfor er disse portrettene ”på

---

<sup>42</sup> *ibid.* s. 20

<sup>43</sup> Rune Johansen. *Hiv mannskjiten*. Press Forlag, 2004, s. 5

<sup>44</sup> *ibid.* ”Shirley” s. 31, ”Kiss-tvillingene” s. 81, og ”Henrik” s. 59

kanten” av iscenesettelsen, de grenser til posering og følgelig iscenesettelse, men er det likevel ikke.

I en postmoderne kontekst ville man her hevde at all posering er iscenesettelse, for er det nettopp mulig å unngå posering i et portrett? Vil vi ikke for eksempel alltid prøve å ta oss best mulig ut når vi skal avbildes? Et autentisk portrett krever samhandling mellom fotograf og objekt. Avhengighetsforholdet mellom fotograf og objekt er vekselvirkende, og ikke ukomplisert i et autentisk uttrykk, det forutsetter at man faktisk må stole på hverandre. Objektet er avhengig av at fotografen finner ”the decisive moment”, i dette tilfellet det øyeblikket hvor man er mest som seg selv. I portrettgenren betyr det der hvor objekt møter sitt eget subjekt. Til dette kreves en viss menneskekunnskap, og nærvær. Et autentisk uttrykk fordrer at fotografen er følelsesmessig involvert, og empatisk utviklet. I et intervju med Foto.no sier Johansen til redaktøren: ”Æ har fotografert ting æ var jævlig glad i.”<sup>45</sup> (Med ”ting” her mener han generelt det han fotograferer). På den andre siden er fotografen avhengig av at objektet er ærlig, det vil si ikke forstiller seg. Dette fordrer en dialog mellom fotograf og objekt, som igjen krever at fotografen er like dyktig på denne dialogen som på selve det tekniske ved fotograferingen. Johansen sier han har studert gamle amatør-fotografier og fotoalbum fra 1940-, 50- og 60-årene. Fra den gangen det var høytidelig å bli fotografert (det vil si ikke noe man gjorde hver dag). Det er denne lærdommen han ønsker å viderefordre i sine portretter. Han mener det skal være høytidelig å bli fotografisk portrettert.<sup>46</sup>

### **1.2.2. ”Kiss-tvillingene”; hvordan kan man stå fram med en egen identitet når man lever i et symbiotisk forhold?**

Barthes fant sin vei til fotografiet ved å søke etter fotografiets ontologi, men ikke i den formelle ontologien som er logisk, men gjennom en subjektiv tilnærming. Her inntar vi betrakterens ståsted. De fotografiene som engasjerer oss følelsesmessig er de han kaller punctum.<sup>47</sup> Hva som er punctum for oss beror på hvert enkelt individs følelser, preferanser og erfaringer. Dette er den autentiske tilnærmingen til

<sup>45</sup> Foto.no 14.03.09, v/redaktør Frank Hesjedal

<sup>46</sup> Rune Johansen. *Hiv mannskjiten*. Press Forlag 2004, s. 32

<sup>47</sup> Roland Barthes. *Det lyse rommet*. 1980. Artes-serien, oversettelse: Knut Stene-Johansen, Pax Forlag A/S, 2001, s. 38

fotografi, den må fastholde en affektiv intensjonalitet fra betrakters side, mener Barthes.<sup>48</sup> Hva det er som gjør at et fotografi ”treffer oss” og får høyere verdi enn andre fotografier, ligger ofte, men ikke nødvendigvis, i detaljene, i partialobjektet i fotografiet. Når jeg sier ikke nødvendigvis er dette fordi punctum faktisk også kan ligge utenfor bildet. I fotografiet ”Kiss-tvillingene” (fig. 1) møter vi begge disse to formene for punctum. Dette bildet er et portrett av tvillingene Stig og Svein tatt inne på deres felles gutterom. Ut fra utallige detaljer forstår vi at Stig og Svein har en felles interesse, nemlig interessen for bandet Kiss. De har for eksempel begge tatovert bokstavene KISS på sin høyre arm, men den ene i grønt og den andre i rødt. De har hver sin tatovering av to forskjellige av band-medlemmene, tvillingen til venstre med Peter Criss, mens tvillingen til høyre med Gene Simmons. Bak på bokhylla til høyre står boken om Kiss. Midt mellom tvillingenes hoder vises en klokke formet som en miniatyr av en Kiss-scene.

Kiss er et amerikansk rockeband som nådde sin høyde av popularitet i andre halvdel av 1970-tallet. Særlig live-opptredener og performances var deres styrke, med effekter som ansiktsmaling og spektakulære scenekostymer. Andre ingredienser i deres opptredener kunne være blodspytting, flammesluk og andre pyrotekniske detaljer. Bandet er operativt den dag i dag og skal ifølge gruppas hjemmeside legge ut på Amerika-turnè i 2009.<sup>49</sup> Dersom man er KISS-fan og ser dette fotografiet, har man høyst sannsynlig her opplevd sitt punctum.

Men min interesse ligger ikke der. Min oppmerksomhet trekker seg mot tvillingene Stig og Svein.<sup>50</sup> Disse to er svært sannsynlig eneggede tvillinger, for så like som de er, kan det ikke være tvil om at de stammer fra et identisk genetisk materiale. Dette understrekes sterkt av dem selv ved at de blant annet kler seg likt. De har for eksempel identiske T-skjorter på seg. På disse står det skrevet Jakt, hund & våpen, og vi kan kanskje da gå ut fra at jakt, hund og våpen er interesser de har i tillegg til interessen for Kiss. Men det interessante er at de deler også denne interessen. Der er også andre likheter, som for eksempel at begge bærer ring i venstre øre, begge har bart og tredagers skjegg, og de har samme hårklipp (meget sannsynlig samme frisør).

---

<sup>48</sup> *ibid.* s. 32

<sup>49</sup> Kiss' hjemmeside 17.03.09

<sup>50</sup> Undertegnede er selv enegget tvilling og opptatt av tematikken.

På sine respektive venstre overarmer har de identiske tatoveringer av drager, og på høyre underarm har begge tatovering av en indianer-squaw som jeg mener å kunne identifisere som Månestråle, fra tegneserien ”Sølvpilen, Kiowaenes høvding”. Det hele er ganske gjennomført og understrekes også av fotografen. Han har stilt dem side om side foran hver sin bokhylle, i lik positur, og begge med armene lagt i kors. Vi får ikke vite hvem av dem som er Stig, og hvem som er Svein (Johansen vet det heller ikke).<sup>51</sup> Dette understreker at de er et duplikat av hverandre, de er tvillinger, de er to i ett, og ikke enkelt-individer. Punctum for meg blir her at jeg begynner å legge merke til, og lete etter detaljer i et utenom-felt som Barthes kaller det, nesten som når man foretar en quiz som sier: ”finn fem feil”. Hva kan det være som faktisk skiller disse to, for noe må det være som kan fortelle oss at disse to er enkeltindivider og ikke totalt symbiotiske? Og jeg finner fire ”feil”. De to første er allerede nevnt. Den tredje er at tvillingen til høyre i fotografiet mangler belte i buksen. Tvillingen til venstre bærer et belte med en stor beltespenne på hvor det står ”Born in the USA”. Dette er tittelen på en kjent låt av Bruce Springsteen. Kan det ha seg slik at tvillingen til venstre er fan også av Bruce Springsteen, og det er ikke den andre tvillingen?

Den fjerde ”feilen” jeg finner er at tvillingene, til tross for at de er eneggede, altså skulle være helt identiske, har så vidt noe forskjellig fysiognomi. De har begge to skjeve neser, men som peker i hver sin retning. Hos tvillingen til venstre i fotografiet peker nesen mot venstre (for oss), og hos tvillingen til høyre peker nesen motsatt veg. De er som levende speilbilder av hverandre, og likevel ikke, den enes nese er skjevere og litt annerledes enn den andres. Skjevhetene i begges neser virker unaturlige, som om de på et tidspunkt ble brukket. Vil dette si at de har vært i slåsskamp, begge to? Kanskje til og med samme slåsskamp? Denne plasseringen av tvillingene ved siden av hverandre, med nesene som peker hver sin veg er subtil, og kan ikke være tilfeldig fra fotografens side, altså iscenesatt. Men den største iscenesettelsen har de foretatt selv. På et tidspunkt i livet sitt må de ha stått overfor valg i forhold til autenticitet. Det vil si et valg om å tre ut av sin felles identitet. På den andre siden viser forskning at dette ikke er like lett for tvillinger som for enkeltbarn.

---

<sup>51</sup> Telefonsamtale med Johansen den 17.03.09. Men Johansen kunne fortelle at tvillingene hadde noe ulik personlighet. Den ene var ekstrovert, mens den andre var mer introvert.



Psykolog Alison Macdonald.<sup>52</sup> har studert tvillinger i psykoterapi, og på den tiende internasjonale kongress for tvillingstudier som ble avholdt i London i 2001, konkluderer hun med følgende (min oversettelse):

”Det er en tendens til at tvillinger betrakter seg selv som par og heller henvender seg til hverandre for å få hjelp til bearbeiding av følelsesmessige forhold, snarere enn å henvende seg til foreldre, men de er for umodne til å fungere godt i denne støtten i forhold til et barn-foreldre-forhold. Det er nødvendig at foreldrene bryter inn i tvillingforholdet for å gi hver tvilling en sikker fornemmelse av egen individuell identitet. Dersom foreldrene ikke gjør dette, levner det ikke annet alternativ for tvillingene enn å bruke hverandre som utviklende elementer. Atskillelse betraktes da som trussel mot tvillingforholdet, og sluttresultatet er en tilstand av fastlåst følelsesmessig utvikling, hvor tvillingene blir bundet til hverandre i en felles identitet.”<sup>53</sup>

Dette kunne lett ha vært Kiss-tvillingenes skjebne, i hvert fall lett for oss å tro når vi ser dette fotografiet av dem. Som barn ble de kanskje behandlet likt av sine foreldrene, som to i en, kledd likt, og plassert sammen til lek og like oppgaver, og slik opplevd en ytterligere forsterket felles identitet. Likevel, på et punkt i livet kunne de ha gjort et valg om å tre ut av fellesskapet, og bygge videre på, eller forsterke sin egen individuelle identitet. Den sveitsiske filosofen Jean Piaget knytter menneskets konstituering av identitet til andre stadium, det han kaller moralrealismen og det egosentriske perspektiv. Han hevder her at i alderen mellom fem og ti år konstituerer mennesket sin identitet.<sup>54</sup> I løpet av disse årene har altså Kiss-tvillingene hatt muligheten til å løsrive seg fra hverandre, og hatt mulighet til å bygge opp hver sin individuelle identitet.<sup>55</sup>

Johansen har kalt tematikken i dette fotografiet for ”kjærlighet”. Vi finner en åpenbar kjærlighet til Kiss, jakt, våpen, hund og Månestråle. Men for to mennesker som sammen skal bygge og styrke en felles identitet krever sterkt samarbeid og kjærlighet til hverandre og fellesskapet. Kanskje har disse to aldri følt behovet for løsrivelse fra

<sup>52</sup> Underviser ved det britiske universitetet City University i London

<sup>53</sup> [www.tvillinger.com/forskning/index.html](http://www.tvillinger.com/forskning/index.html), 24.02.09

<sup>54</sup> G. Neil Martin, Neil R. Carlson, William Buskist. *Psychology*. Pearson Education Ltd., 2000, s. 562

<sup>55</sup> Det skal sies at tvillingforskning i forhold til identitet er noe mangelfull. Forskningen angående tvillinger har vært mer orientert mot biologiske faktorer i forhold til arv og miljø, og mot medisinske problemstillinger.

hverandre, eller kanskje har de bukket under for et press utenfra om en felles identitet, i så fall vil det være inautentisk. Det siste tror jeg ikke når jeg ser på portrettet av dem. De virker stolte og bestemte, som om dette er gjort bevisst. Dette har vært deres valg, dette står de for, dette er deres sanne jeg, dette er autentisk. De står sammen om en felles autenticitet.

På siste del av 1800-tallet var det vanlig med underholdningsfotografi.<sup>56</sup> Her oppsto en liten nisje av underholdningsportretter som blottstilte særegenheter av den groteske kroppen, f.eks. den tykke damen, dvergen, kjempen, kvinnen med skjegg og så videre. I omreisende sirkus var det også vanlig å vise fram slike særegenheter, som for eksempel tvillinger<sup>57</sup> (fortrinnsvis i kommersiell sammenheng). Johansen greier i en hårfin balanse å unngå å plassere Kiss-tvillingene i denne kategorien. Her foretar han noen grep som han vanligvis gjør i sine portretter. For det første konfronterer han objektet frontalt, og lar betrakteren møte objektets blikk. På denne måten oppnås en direkte kontakt mellom betrakter og objekt. For det andre stiller han kameraet i fiskeperspektiv.<sup>58</sup> Dette betyr at vi som betrakter ser objektene nedenfra og opp. Og objektene ser ned på oss. Vi får et maktskifte i blikket fra oss som subjekt via oss som objekt til dem som subjekt. Fra å være objektet blir Kiss-tvillingene til subjektet, med kontroll over sin egen situasjon, sitt eget liv, og hvem de er.

### 1.2.3. Sannhetsvitnet

Mens Barthes lette etter det ene avgjørende fotografiet som skulle vise hans mor i sitt sanne jeg, viser Rune Johansen oss flere fotografier gjennom sin egen bok. Dette betyr at også fotografen har sitt punctum. Blant alle fotografiene han har tatt, har han vært nødt til å gå gjennom dem og foreta et utvalg. På denne måten har Johansen foretatt valget for oss. Det er hans utvalg, hans punctum vi finner i boken. Det er opp til oss selv om vi ønsker å oppleve våre egne punctum. Det er også opp til oss selv om vi ønsker å lese bildene hans som autentiske. I en modernistisk lesning vil valget være enklere, fordi man her forventer det av et fotografi at det skal være autentisk, dette

---

<sup>56</sup> Peter Larsen & Sigrid Lien. *Norsk fotohistorie, frå daguerreotypi til digitalisering*. Det Norske Samlaget 2007, s. 76, heretter referert til som Larsen & Lien, 2007.

<sup>57</sup> Tvillinger var et sjeldnere fenomen tidligere, før prøverørsmetoder kom i bruk.

<sup>58</sup> Grunnen kan også være at han bruker stativ. På 1800-talls portretter finner vi også dette perspektivet fordi kameraene var store og tunge og det var helt nødvendig å sikre stabiliteten ved å plassere dem på stativ.

skal ligge i fotografiets natur. I en postmodernistisk lesning er dette langt mer komplisert, for postmodernismens syn på fotografiet er at det lyver.<sup>59</sup> Her må vi foreta et skifte fra skepsis til tiltro. For å lese Johansens fotografier som autentiske må vi rett og slett stole på personen bak kameraet, nemlig Johansen selv. Og kan vi det?

Fotografiets referent er ikke den samme som for andre representasjonsmedier, hevder Barthes.<sup>60</sup> Han ble gjennom sitt studium av fotografiets ontologi klar over at fotografiet bærer med seg sin egen referanse. Det han kaller den fotografiske referenten er ikke det leilighetsvise virkelige som en ting eller et tegn refererer til, men den nødvendigvis virkelige ting som faktisk og bevisst ble plassert foran kameraobjektivet. Dersom denne ikke hadde vært der, ville det heller ikke vært noe fotografi. Han henviser til maleriet som kan påberope seg å gjengi virkeligheten uten å ha sett den, mens fotografiet derimot ikke kan gjøre det samme. Fotografiet kan aldri benekte at tingen (referenten) har vært der. Her knyttes virkelighet og fortid sammen, og dette er det kun fotografiet som gjør. Det er dette som er fotografiets egentlig noema, dets vesen.

Dette er et modernistisk syn på fotografiet. Fotografiet som sannhetsvitne, ”Se her-dette har vært”. Sannheten for en modernist som leser et fotografi, er at referenten virkelig har eksistert. Vanligvis undersøker man, og forsikrer seg om ting før man erklærer dem som ”sanne”- og under påvirkning av en ny erfaring, nemlig intensiteten, sluttet fra sannheten i bildet til virkeligheten bak det, hadde Barthes forvekslet sannhet og virkelighet i en enkeltstående følelse, og i denne følelsen mener han nå å kunne lokalisere fotografiets natur, dets genius, fordi ikke noe malt portrett, hvor ”sant” det enn forekommer en, kunne overbevise han om at dets referent virkelig hadde eksistert.<sup>61</sup> Dette er en vanlig holdning til dokumentarfotografiet. Og som vi har sett grenser Johansens fotografier mot dokumentarfotografi.

Det var kanskje ikke Niepzes utgangspunkt at fotografiet skulle brukes til kunst? Fotografiet ble snart brukt til å tilfredsstille opplysningstidens behov for å

---

<sup>59</sup> Marjorie Perloff. ”What has occurred only once”, fra *The photography reader*, red. Liz Wells, Routledge, 2003, New York

<sup>60</sup> Roland Barthes. *Det lyse rommet*. Artes-serien, Pax Forlag, 1980, Oslo, s. 95

<sup>61</sup> *ibid.* s. 22

dokumentere vitenskapelig. Auguste Comtes positivisme; at forutsetningen for sann viten var kun basert på systematisk observasjon av sansekonkrete erfaringer,<sup>62</sup> bidro ytterligere til dette synet utover 1800-tallet. Med den andre industrielle revolusjonen kom også fotografiet til nytte på flere områder, dokumentasjon av geografi, arkeologi, pedagogikk, antropologi og så videre. Fotografiets misjon var altså å fortelle sannheten, på en nøktern, objektiv og nøytral måte. Den kartesiske tvil var løst. Endelig kunne man oppnå sikker viten om virkeligheten. Slik ble fotografiet også brukt, og brukes den dag i dag, for eksempel i politiets arbeid med identifikasjon av gjerningsmenn, og som bevisførsel i kriminalsaker.

Aviser og nyhetsmagasin har siden slutten av 1800-tallet benyttet fotografiet som dokumentasjon på aktuelle hendelser (for eksempel VG, som var først ute i Norge, i 1890). Se her, dette har skjedd! Men vi må stole på at dette er sant, at det er virkeligheten de viser oss. Det kartesiske behov, behovet for sikker viten og sannhet, er stort, og ligger dypt i menneskesjelen. Man stolte på fotografiet, det fortalte sannheten, det var jo blant annet derfor det var oppfunnet.

#### **1.2.4. ”Storke og døden”; døden i fotografiet**

Et maleri kan dikte opp personer. Det kan ikke fotografiet, i all fall ikke i henhold til et modernistisk paradigme. Det henviser til referenten som var der, som har eksistert. I fotografiet er tingens nærvær i akkurat gitte øyeblikk aldri metaforisk, og det samme gjelder dens liv, i den grad det dreier seg om levende mennesker. Fotografiet holder på liv, levendegjør, og foreviger/eviggjør, men tar samtidig liv. Barthes foretar her en sammenligning som er noe makaber: I avfotografering av et lik bekrefter fotografiet at kadaveret er i live som kadaver: Det er det levende bildet av en død ting.<sup>63</sup> For ved at det bekrefter at objektet har vært virkelig, får vi den forestillingen om at det er levende, siden vi gjerne holder virkeligheten opp som en overordnet absolutt og evig verdi. Men siden fotografiet sier ”dette har vært” og henviser virkeligheten til fortiden, sier fotografiet at den allerede er død. Følgelig sier Barthes: ”Fotografiets uforlignelige trekk (dets noema) ligger i at noen har sett dets referent (selv om det dreier seg om gjenstander) *i kjøtt og blod*, eller snarere *i egen person*.”<sup>64</sup>

<sup>62</sup> Larsen & Lien. 2007, s. 161

<sup>63</sup> Roland Barthes. *Det lyse rommet*. Artes-serien, Pax Forlag, 1980, s. 97

<sup>64</sup> loc.cit.

Virkeligheten blir særlig betraktet som levende stilt opp i kontrast mot døden. Det er akkurat denne problematikken for eksempel den amerikanske kunstneren Andres Serrano har arbeidet med. Hans fotografier viser døde voldsofre mens de ennå ligger på likhus. Selv om døden således blir en tematikk, holder han ofrene i live gjennom fotografiet, samtidig som de dokumenterer årsaken til ofrenes død. Dette gjøres i monumentalt format, noe som blir vanlig på 1990-tallet fordi teknologi gjør dette mulig, og som er effektiv i forhold til å sette følelser i sving hos betrakter.<sup>65</sup> Men post mortem-portrett er på ingen måte noe nytt innenfor fotografiets historie, faktisk helt fra dets opprinnelse, og helt fra daguerrotypien, finner vi denne tematikken. Rundt forrige århundreskifte var dette også i Norge en vanlig praksis. Med opphav i et borgerlig fenomen, tok man bilde av sine nylig avdøde kjære, og gjerne med resten av familien til stede rundt den døde.<sup>66</sup>

Johansen tar opp samme tematikk i ”Storke og døden” (fig. 2), men i sitt vante, kvadratiske Hasselblad-format, som for å understreke det statiske i situasjonen, og på en atskillig mer lavmælt måte enn Serrano. Symbolikken i bildet er lett å få øye på. Storke, som et symbol på livgiving, bringer med seg et nyfødt barn. Tematisk kan fotografiet sies å handle om de største hendelsene i menneskets liv, fødselen og døden. Nederst i venstre hjørne av Johansens fotografi ser vi et fotografi som er plassert oppå en bokhylle. Et fotografi i fotografiet som viser et innrammet portrett av en ung mann. Nederst i fotografiet i fotografiet, mellom rammen og glasset er det plassert en dødsannonse. På denne står det skrevet et navn, Kjell Steinar Brun. Den unge mannen har vært virkelig, det at han har levd er virkelig, men han er nå død. Han er død i virkeligheten, og i Johansens fotografi, men ikke på bildet av seg selv, på fotografiet av seg selv er han i live, selv om akkurat dette øyeblikket selv er dødt. Når Johansen avbilder fotografiet av denne unge mannen viser han oss også at her finnes en annens virkelighet. Teksten forteller at Johansen har tatt fotografiet hjemme i stua til sin tante Sigrid. Den forteller også at denne unge mannen på bildet er tante Sigrids sønn som døde av hjernesvulst bare nitten år gammel. Og dette er tante Sigrids virkelighet. Både døden og livet. Ved å plassere fremme fotografiet av sin avdøde

<sup>65</sup> Undertegnede hadde Tromsø Kunstforening som arbeidsplass i årene 2000-2006. I 2000 viste foreningen utstilling av Andres Serrano. Utstillingen var et samarbeidsprosjekt med blant andre Galleri 3,14 i Bergen.

<sup>66</sup> Larsen & Lien. 2007, s. 57

sønn, er det en måte og holde han i live på, for henne. Hun gjenoppliver sin sønn, foreviget i et øyeblikk han lever og er glad, slik hun ønsker å se ham, og slik han var for henne. Akkurat som for Barthes når han finner bildet av sin mor. Dette er fotografiets særegne melankoli, sier Barthes.<sup>67</sup> Fotografiet bekrefter at det jeg ser virkelig har eksistert. Det vekker ikke fortiden til live igjen, men det er beslektet med gjenoppstandelse, slik vi ser det i ”Storken og døden”.

Det brutale med fotografiet er at i det vi fotograferer, idet vi trykker på utløseren, foreviger vi et øyeblikk, men samtidig med at vi forårsaker dets død. Barthes kaller de som går rundt og knipser for dødens agenter.<sup>68</sup> Dette er fotografiets paradoks, det produserer død når det vil bevare liv. Johansen vil kanskje ikke si seg enig med Barthes i betegnelsen som dødens agent, men liv/død-paradigmet er reelt, og det er reelt også i forhold til fremtiden. Innerst inne vet fotografen også dette, selv om det kanskje ikke er noe han tenker på akkurat idet han knipser, at den han avbilder skal dø en dag. Fotografiene hans dør også en dag. De falmer, forvitrer, er forgjengelige. Også fotografen skal dø en dag. Da vil det bli slutt på fotograferingen. Slutten på hans fotografier. Slik kan fotografiet betraktes som et dokument over ’memento mori’, som påminner også oss om at vi skal dø.

### 1.2.5. Tiden

Dette bringer inn det siste momentet jeg skal se på hos Barthes, tiden. Gjennom fotografiets befatning med døden bekrefter det samtidig at tiden er en flytende substans. Liv/død-paradigmet i fotografiet avslører et forhold til tre tidsperspektiver; fortid, nåtid og framtid. Slik sett er alle fotografier dokumentariske, de vil for all fremtid (det vil si så lenge de lever selv) dokumentere det som har vært. I fotografiet stanser tiden opp, men bare på en overdreven måte, sier Barthes, fordi idet fotografiet er tatt, er det fortid, og dermed uaktuelt, selve essensen i det å stanse opp.<sup>69</sup>

De fleste mennesker vil kanskje hevde at de beholder fotografier som minner, noe de utallige familiealbum som eksisterer kan være en dokumentasjon på. Man beholder fotografier som minner fordi man ikke stoler på hukommelsen, for hukommelsen er

---

<sup>67</sup> Roland Barthes. *Det lyse rommet*. Pax Forlag, 1980, s. 98

<sup>68</sup> *ibid.* s. 112

<sup>69</sup> *ibid.* s. 111

en relativ, variabel og flyktig egenskap. Men et fotografi er aldri i sitt vesen noe minne, sier Barthes. For minnet skal ligge nettopp i hukommelsen, ellers er det ikke et minne. Så hva er det da? Fotografiet er statisk, det skyter, det dokumenterer, og det holder det vi kan risikere å glemme i livet, klitrer det fast på papiret. Der blir det liggende som et bevis på at dette har vært, dette har skjedd. Fotografiet forteller således sannheten, det finner ikke opp, og slik er det også selve beviset på autentisitet.<sup>70</sup>

Når Rune Johansen portretterer mennesker, dokumenterer han dem samtidig. Han dokumenterer både fortid, nåtid og fremtid. Fortiden i forhold til det som har skjedd, nåtid i forhold til akkurat dette øyeblikket, og fremtid i form av det som kan komme til å skje, for eksempel døden. Men immanent i dette ligger også den historiske dokumentasjonen. Gjennom fotografier kan vi finne ut hvordan folk for eksempel gikk kledd på begynnelsen av 1900-tallet. Dette gjøres finurlig i Johansens fotografier. Ikke bare dokumenterer han nåtiden gjennom selve fotografiets vesen, men han dokumenterer også historien.

Johansen prosjekt er å fotografere mennesker som ikke ellers blir avbildet. Han ønsker å løfte fram enkeltmennesker som betyr noe for ham, eller som vekker hans nysgjerrighet på en eller annen måte.<sup>71</sup> Noen som er annerledes enn alle andre, og/eller har noe ved seg. Dette noe kan være Johansens punctum. Han refererer til flere av sine objekter som bygdeoriginaler, hevder de er en utdøende "rase". Slik foreviger Johansen dem, på en autentisk, stolt og verdig måte. Han forteller deres historie, ofte ved å avbilde dem hjemme i sine vante omgivelser og sine egne stuer. For hva forteller vel mer om mennesker enn deres egne stuer? Det er i hjemmet vi legger ned maskene, skjønt Johansens objekter kjennetegnes vel mest ved det å ikke bære masker. "Jeg beundrer folk som tør å være seg selv," sier Johansen i teksten til "Fra rommet til Stig og Svein"<sup>72</sup>, det vil si han beundrer mennesker som har tatt et valg om ikke å forstille seg. Noen ganger dokumenterer også Johansens deres interiører, uten menneskene i, så er det også interiørene han er blitt mest kjent for. Det er gjerne i interiørene det historiske perspektivet gjør seg sterkest gjeldende, alt etter

---

<sup>70</sup> *ibid.* s. 105

<sup>71</sup> Samtale med Rune Johansen 08.02.09

<sup>72</sup> Rune Johansen. *Hiv mannskjiten*. Press Forlag, 2004, s. 82

hvilke og hvem sine interiører som er avbildet. Gjennom interiørfotografiene får vi innblikk i en mengde partialobjekter, i disse tilfellene for eksempel møbler, lamper, bilder, tekstiler ( gjerne gardiner), en mengde nips og diverse annet inventar. Mange av disse interiørene bærer preg av at de er stivnet, i en viss tid av historien. Mange objekter og gjenstander fra 60- og 70-tallet for eksempel. Hvorfor er de stivnet akkurat her? Villys interiør, tre bilder fra Villys stue. Hva sier disse om Villy? Interiøret hos Villy stivnet på 70-tallet. Hva var det som skjedde i Villys liv på 70-tallet slik at han etter dette ikke brydde seg om å oppdatere interiøret innenfor dagens stil og mote? Han er kanskje ikke interessert i interiør, eller kanskje den som tidligere var opptatt av dette og innredet hjemmet ikke er der lenger? Interiørene står i forhold til personens historie, og de røres ikke av Johansen for fotograferingens skyld, de er autentiske.

Johansens punctum befinner seg ikke i interiørene som sådan. Det er ikke den siste ti-femten års "retrobølge" han prøver å formidle,<sup>73</sup> selv om det kan være dette som fenger en stor del av betrakterne, særlig fordi man kan gjenkjenne interiørene fra en barndom, eller fra et "bestemorshjem". Men dette handler om mer enn bare bestemors kitsch, selv om vi ved første inntrykk kan tro dette. Interiørene blir avbildet for å forlenge, eller styrke historien til personene som avbildes. Interiørbildene er en forlengelse av portrettet. De refererer til referenten, og står i et metonymisk forhold til portrettene. Tilleggsbonusen blir en dokumentasjon på hvordan et 70-talls-interiør kunne se ut på 70-tallet, og for den saks skyld i dag.

### **1.3. Charles Taylors beskrivelse av autentisitet, knyttet til etiske og moralske verdier**

Charles Taylor knytter begrepet autentisitet til en problematisering av det moderne samfunn, frigjort fra kosmos og Gud, og som har kommet fram til det selvrealiserende mennesket. Blant annet rettes dette mot eksistensialismens syn på menneskets frihet, eller snarere individualismen, hvor begrepet autentisitet kan sees i relasjon til individets frihet, hvor man har fokus på individets behov for å være tro mot seg selv, sin egen personlighet, ånd og karakter, i motsetning til det inautentiske hvor man lar

---

<sup>73</sup> Samtale med Rune Johansen 08.02.09



seg styre av ytre faktorer og press fra ”de andre”.<sup>74</sup> Taylor knytter i større grad begrepet til dikotomien selvet og de andre i form av at individets behov står i et motsetningsforhold til samfunnets, eller det kollektive behov. Han ser dette i forhold til kritikken av autentisitet som doktrine, at den er selvdestruktiv fordi den har begrensinger, den stanger hodet mot etiske og moralske verdier. Spørsmålet blir da om autentisitet er en ren utopi, men Taylor ser det ikke slik. Bekymringen i vår tid har dreid seg i retning av at individualismen har gått for langt. Her mener han at mennesket har et valg, og at det er fullt mulig å ivareta hensynet både til individet og de andre. Men vi trenger en ny horisont å sette verdier opp mot. Vi trenger å fokusere på hva en bedre eller høyere modus av livet ville være, hvor ”bedre” og ”høyere” ikke defineres ut fra våre behov eller begjær, men ut fra en standard for hva vi bør ønske oss.

Men hvem skal egentlig sette denne standarden? Hva er egentlig det gode liv, og for hvem? Her svarer ikke Taylor riktig så klart. Og er det dette Rune Johansen ønsker å stille spørsmål ved i sine fotografier? Er det gode liv å høre på Kiss, gå på jakt, dra på fisketur, være ute i naturen, eller ligger det i få dekket de mer urbane behov? For Kiss-tvillingene er meningen med livet nokså åpenbar, men dette er jo ikke nødvendigvis meningen med livet for alle de andre Johansen portretterer.

Johansen foretok selv en forandring i sitt eget liv da han etter tjue år sa opp en trygg og fast stilling i Telenor. Meningen med livet for han var å realisere sitt behov for å fotografere på full tid. Men for veldig mange vil det være en problemstilling hvorvidt det er realiserbart å løsrive seg fra økonomiske rammer og forpliktelser, og særlig dersom man har andre individer å ta hensyn til, og ansvar for, utover en selv. Men ligger meningen med livet nødvendigvis i til enhver tid å få gjøre det man lyster, eller ligger det i pliktene? Og hva skjer når lystene konfronteres med plikten, eller etikken og moralen for den saks skyld? Hva skjer når enkeltindividets behov og lyster kolliderer med kollektive hensyn? At individets interesser kan møte motstand i kollektive interesser synes jeg bekrefte i Johansens ”Myrlandet Andøya”(fig. 3). Før jeg analyserer dette bildet skal jeg se nærmere på hva Taylors teori går ut på.

---

<sup>74</sup> Charles Taylor. *The Ethics of Authenticity*. Harvard, s. 1 - 12

### 1.3.1. ”Soft”-relativismens problem

I sin bok *The ethics of authenticity* (1991) tar Taylor opp spørsmål i forbindelse med kritikken og bekymringen fra en del samtidsteoretikere for hvordan samfunnet vårt er blitt. Kritikken knytter seg til sammenhengen med hvordan samfunnet har utviklet seg som et resultat av en individualisme som har eskalert siden 1960-tallet, og hvordan denne individualismen har resultert i det han kaller meg-generasjonen, hvor selvsentrering, til tider narsissisme, egoisme og grådighet råder, og som igjen har ført til overforbruk, utbytting av naturen, isolasjon og ensomhet, tomhetsfølelse, tap av verdier og tap av en høyere mening.<sup>75</sup> Konsekvensene av dette er handlingslammelse i forhold til problemløsning. Taylor ønsker å gjenerobre verdier i form av etikk og moral, og dette skal gjøres gjennom overordnede kollektive meningsfylte verdier, men uten å sette disse i konflikt med individuelle behov og anerkjennelse av forskjeller og menneskets integritet.

Taylor etterlyser en kollektiv felles forståelse av hva som er idealet i et samfunn med autentisitet. Dette mener han skal kunne oppnås gjennom rasjonell argumentasjon som bygger på fornuft, men at dette ikke nødvendigvis trenger å stå i motsetning til individets behov. Gjennom bekreftelse fra andre skapes vår identitet. Vi trenger altså hverandre, ikke minst for bekreftelsen.

Taylor er kritisk til vår samtidskulturs måte å definere autentisitet på, han er kritisk til ”soft”-relativismen, som ikke gir faste holdepunkter, og kritisk til Sartres frie individer, de moderne subjektivist. Dette fører til selvsentrering og narsissisme, og går hånd i hanske med egoisme, kapitalisme, og egen vinning. Dette har skapt meg-generasjonen, hvis grådighet resulterer i inhumanitet. For eksempel går effektivitet gjennom profittensyn foran hensyn til humanitære løsninger og behov. Verden blir mer kynisk, og dette kan igjen gi en flyktighet som forringer kvalitet.<sup>76</sup> Konsekvensen av dette kan bli uheldige i forhold til blant annet ytterligere økt forbruk. Det er også en oppfatning at individualismen tjener kapitalismen, da mye av individualismen handler om å dekke ens behov. Behov og økt forbruk står i et syntetisk forhold til hverandre og tjener kapitalismens interesser.

---

<sup>75</sup> *ibid.* s. 4

<sup>76</sup> *ibid.* s. 7

Taylor refser bekymrede kritikere med å hevde at dette ikke fører til annet enn ytterligere handlingslammelse. Han skisserer en løsning ved etisk autentisitet hvor vi ved å tilføre overordnede verdier og kollektiv enighet om disse kan oppnå et samfunn som tar vare på både individene og samfunnet forøvrig. En holdning om at ingenting nytter er destruktiv og gir bare individene ytterligere følelse av maktesløshet og fremmedgjøring. Meg-generasjonens problem er at man tillater hverandre å leve ut ifra selv-fullbyrdelse hvor denne blir så høyt verdsatt at hvert enkelt individ aldri blir møtt med kritikk dersom man bryter etiske og moralske grenser. Taylor går sterkt i mot denne type ”soft”-relativisme. Vi må igjen tørre å definere moralske overordnede leveregler som gir mulighet for en konstruktiv fremtid for liv, mener han. Likevel vil han gi både motstandere og tilhengere av dagens autentiske samfunn rett. Han ønsker selv en middelvei som skal oppnås ved å adoptere det ideelle i en autentisk kultur. Individualisme er ikke nødvendigvis roten til alt vondt. Individualisme kan være bra, så lenge den ikke går over i egoisme og grådighet.<sup>77</sup> Vi må tørre å påstå at noe er bedre enn noe annet og vi må se menneskenes behov ut fra andre kriterier enn de rent trivielle. Dette skal vi kunne greie ved å vise til at det finnes fornuftige og rasjonelle argumenter for dette.

Intuitivt kan man få følelsen av at dette bærer litt preg av ”nyfrelse”, samtidig som problemstillingen synes noe forenklet. Samfunnet og individet er mer komplisert og sammensatt enn hva Taylor skisserer. En grov forenkling kan i verste fall føre til totalitet, at man skjærer gjennom og handler med enkle løsninger, og før en viss form for relativitet er undersøkt og gjennomgått. Han går ikke nok inn i for eksempel hindringene for hans idealsamfunn. Egoisme, narsissisme og grådighet har alltid eksistert, som om de ligger der som noen av menneskets egenskaper.<sup>78</sup> Dersom man la Rousseaus menneskesyn til grunn: Mennesket er av naturen godt, det elsker rettferdighet og orden, virker denne modellen realistisk. Men er mennesket bare godt, og vil det bare gode ting? Der finnes destruktivitet, psykopati, gigantomani og så videre. Hva vil Taylor gjøre med dette? Kan han møte dette annet enn på en autoritær og totalitær måte? Er det realistisk mulig at rasjonelle, saklige og fornuftsbaserte

---

<sup>77</sup> *ibid.* s. 56

<sup>78</sup> Spørsmålet om mennesket er konstruktivt eller destruktivt fra naturens side, om dette ligger i menneskets egenskaper eller i større grad er en miljøbestemt faktor blir en for stor diskusjon å ta i denne oppgaven.

forklaringer på ideelle overordnede verdier går hjem hos mennesker som er styrt av egoistiske hensyn og selvsentrering? At her finnes paradokser som gjør problemstillingen mer kompleks enn det Taylor skisserer er noe jeg mener Johansen tar opp i sitt ”Myrlandet Andøya”. Vi skal se hvordan dette bildet kan bygge opp om en lese måte som passer med Taylors ønske om en sterk verdihorisont som skal ivareta menneskenes behov ut fra en sterk vurdering som står i forhold til etikk og moral.

### 1.3.2. ”Myrlandet Andøya”; kollektive verdier versus individuelle behov

Taylor ønsker seg et samfunn hvor man kan akseptere individuelle forskjeller, men at felles regler likevel må gjelde. Det essensielle her er hvor og når det er viktig og riktig å foreta individuelle valg, det han kaller for ”sterke vurderinger”.<sup>79</sup> Et kollektivistisk hensyn trenger altså ikke stå i et antitetisk forhold til individualisme, men det som blir viktig er hvilke verdier man velger ut som riktige i forhold til de behovene menneskene egentlig har. Her må det gjøres en rangering. Allerede Aristoteles viste til årsaker i forhold til at noe var bedre enn noe annet, men selve etikken i autentisiteten er relativ ny for moderne kultur.<sup>80</sup> Og Taylor henter sine argumenter nettopp fra 1700-tallets filosofiske strømninger; Descartes’ frigjorte rasjonalitet, hvor hvert enkelt menneske skulle ha ansvar for seg selv, og senere Lockes ”sosiale obligasjon”, det vil si del av en sosial kontrakt som skal sikre at de som blir styrt i et samfunn beholder sine naturlige rettigheter, eller egentlig rett til et eget liv og sin egen eiendom, selv etter at et styre av samfunnet er konstituert. Suvereniteten skal i siste instans bli hos folket.

Denne tematikken finner vi klart igjen i Rune Johansens ”Myrlandet Andøya”.<sup>81</sup> Johansens tekst til bildet sier følgende: ”En kjent stortingspolitiker driver med uttak av blomsterjord fra myrene på Andøya. På store områder, så langt øyet kan se, blir torv ryddet vekk. Jorda under blir støvsugd og samlet opp i pyramidelignende hauger. Jeg står oppå en slik pyramide og skuer ut over nytt landskap på Andøya.”<sup>82</sup> Dette

<sup>79</sup> Frode Nyeng. ”Taylors filosofi og det livet vi faktisk lever.” Agora 2007, årgang 25, Nr. 3, H. Asheoug & Co. Oslo

<sup>80</sup> Charles Taylor. *The ethics of Authenticity*. Harvard, 1991, s. 19

<sup>81</sup> Andøya ligger nord i Nordland fylke, nærmere bestemt Vesterålen, og er den tiende største øya i Norge med et areal på 490 km<sup>2</sup>. Den består av de største myrrealene (263 km<sup>2</sup>) i landet, og er velkjent for sine muldebær.

<sup>82</sup> Rune Johansen. *Hiv mannskjiten*. Press Forlag, 2004, s. 94

”nye” landskapet på Andøya består altså av et enormt område med ørkenlignende jord. Ifølge bedriftens hjemmeside dreier det seg om 5000 mål.<sup>83</sup> Det eneste som kan si oss noe om at dette egentlig er en myr, er at det i sårene etter sporene av traktorhjul finnes noe vann. Det er ellers lite som minner om liv i dette landskapet. Fotografiet er, som alltid hos Johansen, i kvadratisk Hasselblad-format. Det deler seg horisontalt i to på midten, hvor ørkenlandskapet tar opp hele nedre halvdel. Den øvre halvdel består av en overskyet og lys, grå himmel, som om den er tatt med for å understreke de triste realitetene i Andøyas nye landskap. Langt i det fjerne, over ørkenlandskapets horisont, skimter vi så vidt noen fjell til høyre i bildet, og samtidig til venstre så vidt noe grønt, som om dette skal minne oss på at det er natur vi har med å gjøre. Igjen gir Johansens oss bare små drypp av opplysninger. Det faktum at det er en stortingspolitiker som står bak dette inngrepet i naturen gjør dette fotografiet enda mer subtilt fra Johansens side. Vi får ikke informasjon om hvem denne personen er, eller vedkommendes kjønn, men det dreier seg altså om en person, valgt av folket, som ved siden av jobben som stortingspolitiker driver sin egen virksomhet som går ut på å hente torv ut fra store myrområder på Andøya. Konsekvensene av dette er ikke bare at landskapet skifter karakter utseendemessig, men det skifter naturlig nok også karakter i form av egenskaper. Fra å være et landskap i form av en grønn oase, hvor alt av små busker til blomster og bær kan gro, til en ørken av brun, tørr jord, ribbet for den naturlige beskyttelsen som torven har gitt, og hvor ingenting lenger kan gro. Vi aner at dette landskapet vil bruke mange år på å restituere seg selv.

Johansen forteller oss i teksten til dette fotografiet at det er en stortingspolitiker som har gjort dette.<sup>84</sup> Johansen setter således opp de kollektive verdiene, som vitterlig skal defineres og ivaretas nettopp av stortingspolitikere (det er jo derfor de sitter der. De skal ta avgjørelser bygget på demokratiske verdier, og som derfor skal komme landet og folket til gode, de representerer hver og en av oss, og vi har valgt dem til å gjøre dette. Vi bør vel derfor kunne stole på at de ivaretar våre interesser?) mot det

<sup>83</sup> Bedriften Andøytorg A/S' hjemmeside. 10.02.09

<sup>84</sup> Bedriften Andøytorg A/S' hjemmeside forteller følgende: ”Bedriften er lokalisert på Kvalnes i Andøy kommune, hvor den disponerer 5000 mål myr. I løpet av et år produseres 10 – 12 000 kubikkmeter råvare (torv). Bedriften sysselsetter 15 personer på årsbasis og ca. 20 sesongarbeidere.” Bedriftens hovedeier er Enoksen-familien, og styreleder og medeier er Odd Roger Enoksen, stortingsrepresentant for Senterpartiet, h.h.v. kommunalminister i perioden 1999-2000 i Kjell M. Bondeviks regjering, og olje- og energiminister i 2005-2007 i Jens Stoltenbergs regjering.

individuelle behov, i dette tilfellet stortingspolitikerenes interesser i sin egen virksomhet. Dette gjør han ved kun å gi oss noen få opplysninger. Det er ingenting i teksten som tyder på fordømmelse av denne politikerenes handlinger.<sup>85</sup> Teksten og fotografiet understøtter hverandre i å være en dokumentasjon, eller snarere en konstatering av fakta: Andøya har fått nytt landskap. Det sies ingenting om dette er bra eller dårlig. Dette overlates vi til selv å vurdere. Mange fornuftige mennesker ville hevde at dette er en destruktiv handling med destruktive konsekvenser, som følge av at vi her står overfor et menneske som utbytter naturen, og derfor oss alle, til fordel for sine egne særbehov og interesser. Taylors argumenter kan knyttes nettopp til at denne politikeren har misforstått hva som er de riktige verdiene og behovene.

Stortingspolitikeren handler ut fra trivielle behov, eller svak vurdering, som profitt, og ser ikke at dette heller ikke vil gagne hans/hennes eget liv i det lange løp. Dersom ingen tør å konfrontere vedkommende med dette, bekrefter det bare at vi er ofre for ”soft”-relativisme. Men det er akkurat dette Johansens gjør. Gjennom sitt medium, fotografiet, peker han på problemet. Dette er indeksikalt; ”Se hva som skjer når menneskene lar seg styre av trivielle verdier og egoistiske hensyn.” I Lockes liberalistiske ånd ville dette blitt sett på som riktig. Man skal kunne råde over sin egen jord, selv om et land er satt under et styre. Problemet her er bare at i dette tilfellet sitter vedkommende både som eier av jord, og i landets styre. Vedkommende har satt seg i den geniale posisjonen at han/hun har råderett både over sin egen eiendom, og over lovgivning og utøving i forhold til definisjonen av samfunnets verdier, som da gjerne kan sammenfalle med egne interesser. Ved å dokumentere dette landskapet stiller Johansen spørsmål ved politikerenes handlingsfrihet, og plasserer samtidig dette verket i et politisk perspektiv. Samtidig blir vi konfrontert med våre egne etiske og moralske verdier. Kan vi forholde oss likegyldige til et slikt inngrep i naturen? Taylor hevder jo nettopp at et samfunn basert på soft relativisme kan resultere i handlingslammelse. Er det mulig å gjøre noe til tross for at jorda tilhører vedkommende? Ville man ha nådd fram med de saklige og fornuftige argumentene i forhold til denne politikeren? Han/hun på sin side kan jo hevde at bedriften har skapt arbeidsplasser (se note 84), og med høy omsetning (bedriftens omsetning pr. 2007 var på 22 mill kroner) vil det komme stat og kommune også til gode i form av skatt og

---

<sup>85</sup> Rune Johansen. *Hiv mannskjiten*. Press Forlag, 2004, s. 94

avgifter, og igjen til gode for innbyggerne på Andøya. Dette viser igjen at problemstillingen er kompleks. Å skape arbeidsplasser blir i vestlig kultur gjerne sett på som konstruktivt og samfunnsoppbyggelig.

Etisk autentisitet er et barn av romantikken som var kritisk til Descartes rasjonalitet, som ikke erkjente sine samfunnsforpliktelser.<sup>86</sup> Mot slutten av 1700-tallet hevdet man at mennesket har en intuitiv følelse av hva som er rett og galt. Moral har på denne måten en indre stemme som forteller hva riktig handling er. Jean Jacques Rousseau var som sagt talsmann for dette synet, et stort sprang fra tidligere tiders moralske syn, hvor man stolte på at Gud viste vei. Rousseau introduserte også en relatert idè til denne, at man må lytte til sin indre stemme og tørre å følge denne uavhengig av hva samfunnet og andre mennesker mener og forventer, man må være tro mot seg selv. Rousseau knyttet dette til politikk, mens Kant definerte denne som autonom. Deretter retolkes den politisk igjen med Hegel og Marx.<sup>87</sup>

Det ideelle skal man finne gjennom dialog. Mennesket har en dialogisk karakter, sier Taylor. Det riktige spørsmålet å stille er følgende: Hva er menneskenes muligheter for å realisere verdier på et ideelt nivå, og hva er det ideelle? Hva ville ha vært det ideelle for denne stortingspolitikeren, og hvilke verdier ville ha vært ideelle for de kollektive behov? Dersom stortingspolitikeren hadde vært styrt av etikk og moral i forhold til Taylors ideelle verdier ville kanskje ikke Andøyas nye landskap sett slik ut som vi ser det i Johansens fotografi? Og hva kan være løsningen og alternativ tenkning for stortingspolitikeren, og for oss, og er det mulig å komme fram til en konsensus?<sup>88</sup>

Taylors påstand er at mennesket ikke egentlig har så mange alternativer. Den subjektive relativisme som rendyrkes dør av seg selv, fordi: Ingen mennesker er totalt fri og uavhengige av andre. Tvert imot er det gjennom samspill med andre mennesker vi forstår oss selv og definerer vår egen identitet. Dette betyr at jo større behov vi har for å forstå oss selv og definere vår identitet, desto større behov vil vi ha

---

<sup>86</sup> Charles Taylor. *The Ethics of Authenticity*. Harvard, 1991, s. 25

<sup>87</sup> Ibid. s. 28

<sup>88</sup> Andøyaposten intervjuet Enoksen i forbindelse med eierskifte i Andøytorv A/S den 20/11-08. Den 1.januar 2009 overtok det finske storkonsernet Vapo Enoksenfamiliens aksjemajoritet på 60%. Øvrige eiere er Plantasjen og Nordic Garden med 20% hver.

for å få anerkjennelse og bekreftelse fra andre.<sup>89</sup> Den som vil ha størst behov for bekreftelse fra andre er altså narsissisten (som kun er opptatt av seg selv). Nettopp det at vi lever i et samfunn hvor vi er avhengige av hverandre, styrker Taylors syn på verdien av å ta hensyn til kollektive behov.

Men i motsetning til Rousseau mener Taylor at man ikke bør la følelsene styre, fordi følelser kan overskygge det som er av betydning. Vi må finne tilbake til det som har betydning for mennesket, er Taylors budskap. Det er dette vi skal finne i en overordnet verdihorisont som vi kan vurdere våre behov mot.

#### **1.4. Kort oppsummering av del I**

Vi har til nå sett på modernismens begrep autentisitet i forhold til sentrale teoretikers tekster. Vi har sett på begrepet autentisitet i lys av tekster av henholdsvis Walter Benjamin i forhold til opphav, aura, autonomi, Roland Barthes i forhold til sannhet og ekthet, og Charles Taylor i forhold til etiske og moralske verdier. Samtidig har vi også sett på hvordan Johansens fotografier kan leses i forhold til disse tekstene, og funnet at hans bilder, særlig i lys av Benjamins og Barthes' syn på fotografiet, innehar autentisitet innenfor modernismens forståelse av begrepet,

Vi skal nå gå over til en postmodernistisk lesning og undersøke hva det er i Johansens fotografier som kan knytte han til en postmoderne diskurs innen fotografiet.

## **DEL II**

### **ISCENESETTELSE**

#### **2. Innledning**

Johansen får ofte spørsmålet om bildene hans er arrangerte. Til dette svarer han nei. Ingen av hans bilder er arrangerte: "De blir tatt der og da, og jeg rører aldri på

---

<sup>89</sup> Taylor refererer her til den amerikanske filosofen og grunnlegger av pragmatismen George Herbert Mead, som introduserer begrepet "signifikante andre". Meads teori er at individet konstituerer sitt selv gjennom speiling i andres reaksjoner, og da særlig fra betydningsfulle andre (I de tidligste barneår er for eksempel de signifikante andre foreldrene til barnet).



gjenstander jeg fotograferer.”<sup>90</sup> Postmodernismens kritikk av det modernistiske syn på fotografiet har blant annet gått ut på oppfatningen av fotografiet som sannhetsvitne. Postmodernismen trekker den motsatte konklusjonen, at fotografiet alltid lyver,<sup>91</sup> at fotografiet er fragmentarisk og uansett en syntese av subjekt, objekt og manipulasjon gjennom ulike virkemidler. Når Rune Johansen sier at bildene hans ikke er arrangerte, mener han ikke nødvendigvis at de forteller sannheten. Selv om interiør, eksteriør, mennesker og natur er akkurat slik de er når Johansen tar bildene, så presiserer han at han prøver å ta vare på virkeligheten slik han oppfatter den.<sup>92</sup> Det er ikke den objektive virkeligheten, han forholder seg til, men sin egen virkelighet, slik den fortøner seg for ham. Men gjennom postmodernismens kritikk mot det objektive sannhetsvitne vil vi se at selv om Johansen hevder han ikke arrangerer, så er bildene hans til en viss grad arrangerte likevel.

### **2.1. Iscenesettelsen og dens underkategorier**

I postmoderne teori benyttes ikke begrepet arrangert, men iscenesettelse, med underkategorier som allegori, symbol, tegn, appropriasjon, manipulasjon. Jeg skal nå se nærmere på postmoderne problematisering av disse begrepene, og hvordan kunstteoretikere drøfter disse i forhold til samtidskunst, gjennom ulike tilnæringsmåter og vinklinger. Og jeg skal forsøke å undersøke hvordan Rune Johansens fotografier kan plasseres i forhold til disse.

En av teoretikerne som behandler dette emnet er den danske kunsthistorikeren Mette Sandbye (f. 1964), som analyserer iscenesettelse gjennom fotografi i sin bok *Det iscenesatte fotografi* fra 1992. En annen sentral teoretiker innenfor området er amerikanske Craig Owens (1950-1990) som ser på noen av iscenesettelsens underkategorier som allegori, symbol og tegn. Owens diskuterer disse begrepene i den kjente artikkelen ”The allegorical impulse: Toward a theory of postmodernism”(1986) hvor han knytter flere linker mellom allegori og samtidskunst. Rosalind Krauss trekker parallellen mellom iscenesettelsen og surrealisme. Jeg vil også gå nærmere

<sup>90</sup> Rune Johansen. *Hiv mannskjiten*. Press Forlag, 2004, s. 5

<sup>91</sup> Marjorie Perloff. ”What has occurred only once” i *The photography reader*. Red. Liz Wells. Routledge, 2003, s. 36

<sup>92</sup> Rune Johansen. *Hiv mannskjiten*. Press Forlag, 2004, s. 70

inn på Krauss' essay i October, hvor hun i en analyse av Cindy Shermans "Untitled Filmstills" gjennomgår det tegnbaserte verket.

### 2.1.1. Narrasjon og serialitet

Sandbye definerer det iscenesatte fotografiet gjennom å analysere arbeidene til fem forskjellige etablerte kunstnere (1990): Duane Michals, Les Krimms, Joel-Peter Witkin, Cindy Sherman og Eileen Cowin. For Sandbye er ikke det iscenesatte fotografi noe man umiddelbart skal kun knytte til postmodernismen. Hun påpeker at man har iscenesatt fotografi helt siden fotografiets opprinnelse. Faktisk var dette en utpreget tendens i perioder av fotografiets historie, for eksempel under piktorialismen ved århundreskiftet og begynnelsen av 1900-tallet. I piktorialismen etterstrebet fotografiet å ligne på maleriet, og man brukte teknikker som for eksempel håndkolorering og retusjering, og man iscenesatte ved å arrangere fotografiet i komposisjoner som skulle formidle stemninger slik man gjorde det i eksempelvis nyromantisk maleri.<sup>93</sup> Sandbye starter med å definere begrepet iscenesettelse i forhold til narrasjon;

"Et kendetegn for "iscenesat" fotografi er, at bildene er meget narrative; de fortæller historier. Michals driver den fotografiske fortælling til sit yderste ved at lave sekvenser med undertekster. Dette er ikke set på samme måde før ham. Arbejder serielt, hva betyder det? Hvert enkelt billede betyder noe i kraft av helheden, og ikke enkeltstående"<sup>94</sup>

På sett og vis kan vi si at Rune Johansen fotografier kan sees i serier, men at dette ikke kan sammenlignes umiddelbart med Duane Michals serialitet i hans fotografier. Johansen arbeider ikke serielt på den måten at hvert fotografi må settes sammen for å bli et komplett verk, eller for å bidra til en løpende narrasjon. Flere av bildene hans er knyttet sammen gjennom to eller flere fotografier, gjerne gjennom et portrett av en person i hans/hennes hjem, og deretter et fotografi fra personens hjemmeinteriør. For eksempel ser vi dette i "Ivar Andersen"(fig. 4) og "Fra ei stue"(fig. 5). I det første fotografiet presenteres Ivar Andersen i sin egen stue. Det andre viser et utsnitt av den samme stua, men Johansen har nå flyttet kameraet lenger til høyre. Vi kjenner igjen deler av interiøret i stua fra det første bildet. Blant annet et familiefotografi av to

<sup>93</sup> Larsen & Lien. 2007, s. 110 og s. 179

<sup>94</sup> Mette Sandbye. *Det iscenesatte fotografi – fem amerikanske fotografer: Duane Michals, Les Krimms, Joel-Peter Witkin, Cindy Sherman, Eileen Cowin*. Forlaget politisk revy, 1992, s. 39. Heretter referert til som Mette Sandbye. 1992

glade barn (kanskje Andersens barnebarn?) som er tatt nede i vannkanten, henger på veggen til høyre i bildet. Vi gjenkjenner også det gamle fotografiapparatet som henger på veggen. "Fra ei stue" viser oss mer av stua enn vi får se i "Ivar Andersen", men begge forteller historien om Ivar Andersen, her foreligger en narrasjon. Dette er Ivar Andersen, hjemme i sin egen stue. Ingen andre interiører enn interiøret i din egen stue kan si mer om hvem, og hva du er. Det er her vi har mulighet til å eksponere oss til fulle, og vi har makt til selv å bestemme hvem vi skal eksponere oss overfor. Vi kjenner uttrykket "mitt hjem er min borg". Dette uttrykket forteller oss noe om at et hjem er et territorium, et tydelig definert og avgrenset territorium, hvor den territoriale råderetten innenfor tilfaller eieren av territoriet.

Jeg finner Sandbyes link mellom det narrative og det serielle noe ufullstendig. Helt klart kan narrasjonen utvides og avklares i større grad i en serie på flere fotografier enn i kun ett fotografi, men det er ikke nødvendigvis en generell sannhet. Ett fotografi kan i motsatt tilfelle fortelle mer enn flere, og det kan gi rom for flere tolkninger, selv om narrasjonen i dette tilfellet i større grad overdras fra kunstner til betrakter (jmf. Barthes).

Narrasjonen i en serie med fotografier kan derimot styrke begrensningen i tolkningen og fortellingen, og i større grad føre narrasjonen i en bestemt retning. Så, det iscenesatte fotografiet kan godt kjennetegnes gjennom narrasjon, men ikke nødvendigvis gjennom et serielt virkemiddel. Det er i tillegg fullt mulig å lage en serie fotografier, men hvor likevel hvert enkelt fotografi forteller en historie, uavhengig av de andre fotografiene i serien. Det kan stå alene, men samtidig også sees i en sammenheng med flere. Slik som i "Ivar Andersen" og "Fra ei stue". I andre tilfeller kan jo det serielle prinsippet være et rent kuratorisk grep, og dermed gi en helt ny vinkling og tolkning. Sandbye lukker den serielle måten å betrakte et fotografi på ved å legitimere den kun ut fra at kunstneren har tenkt bevisst serielt, og hun glemmer å ta i betraktning kunstverkets autonomi. Men Rune Johansens to bilder "Ivar Andersen" og "Fra ei stue" kan faktisk sees i tråd med Sandbyes teori om det serielle. Det første fotografiet forteller mye om Andersen. Og dersom vi har i vår erfaring en sosiologisk lesning slik jeg skisserer i kapittel 2.4.2., hvor Ottar Brox' tekst benyttes, bidrar denne til å utvide historien om Andersen. Likevel er det mange tegn i bildet som gir oss muligheten til å "spinne" på en fortelling om hans liv og han som person.

Det andre fotografiet ”Fra ei stue” forteller ikke nødvendigvis noe mer om Andersen enn det første. Det kan både supplere historien, og/eller bare bekrefte den historien som allerede er fortalt.

### **2.1.2. Fotografiets evne til å fremstille virkeligheten**

Sandbye knytter videre det iscenesatte fotografi til virkeligheten. Hun definerer det iscenesatte fotografiet som en protest mot den alminnelige oppfatningen om at fotografiet forfekter sannheten (jmf. kapittelet om autentisitet i forhold til Barthes tekst).<sup>95</sup> Dersom det ikke er sannheten Rune Johansen avbilder i sine fotografier, hva er det da? Og hvordan kan vi si at det er en iscenesettelse? Postmoderne teoretikere hevder at fotografiet lyver. For Rune Johansens, derimot er virkeligheten viktig. I teksten til fotografiet ”Tre puter” skriver Johansen: ”Jeg forsøker å ta vare på virkeligheten, slik jeg oppfatter den. Ingen av mine bilder er arrangerte. Jeg foreviger en del av det enkle og nære hos vanlige mennesker, uten å forandre på deres interiør eller identitet”.<sup>96</sup> For Duane Michals er prosjektet det motsatte. Hans prosjekt er ifølge Sandbye å vise at den objektive virkeligheten ikke finnes gjennom fotografiet, slik den jo også kommer til uttrykk i mye av kritikken mot det modernistiske fotografiets prosjekt. For Rune Johansens del tror jeg at hans prosjekt slik sammenfaller bare til en viss grad med det modernistiske prosjektet. Han ønsker å representere virkeligheten, men det er likevel ikke den objektive virkeligheten han er opptatt av. Johansen sier det selv, det er hans egen virkelighet, slik han oppfatter den, han avbilder. Hvordan virkeligheten egentlig er, eller hvordan vi som betraktere vil oppfatte denne virkeligheten overlates herved til vår egen vurdering.

### **2.2. Surrealisme = iscenesettelse**

Rosalind Krauss trekker en parallell mellom det iscenesatte og det surrealistiske fotografiet. Hun trekker naturlig en parallell mellom iscenesettelse og surrealismen fordi denne perioden ikke nødvendigvis kan avgrenses til en bestemt estetisk periode eller skole. Hun mener at det surreelle er en slags funnet estetikk som kan benyttes uavhengig av periode. Det er en måte å oppfatte verden på.<sup>97</sup> Som Craig Owens uttalte i et intervju fra 1987: ”Modernism meant what Clement Greenberg had said it

<sup>95</sup> Mette Sandbye. 1992, s. 40

<sup>96</sup> Rune Johansen. *Hiv mannskjiten*. Press Forlag A/S, 2004, s. 70

<sup>97</sup> Mette Sandbye. 1992, s. 46

meant. The definition therefore excluded things like Duchamp, dada, surrealism; things that were not part of high modernism”.<sup>98</sup> Surrealisme passet således ikke inn i Greenbergs definisjon av det mediumspesifikke innenfor modernistisk billedkunst.

Johansen arbeider nettopp mediumspesifikt, med sitt Hasselblad. Betyr dette at hans fotografier ikke inneholder surrealisme? Før vi ser på Johansens fotografier i forhold til surrealisme skal jeg prøve å redegjøre kort for hvordan Rosalind Krauss definerer hva surrealismen sto for, og inneholdt, når det gjelder fotografiet.

### 2.2.1. Fotografisk surrealisme

Rosalind Krauss hevder fotografiet burde flyttes fra sin marginale posisjon i forhold til surrealismen, til en absolutt sentral – om ikke endelig – posisjon.<sup>99</sup> Opptakten til dette utsagnet ligger i det Krauss hevder er et ønske om definisjon av en enhetlig stil og André Bretons selvmotsigende definisjon av hva bevegelsen sto for. Jeg skal ikke gå inn på denne problematikken her, men Bretons beskriver surrealismen i 1924 med tvillingpolene automatisme og drømmer.<sup>100</sup> Breton gir her synet forrang blant sansene, og ser det i motsetning til tankens refleksjon, for blikket er rent og ubesudlet av den beregnende fornuft (som han ser på som borgerlig). I surrealismens første manifest plasseres det han definerer som psykisk automatisme som en mellomtilstand av våkne og drømmende synsopplevelser.

Psykisk automatisme sees på som en slags ”skribling på papir” hvor hånden løper av gårde uten en bakenforliggende intensjon.<sup>101</sup> Breton ønsker å oppløse dualismen mellom persepsjon og representasjon, for i hans definisjon er det flytende håndskriftbildet mer sant enn det representerende bildet, som aldri er annet enn en kopi. Likevel trykkes fotografiet til surrealistenes bryst (her avsløres Bretons selvmotsigelse) gjennom hans egen definisjon av ”Ufrivillig skjønnhet”, det vidunderlige, som står sentralt i surrealismen.<sup>102</sup>

---

<sup>98</sup> Craig Owens. *Beyond recognition*. University of California Press, 1992, intervju gjort av Anders Stephanson og Gregorio Magnani, s. 299

<sup>99</sup> Rosalind Krauss. 1985, ”Surrealismens fotografiske betingelser” i *Avantgardens originalitet og andre modernistiske myter*. Artesserien, Pax Forlag, 2002, s. 141

<sup>100</sup> *ibid.* s. 122

<sup>101</sup> *ibid.* s. 127

<sup>102</sup> *ibid.* s. 131

Men heller ikke innenfor fotografi er det enkelt å fatte en enhetlig definisjon av surrealismen, sier Krauss, noe hun blant annet begrunner i surrealistenes mange forskjellige uttrykk og teknikker. For å uttrykke deres oppfatning av virkeligheten brukte surrealistene for eksempel dobbelteksponeringer, speileffekter, ”sandwichtrykk”, bruk av negativer, skarphet og uskarphet, lang eksponeringstid som kunne fabrikke ”spøkelser”, retusjering, fotomontasje, solarisering og rayografi (Man Ray), og så videre.<sup>103</sup>

Surrealistene ble gjerne tolket psykoanalytisk (freudiansk), særlig fordi de var opptatt av menneskets underbevissthet og drømmetydning, som igjen skulle frigi mennesket fra sivilisasjonens ubehag, og over i den infantile nytelsen.<sup>104</sup> Både i henhold til surrealistisk litteratur og fotografi ble hverdagsobjekter benyttet i rollen som fetisj for enten noe seksuelt, mystisk eller uhyggelig.

Surrealismens prosjekt, og den ukomplette overgangen til postmodernismen forbindes av Hal Foster i boka *The return of the real* (1996) til blant annet diskursen rundt ”den kulturelle andre”.<sup>105</sup> I 1931 responderte surrealistene på en stor utstilling i Paris som handlet om de franske koloniene. Responsen deres var å kjøre et anti-imperialistisk show med tittelen ”Sannheten om koloniene”. Surrealistene prøvde å protestere mot en europeisk fetisj for primitive kulturer, og annonserte at de også var primitive, at de som moderne mennesker var overgitt til objektsbegjær. Effekten var en revaluering av fetisjen fremsatt i analyser av handel og seksuelle fetisjer. Foster sier at dersom Marx og Freud brukte perversjonen som en kritikk av det europeiske subjektet, tok surrealismen dette som en kompliment: de omfavnet fetisjen fordi den hadde nedbrytende potensial, igjen gjennom en assosiasjon av den kulturelle andre og underbevisstheten. Men, denne assosiasjonen forble primitiv, fordi den bygde på en rasistisk analogi mellom primitive folkeslag og primale stadier av det psykoseksuelle liv, noe som tjente nazistenes ideologi.<sup>106</sup>

---

<sup>103</sup> *ibid.* s. 145

<sup>104</sup> *ibid.* s. 130

<sup>105</sup> Hal Foster. *The return of the real*. The MIT Press, 1996, s. 212

<sup>106</sup> *ibid.* s. 213

I 1937 hadde tyskerne laget kunstutstilling som fornektet all moderne kunst (Entartete Kunst), litteratur og musikk, og særlig de som forfektet det kulturelle andre og underbevisste. Surrealistenes forkjærlighet for primitive drømmerier truet nazistenes subjekt, som også assosierte dette med jøder og kommunister, for disse drømmeriene sto for degenererende krefter som utgjorde en trussel mot den ”armerte” identiteten. Foster forklarer dette ved hjelp av Lacans begrep ”armering” i hans teori om speiling (1936/49).<sup>107</sup> I ”The mirror stage” argumenterer Lacan for at vårt ego først formes i en opprinnelig forståelse av vår kropp når vi som barn for første gang ser oss selv i et speil. Det oppstår et slags før-bilde av en legemlig enhet som vi som barn ennå ikke har oppnådd å forstå. Dette bildet funderer vårt ego i dette infantile øyeblikk som imaginært, det vil si, som låst i en identifikasjon som også er fremmedgjørende. For, med en gang vi ser oss selv i speilet ser vi oss selv som den andre. Lacan hevder videre at dette speilbildet produserer en retroaktiv fantasi av et tidligere stadium da vår kropp fortsatt var i deler, en fantasi om en kaotisk kropp, mens vi ennå ikke visste hvem vi var. Dette er en tilstand mennesket ikke ønsker seg tilbake til, og som kommer stadig igjen, i alle de øyeblikkene vi føler oss svake og sårbare. Denne trusselen fører egoet inn i en armering som vi oppretter for å beskytte oss mot alt og alle som truer med å sette oss tilbake dit. Selv om Lacan ikke knytter dette til noen bestemt periode knytter han det ekstreme ytterpunktet av subjektets armering til det moderne subjekt som paranoid, og setter det i sammenheng med fascistisk ideologi.<sup>108</sup> Trekker vi parallellen til nazismen under Hitler-Tyskland, kan vi si at en hel nasjon var armert. Virkeligheten er blitt surrealistisk.

### **2.2.2. ”Hitler, kong Olav og Sissel Kyrkjebø”; surrealisme eller virkelighet?**

Ut fra Lacans teori om speiling og armering, er det nærliggende å trekke en linje til Johansens ”Hitler, kong Olav og Sissel Kyrkjebø” (fig. 6). Fotografiet er tatt i et 3 x 3 m stort rom innerst i et naust. Vedkommende som eide naustet, bygde rommet for å bruke det som en sommerbolig. Rommet har stått urørt siden eierens død på begynnelsen av nittitallet. Fotografiet viser et utsnitt av et interiør hvor den eneste veggen vi får se, er kledd med to forskjellige blomstrete tapeter. Et rektangulært vindu i liggende format rammer inn et landskap på utsiden som består av en fjellformasjon. Ved foten av dette fjellet ligger et lite gårdsbruk. Over vinduet, hvor det forøvrig

<sup>107</sup> *ibid.* s. 210

<sup>108</sup> *ibid.* s. 213

henger kafégardiner i to forskjellige stoffer, det ene blomstrete, det andre rutete, finner vi innrammede sorthvite og fargefotografier av henholdsvis prinsesse Märtha Louise, Hitler, en offiser, Sissel Kyrkjebø, kong Olav, og til sist et portrett av en ukjent, som senere viser seg å være eieren av naustet.<sup>109</sup> Fotografiet av Hitler peker sterkt i retning av nazisympatier. Dette knyttes på en absurd måte også til de andre, til medlemmene av kongefamilien, til Sissel Kyrkjebø og til nasjonalitet og identitet, hvor det er ens egen kultur som holdes av, i henhold til Hal Foster, en total avvisning av den kulturelle andre. I dette bildet er kontrastene så sterke at det grenser til det surrealistiske. I den grad Hitler-sympatier fortsatt eksisterer, eksponeres de sjelden på veggene rundt om i norske hjem. Som regel er alle tegn på en slik sympati gjemt bort, eller kastet, i all fall ikke legitimt synliggjort på denne måten siden andre verdenskrigs slutt. I den grad vi kan si at dette fotografiet kommer inn under begrepet surrealistisk, må det være fordi det viser oss et spøkelse. Her er spøkelset til stede, som et gufs fra fortiden, uhygge uten dobbelteksponeringer, men i et nærvær under fravær. (Kommer tilbake til dette fotografiet senere i del II, kapittel 2.5.3., s.75).

### **2.2.3. "Aksel"; iscenesatt surrealisme**

Blar vi videre gjennom fotografiene i Johansens bok finnes det flere fotografier som kan framstå som surrealistiske, men hvor Johansen likevel ikke fullt ut har bevisst benyttet surrealistiske virkemidler. Stopper vi derimot ved fotografiet "Aksel" (fig. 7), ser vi her en mann som ved første øyekast fremstår som en blanding av et menneske og en elg. Mannen er et fullendt menneske, men det vokser et elggevir ut av hans hode. Personen i bildet er Aksel, som står foran sofaen i sin egen kjellerstue. Men i "Aksel" er det i større grad en iscenesatt visuell surrealisme enn i "Kong Olav, Hitler og Sissel Kyrkjebø". Dette bildet er bevisst arrangert, som Johansen kaller det. Hele fotoseansen tok ifølge Johansen selv bare en times tid, fra han møtte Aksel, som han aldri hadde truffet tidligere, på kafé, og til det hele var over. Aner vi en psykisk automatisme i dette tidsaspektet?

Aksel er iført grønne fritidsbukser, av den typen som jegere ofte bruker. Han står midt i bildet, foran sofaen, og foran et elggevir som henger over sofaen. Med tanke på jegerbuksene og trofeet på veggen, er det nærliggende å trekke konklusjonen at det er

---

<sup>109</sup> Samtale med Rune Johansen, 08.02.09



Aksel som er jegeren, og at han har skutt elgen selv. Han er plassert aksialt på midten av elggeviret slik at det ser ut som om geviret vokser ut av Aksels hode. Kontrastert mot Aksels alvorlige ansikt gis det hele et ganske komisk preg.<sup>110</sup>

Johansen tar i bruk et surrealistisk virkemiddel i dette fotografiet, selv om vi ikke kan påstå at han er fullt ut surrealistisk i sin uttrykksform slik man var det under surrealismen. Dette skjønner man nokså umiddelbart når man ser fotografiet, for det kan jo ikke være tilfeldig at Aksel er plassert slik at elggeviret vokser ut av hans hode. Aksel står i ett med elgen, han er blitt elgen, han er skogens konge. Jegeren står i et symbiotisk forhold til sitt bytte. Sønnen til Aksel, som var til stede under eksponeringen, advarte sin far: ”Pappa, nå blir du lurt”. Ifølge Johansen gikk dette opp for Aksel, men han bifalt iscenesettelsen og Johansen fikk lov til å fullføre eksponeringen slik.<sup>111</sup>

Så lenge bildet er iscenesatt må vi gå ut fra at det komiske, eller snarere ironiske, i bildet også er bevisst til stede. Gjøres det her narr av en dagens mann som ennå tviholder på gamle kjønnsrollemønstre og har utviklet et fetisjistisk forhold til naturen, til fangstmannen, til selveste urmannen, tilbake til en tid da kjønnsrollene var klart definerte og mannen kjente sin plass (kvinnen også for den saks skyld), og han kjente alle sine privilegier? En intrikat tautologi får vi dersom vi deler ordet ”jeger” i to: Jeg er!<sup>112</sup> Er dette en understøttelse av mannens identifikasjon? Mannen er jegeren, og dersom han ikke er jeger er han ikke mann. Er det dette Aksel bygger hele sin identifikasjon på? Rune Johansen sier han ikke driter ut folk, men at bildene hans kan balansere i forhold til dette. Dette bildet er et slikt eksempel. Grunnen til at det ikke bikker over kanten tror jeg er fordi det ikke er Aksel som ”drites” ut, men selve mannen. Det er prototypen av den tradisjonelle mannsrollen som blir stilt til skue. I katalogteksten til utstillingen ”Lights on” på Astrup Fearnley (12.01.–23.03.08) betegner samtidskunstneren Jan Hakon Erichsen mannen som patetisk når han ikke

<sup>110</sup> Dette bildet ble trykket i det norske magasinet ”Fjords” samme år.

<sup>111</sup> Samtale med Rune Johansen, 08.02.09

<sup>112</sup> Dette må sees på som et ordspill, for på forespørsel til Språkrådet får jeg i mail den 20.02.09 følgende svar fra rådgiver Kjetil Aasen: ”Ordet *jeger* er et låneord fra lavtysk. Det henger sammen med verbet *å jage* og substantivet *jakt*. Det har altså ingenting med *jeg er* å gjøre, selv om skrivemåten til ordet inviterer til et slikt ordspill”.

greier å tilpasse seg det moderne livs utfordringer.<sup>113</sup> Aksel kunne veldig lett ha havnet i denne kategorien, men Aksel så jo selv dette i det øyeblikket bildet ble tatt, og han bifalt frivillig ironien. Det er forskjell på å bli gjort narr av, og narr med, for i det siste tilfellet er man selv med på spøken.

Men spørsmålet er interessant å følge videre opp i forhold til iscenesettelsen. Gjør Johansen narr av mannsbastionene, og av machoide holdninger og verdier? Er det derfor han har slik overvekt av menn i sine portretter i "Hiv mannskjiten"? I så fall kan dette fotografiet sees på som en allegori på, eller et bidrag til dagens diskurs rundt kjønnsrolleproblematikk. At mannlige samtidskunstnere problematiserer blick på mannen og mannsrollen kan nesten sees på som et post-postmoderne trekk, siden overgangen til postmodernismen gjerne knyttes til blant annet kvinnes inntog i kunsten. Eller man kan se den som en forlengelse av kjønnsproblematikeringen, og fortsatt innenfor postmodernismen.

Den amerikanske kunsthistorikeren Douglas Crimp redegjør i sin bok *On the Museum's Ruins* (tekster skrevet på 1980-tallet) for hvordan paradigmeskiftet i overgangen til postmodernismen kan knyttes til fotografiet. Han sier at fotografiet kom inn på slutten av 1970-tallet som et vannskille i museene, og plutselig fikk plass på lik linje med tradisjonelle visuelle kunstmedier.<sup>114</sup> Crimps konklusjon er at dette forteller noe om postmodernismen. Spørsmålet er hvorfor og hvordan dette skjedde? Crimp setter disse spørsmålene i sammenheng med museenes fall, herunder institusjonaliseringen av fotografiet, etablering av diskurs og fortolkningsteori (ettersom fotografiet ble definert som kunst, ble det også gjenstand for kunstdiskurs og kunstteori); og på 1970- og 80-tallet ble i større grad kjønsspørsmål, subjektivitet versus objektivitet diskutert, Aids-epidemien, og utviklingen innenfor fotografisk praksis.

Crimp relaterer altså dette paradigmeskiftet blant annet til fotografiets inntog i kunsten, men også til feminismens og kvinnes inntog i kunsten, det har sågar vært hevdet at nettopp kvinnes inntog var med på å fremme fotografiet som medium.

---

<sup>113</sup> Katalogen *Lights on – norsk samtidskunst*, fra utstilling på Astrup Fearnley Museum 12.01.08 – 23.03.08

<sup>114</sup> Douglas Crimp. *On The Museum's Ruins*. The MIT Press, 1993, s. 2

Dette fordi de i større grad tok dette mediet i bruk fordi det ikke var like sterkt tradisjonelt konstituert som mennenes domene, slik maleriet var.<sup>115</sup> Kvinnenes inntog førte til ny tematikk og en diskurs rundt kjønnsproblematikk. Blant andre Cindy Sherman blir sett på som en av de viktigste kunstnerne i denne overgangen, skjønt det i ettertid er stilt kritiske spørsmål til hvor sterkt disse verkene skal tolkes innenfor en feministisk kontekst.

### **2.3. Det allegoriske prinsipp**

Jeg har til nå stilt spørsmålet om Rune Johansens "Aksel" kan leses som en allegori på og en diskurs rundt mansrollen. Jeg skal nå se nærmere på allegorien gjennom Craig Owens behandling av begrepet, og jeg vil i tillegg stille spørsmålet om hvorvidt Johansens arbeider også kan leses som en politisk allegori. Det siste vil bli behandlet i forhold til Ottar Brox' tekst "Hva skjer i Nord-Norge?", hvor avkodingen i større grad ligger i en sosiologisk tolkningsmodell.

#### **2.3.1. Allegorien og symbolet**

Allegori (fra gresk *allegorein* = si noe annet) og symbol er beslektet og blir ofte tatt for å være det samme. Owens presiserer at det er de ikke. Jeg skal ikke gå inn på denne problematikken her, men kort prøve å redegjøre for hva Owens legger i disse to begrepene betydning når de opptrer i kunsten.

Allegorisk billedspråk er appropriert billedspråk, sier Owens.<sup>116</sup> Allegoristen finner ikke opp bilder, men konfiskerer dem. Allegoristen legger krav på den kulturelle betydning, og poserer som dens tolker. I hans hender skiftes betydningen. Ikke slik at den opprinnelige mening erstattes, men slik at allegorien snarere opptrer i form av et supplement, hevder Owens.<sup>117</sup> Symbolet, derimot, er mer en synekdote, en del som representerer et hele. Å bringe sammen betyr på gresk *sumballein*=symbol!<sup>118</sup> I moderne estetikk er allegori vanligvis underlagt symbolet, som representerer den antatte uoppløselige enheten av form og innhold/substans som karakteriserer

---

<sup>115</sup> Øystein Ustvedt. "Fotografi som kunst og kunst som fotografi" i *FFF's 25 års jubileum*, Bonytt Forlag A/S, s. 90

<sup>116</sup> Craig Owens. "Toward The allegorical impulse" i *Beyond recognition*, University of California Press, s. 54

<sup>117</sup> loc.cit

<sup>118</sup> *ibid.* s. 62

kunstverket som ren nåtid (nærvær). Fordi symbolet er en del av verket, en del av et hele, og dette skiller symbolet fra allegorien, symbolet er essensielt i et hele.<sup>119</sup>

På basis av denne identifikasjonen blir symbolet selve emblemet på kunstnerisk intuisjon: allegori kan ikke bli annet enn bevisst uttalt, men når det gjelder symbolet, er det stor mulighet for at den representerte sannhet virker ubevisst i kunstnerens hode gjennom hans konstruksjon av symbolet. Symbolet er derfor et motivert tegn.<sup>120</sup> (Kommer tilbake til tegn i kapittel 2.5.1. s. 68).

### 2.3.2. Allegorien og postmodernismen

Ifølge Craig Owens (1950–1990) benyttes allegorien i høy grad også i vår tids kunst.<sup>121</sup> Craig Owens gir først et historisk tilbakeblikk og knytter allegorien til gresk og romersk antikk hvor den var utbredt og benyttet av forfattere som Homer, Ovid og Vergil. I litteraturen er allegorien oftest en fortelling, som utelukkende henviser til et filosofisk eller religiøst innhold. I Bibelens gamle testamente brukes den i de fleste fortellingene. Owens sier denne blir til en allegori når den leses som en prefigurasjon til Det nye testamentet. Når en tekst blir doblet med en annen. I barokkens billedkunst ble allegorien flittig benyttet, og senere ble den brukt av blant andre preraphaelittene. Også modernistene gjorde bruk av allegorien, hevder Owens, men uten å anerkjenne dette.<sup>122</sup> Modernistisk kunstteori undertrykte allegorien, den var blitt sett på som tegn på dårlig smak helt siden romantikken, kanskje forståelig så lenge allegorien legger bånd på autentisiteten. Derimot, sier Owens, er det mange samtidige, postmoderne kunstnere som benytter seg helt bevisst av allegorien. Vi skal se litt på hva det er som gjør at Owens trekker denne konklusjonen gjennom å gå nærmere inn i hans essay, ”The allegorical impulse – toward a postmodern theory” (1980), hvor han redegjør for sin teori om allegori i postmoderne kunst. Owens knytter tre linker mellom allegori og samtidskunst:

1. Appropriasjon
2. Stedsspesifikkhet
3. Akkumuleringsstrategi

---

<sup>119</sup> loc.cit.

<sup>120</sup> loc.cit.

<sup>121</sup> ibid. s. 58

<sup>122</sup> loc.cit.

Appropriasjon: allegorisk billedbruk er appropriert billedbruk, hevder Owens. Allegoristen finner ikke opp bilder, men konfiskerer dem, og gjerne manipulerer dem, og bildet endrer seg til noe annet. Allegori kommer fra det greste allos=andre og agoreuei= å snakke. Allegoristen oppretter ikke en opprinnelig mening som virker å være tapt eller fordekt, men Owens hevder at allegori ikke er hermeneutikk. Det handler altså ikke om fortolkning, men mer en tilførsel av en annen mening i verket. Allegorien er et supplement, er Owens påstand. Den tilfører verket et metatekstuelte nivå, samt en kilde av teoretisk betydning.<sup>123</sup>

Som eksempel på appropriering tar Owens i bruk blant annet verk av Sherry Levine, Troy Brauntuch og Robert Longo. Felles for disse er at de approprierer, men også manipulerer, og tømmer med dette verket for all opprinnelig mening. Når det gjelder Rune Johansen kan vi si at han approprierer i fotografiet "Hitler, kong Olav og Sissel Kyrkjebø". Han "tar" portretter av portretter. Disse personene har i første øyeblikk ingenting med hverandre å gjøre, det er kun i Johansens utsnitt de sees sammen. Hver for seg ville de ha gitt oss helt andre assosiasjoner. Går vi derimot dypere inn i sammensetningen kan vi finne en link til nasjonalisme, nasjonal identitet, den ariske rase, og så videre. Portrettene på veggen er tatt av andre og valgt ut av andre enn han selv. Her både approprierer og dokumenterer han? På den ene siden tar han fotografi av fotografi som andre har opphavsretten til. Han tar også interiøret, og kanskje også en gjemt hemmelighet til en avdød person. Ingen vet virkelig hvorfor den avdøde har hengt opp akkurat disse fotografiene på veggen. Eller kanskje vet Johansen at den avdøde, som var en fjern slektning, var en Hitler-sympatisør? Særlig annen manipulering finner vi ikke hos Johansen akkurat i dette fotografiet. Han jobber mediumspesifikt med sitt Hasselblad, men likevel, som Holm-Johnsen påpekte, selve utvelgelsen av utsnitt er også en form for iscenesettelse eller manipulering. Akkurat dette utsnittet gir oss portretter av Hitler, kong Olav og Sissel Kyrkjebø. Dersom Johansen hadde tatt bilde av en annen vegg i dette rommet, ville vi kanskje ha lest bildet helt annerledes (se s.76). Tittelen på bildet retter ytterligere vår oppmerksomheten mot de tre personene; Hitler, kong Olav og Sissel Kyrkjebø. Hitler gir assosiasjoner til ondskap, destruktivitet, utryddelse, ufrihet, mens kong Olav blir husket som selve folkekongen i vårt demokrati. Sissel Kyrkjebø er selve symbolet på

---

<sup>123</sup> *ibid.* s. 54

det gode og det skjønne, med sitt vakre utseende og klokkeklare sopran, og uttalte kristne tro. Men likevel har disse tre dette til felles at de representerer en nasjonal identitet, nasjonalitet og raseidentitet. Dersom vi leser dette verket allegorisk peker alle disse tegnene i retning av en sterk nasjonalfølelse og en ideologi som bygger på totalitær konformitet, og som har utgangspunkt, dersom vi går tilbake til Lacan, i armeringen, i frykten for møtet med oss selv i speilet. Hjertet i en allegorisk måte å se på er ifølge Walter Benjamin at vi som observatører konfronteres med historien, med fortiden og døden, den gåtefulle naturen av menneskelig eksistens, og den individuelle biografiske historie.<sup>124</sup>

Slik er allegorien fragmentarisk. Den frustrerer oss ved å ikke være transparent overfor verkets betydning, den gir oss kun fragmenter, noen tegn, som vi deretter selv må dekode eller dechiffrere for å kunne danne oss en mening. Fotografiet, Hitler, kong Olav og Sissel Kyrkjebø, og landskapet utenfor vinduet, er disse tegnene. Vi må selv foreta avkodingen av dem for å lese allegorien i verket.

Ifølge Owens er fotografiet nært knyttet til det stedsspesifikke. For det første er det gjerne gjennom fotografi det stedsspesifikke verket må foreviges og dokumenteres. Stedsspesifikke verk er impermanente, og derfor kun tilgjengelig på fotografi. Når Owens knytter linken mellom allegorien og det stedsspesifikke, begrunner han dette ut i fra allegoriens ønske om flyktighet, og vårt motstridende ønske om å fange denne. Dette kan sies å være en av kjernene i Rune Johansens prosjekt. Ønsket om å ta vare på det vi har, slik at det ikke ødelegges og forsvinner ut av historien som om det aldri hadde eksistert. Når Johansen bruker tittelen ”Hiv mannskjiten”<sup>125</sup> (både tittel på et av fotografiene og tittel på hans første bok om Nord-Norge), så sier han selv at dette er ironisk ment. Han mener det motsatte,<sup>126</sup> og dette ønsket om det motsatte blir bildets subjekt. Dette er Johansens egen stemme.

Som et eksempel på en allegorisk link til det spesifikke verket trekker Owens fram det kjente verket ”Spiral Jetty” av Robert Smithson. Dette verket hadde også et mytisk

---

<sup>124</sup> *ibid.* s. 55

<sup>125</sup> Uttrykket er nordnorsk og betyr kast skrotet. Jeg husker selv fra min egen barndom at uttrykket ble brukt, særlig gjennom 1970-tallet. På denne tiden kom de vedlikeholdsfrie og lette materialene, som for eksempel plastikk, i større omfang inn i hjemmene. Man rensket opp og kastet det gamle for å gi rom for det nye og moderne.

<sup>126</sup> Rune Johansen. *Hiv mannskjiten*. Press Forlag, 2004, s. 5

innhold, hvor formen oppsto fra en lokal myte om en virvelvind på bunnen av Great Salt Lake. Smithson knytter på denne måten verk og sted sammen i et dialektisk forhold, for han iverksetter en lesning av stedet som omfatter både topografiske og psykologiske forhold. Verket var flyktig i den forstand at det forsvant med tidevann og værforhold, det var heller ikke ment å være permanent. Det som har gjort det evig og visuelt tilgjengelig for oss i dag er dokumenteringen av det gjennom fotografiet. På samme måte kan vi også hevde at Johansens verker er stedsspesifikke. Han avgrensner her i boken selv topografien til det nordnorske landskapet, til det indre kulturlandskapet her, og leker videre som vi har sett, både med psykologiske og mytiske aspekter innenfor denne avgrensningen. (Behandler myten i kapittel 2.5.3. s. 71).

Den tredje linken Owens knytter til allegorien kaller han for akkumuleringsstrategi.<sup>127</sup> Denne knyttes til en matematisk progresjon hvor komposisjonen i verket ganske enkelt består av det ene etter det andre (jmf Sandbyes serialitet), og at et verk kan settes inn i, eller ta i bruk, matematiske størrelser og formler. I retorikken blir allegori tradisjonelt definert som enkeltsåtende metaforer introdusert i fortsettende serier, påpeker Owens. Omsatt i strukturalistiske begreper projiserer allegorien metaforen i språket på dets metonymiske dimensjon. Den russiske lingvisten og strukturalisten Roman Osipovich Jacobson (1896-1982) lager et skille mellom metafor og metonymi hvor metafor blir assosiert med poesi og romantikk, mens metonymi assosieres med prosa og realisme. Allegorien, sier Owens, inneholder derimot både metafor og metonymi. Derfor kan den tillate seg å overse stilistiske kategorier eller genre. Det allegoriske verk er syntetisk (utløst av Duchamp allerede i 1913), enten det kalles bastardisering (Leo Steinberg), hybridisering (Owens), utvidet felt (Rosalind Krauss), teatralitet (Michael Fried), eller intermedialitet (Dick Higgins).<sup>128</sup> Dette sees best i vekselvirkningen hvor allegorien fremstår mellom det visuelle og det verbale. Dette ser vi også mellom Johansens fotografier og Johansens tekster. Men for Rune Johansens del handler det ikke så mye om å blande medier, for det gjør han ikke. Han arbeider analogt, og mediumspesifikt. Han er trofast mot sitt Hasselblad, men benytter postmoderne virkemidler i sine arbeider, som for eksempel tegnet. På denne

<sup>127</sup> Craig Owens. "Toward the Allegorical Impulse" i *Beyond recognition*. University of California Press, s. 57

<sup>128</sup> Stian Grøgaard. *Det vage objektet*. Pax Forlag, 2001, s. 7

måten kan vi si han hybridiserer mellom stilistiske kategorier, han arbeider både i modernistiske og i postmodernistiske kategorier. På den ene siden arbeider han med det ekte, altså autentisitet. På den andre siden benytter han både surrealisme, appropriasjon, serialitet, tegn, symboler, allegori, altså iscenesettelse.

For å forstå allegorien fullt ut, ser Owens på dens historiske forløp. Han påpeker at det nettopp er i de underkategoriene vi til nå har vært gjennom, som appropriasjon, manipulering, stedsspesifikkhet, impermanens/flyktighet, akkumulering, diskursivitet og hybridisering, at vi finner det som skiller samtidskunsten fra dens forløper, modernismen. Dette er den enhetlige impuls som kan identifisere den postmoderne kunst.

### 2.3.3. Allegorien og tiden

Allegorien er altså, ifølge Owens tilbake. Men når var den der sist, når forsvant den, og hvorfor? Modernistene skilte mellom allegori og realisme, og mente at man enten var historisist eller modernist, allegorien var altså sterkt assosiert med det historiske maleriet i visuell kunst. Modernistenes slagord var "Il faut être de son temps".

Resultatet av dette var at allegori ble redusert til historisme. Walter Benjamin kalte det en tigers sprang inn i fortiden.<sup>129</sup> Syntagmatiske og narrative assosiasjoner ble slått sammen for å oppnå en vertikal lesning av (allegoriske) korrespondanser.

Hendelser ble løftet ut som et resultat – pekt på – se her hva som skjedde. Historisten knytter verket sammen i det Roland Barthes kaller hieroglyfer, det vil si signifikanten i fortid, nåtid og framtid. Visuell formidling er det mest pregnante øyeblikket av det historiske øyeblikket, som skal formidle hieroglyfer. Det skal vise øyeblikket som fanger både fortid, nåtid og framtid, alt dette på en gang, slik vi har sett Johansen knytter sine fotografier til fortid, nåtid, og fremtid. Dette var vanlig i kunsten hele første halvdel av 1800-tallet, verket skulle ha en dokumentarisk dimensjon.

Modernistene tok oppgjør med dette.<sup>130</sup> Det handlet om å leve i sin egen tid, være opptatt av det som ens egen tid representerer, finne uttrykksformer som gjenspeiler dette (noe samtidskunstnerne er opptatt av) i stedet for å leve i historiske øyeblikk, å se tilbake. Modernisme og allegori ble sett på som en antitese.

---

<sup>129</sup> Craig Owens. "Toward the allegorical impulse" i *Beyond recognition*. University of California Press, s. 59

<sup>130</sup> loc.cit.



Owens påstand er motsatt, at vi ikke kan se modernismen som en antitese til allegorien, og at det kun er i modernistisk teori man har fornektet allegorien. Han trekker fram eksempler som Courbet og Manet. Historien om modernistisk maleri startet med Manet, og ikke Courbet, hevder Owens, for Courbet insisterte på å male ”virkelige/reelle allegorier”, men sto likevel for det motsatte av historisme. Courbet møtte som kjent motstand på dette i sin egen samtid. Men Owens mener også å finne allegori hos Manet. For eksempel hevder han at vi ikke kan se Manets manipulering av historiske kilder uten allegorien.<sup>131</sup> Så, dette betyr at når vi finner allegori hos Rune Johansen, så er ikke dette nødvendigvis kun et postmoderne trekk.

#### **2.4. Politisk allegori**

Vi har allerede hevdet å ha funnet allegori i Johansens prosjekt i forhold til kjønnsproblematikk. Jeg skal i det følgende undersøke nærmere hvordan Johansen kan sies å benytte allegorien i forhold til synet på Nord-Norge. Innledningsvis skrev jeg at mange kunstnere, helt siden tidlig på 1800-tallet, har funnet veien til Nord-Norge. Hvordan ser Rune Johansen på Nord-Norge, og hvordan kan vi holde dette opp som en allegori?

Spørsmålet om Rune Johansen er en politisk kunstner synes å være relevant når man ser på fotografiene i boka ”Hiv mannskjiten”. Vi har for eksempel allerede lest ”Myrlandet Andøya” i et politisk perspektiv. Jeg skal videre forsøke å belyse problemstillingen gjennom å se på fotografiet ”Villy”(fig. 8) i et sosiologisk/historisk perspektiv. Dette vil bli tolket i lys av sosiologen Ottar Brox’ bok ”Hva skjer i Nord-Norge”, og idéhistoriker Morten A. Strøksnes ”oppfølger” med samme tittel.

##### **2.4.1. ”Villy” fra Nord-Norge**

Et blikk gjennom Johansens bok ”Hiv mannskjiten” reiser fort spørsmål om steder og mennesker i forhold til historikk, sosiale forhold, levevilkår, og fram til dagens utfordringer. Ser vi for eksempel på verket ”Villy”, bekrefter dette til en viss grad noe av det som har preget holdninger, myter og fordommer rundt Nord-Norge og nordlendingen opp gjennom historien. For det er Nord-Norge, nordnorsk kultur, og nordlendingen dette skal handle om.

---

<sup>131</sup> *ibid.* s. 61

Rune Johansen har bodd og arbeidet i Oslo siden 1982, men kommer opprinnelig fra Nord-Norge, født og oppvokst i Bodø by i Nordland fylke. Til tross for sin oppvekst i by er de fleste av Johansens fotografier i boka fra mindre småsteder i Nord-Norge. Et flertall av dem er fra Steigen i Nordland, nærmere bestemt Engeløya i Bø kommune, et sted Johansen har sterk tilknytning til, hvor hans landsted ligger, og hvor han per i dag tilbringer store deler av sin tid. Selv sier Johansen at det var først da han reiste tilbake til Nord-Norge at han fant seg selv som kunstner, eller bildene fant ham.<sup>132</sup>

Fotografiet ”Villy” viser en eldre mann portrettert i sitt eget hus. Han står inne i et oransjemalt rom som jeg senere får bekreftet av Johansen er Villys stue. Figuren ruver i rommet, og gjennom dette utsnittet ser rommet veldig lite ut, kanskje mest fordi det er så lavt under taket. Hovedpersonen Villy er plassert midt i fotografiet, som om han fyller hele rommet. Flere forskjellige tegn antyder at Villy bor alene (noe jeg skal komme tilbake til), og Villy beskrives videre av Johansen som bygdas store original, men uten at vi egentlig får vite hva som er så originalt med han. Videre lærer vi å kjenne Villy som en som liker å prate om gamle dager og som har spilt trekkspill i alle år. I sine yngre dager spilte han til dans når det var fest på ungdomshuset. I tidligere år har Villy ”rodd sjøen”, noe som betyr at han har livnært seg i perioder av fiske. I tillegg har Villy fungert som bygdas sykkelreparatør.<sup>133</sup>

Hva Villy lever av i dag, får vi ingen informasjon om, men ut fra hans alder må vi kunne anta at han er blitt pensjonist. Vi får heller ingen informasjon om hvilken bygd Villy lever i. Dette mener jeg er et bevisst trekk i Rune Johansens fotografier. Selv om enkelte av hans fotografier kan være svært stedsspesifikke, er det ikke alltid hans hovedpoeng å være så stedsspesifikk at det blir tilkjennegitt nøyaktig plassering. Johansens prosjekt som helhet er i større grad å gi en beskrivelse av en hel kultur, snarere dokumentere og stedsfeste en hel landsdel og dens folk. Dette bekrefter han selv allerede i forordet i sin bok. Han kaller dette en hyllest og en kjærlighets-erklæring til Nord-Norge og til folket i nord.<sup>134</sup> Men for å forstå nærmere hva

---

<sup>132</sup>Rune Johansen. *Hiv mannskjiten*. Press Forlag, 2004, s. 6

<sup>133</sup>Rune Johansen. *Hiv mannskjiten*. Press Forlag, 2004, s. 38

<sup>134</sup>Rune Johansen. *Hiv mannskjiten*. Press Forlag, 2004, s. 5

Johansens prosjekt og hyllest til Nord-Norge går ut på, må vi studere denne landsdelen og kulturen litt nærmere.

Nord-Norge blir ofte sett på som ett hele. Når man refererer til Nord-Norge, slår man gjerne sammen de tre nordligste fylkene i Norge: Nordland, Troms og Finnmark. Begrepet Nord-Norge blir således et geografisk begrep, skjønt disse tre fylkene heller ikke geografisk er rent homogene, noe som egentlig ikke skulle legitimere en slik enhetsbetraktning. Dersom man ser nærmere på dem har de større ulikheter enn likheter. De er forskjellige både i forhold til folketall, klima, bosetning og topografi.<sup>135</sup> Jo lenger nord man kommer, jo lavere blir befolkningstettheten og jo mer spredt blir bosetningen. Geografisk grenser Nordland fylke til bare ett land, Sverige, mens Troms og Finnmark grenser til to, Troms til Sverige og Finland, og Finnmark grenser til Finland i sør, og til Murmansk oblast<sup>136</sup> i Russland i øst. Fellesnevneren for fylkene er at de ligger lenger unna Norges maktsenter, Oslo, enn resten av fylkene i Norge. Et annet fellestrekk er at befolkningen i disse fylkene opp gjennom historien har hatt ulik etnisitet, tradisjonelt norsk, samisk og kvensk.<sup>137</sup> Også Rune Johansen er noe uklar i sin definisjon av Nord-Norge. Han spesifiserer eller avgrenser ikke hva han legger i begrepet Nord-Norge, men ut ifra hans fotografier i boka "Hiv mannskjiten" er det som oftest mer spesifikt Nord-Norge i Nordland fylke han har avbildet, og fortrinnsvis fra kystsamfunn her. Men dette kan generaliseres til kystkommuner videre nordover fordi mønsteret i de små kystsamfunnene i hele Nord-Norge er nokså likt, noe som også understreker at her foreligger en sentrum-periferi-problematikk. Dette gjør det nærliggende å trekke assosiasjonen til Ottar Brox' fiskerbonde.

#### **2.4.2. Ottar Brox' Nord-Norge og Rune Johansens syn på Nord-Norge**

<sup>135</sup> Pr. 2008 har Nordland fylke 234 996 innb., Troms fylke 154 642 og Finnmark fylke 72 399. Finnmark er i utstrekning Norges største fylke: 48 649 km<sup>2</sup>, Troms 25 984 km<sup>2</sup>, Nordland 38 327 km<sup>2</sup>. Sammenligner vi dette med for eksempel Akershus fylke, så er utstrekningen her 4 918 km<sup>2</sup>, noe som forteller om omfanget av de tre nordligste fylkene.

<sup>136</sup> oblast = region

<sup>137</sup> Forskerne er fortsatt uenige om de første bosetningene i Nord-Norge, om det var samisk befolkning eller etniske nordmenn som først bodde der. Man regner de første bosetningene fra ca 9000 f.Kr. Kvensk bosetning (innflyttede fra Finland) regnes fra 1700-tallet, men også her er forskerne usikre, og noen hevder der har vært kvensk bosetning fra 1500-tallet, men man vet ikke omfanget av denne.

På 1950- og 60-tallet opplevde man fraflytting og nedgang i befolkningen i utkantsamfunn i Nord-Norge. Den norske sosiologen Ottar Brox (f. 1932, professor i sosiologi ved UiT fra 1972 til 1984, stortingsrepresentant for SV, Troms, i perioden 1973-1977) skrev i 1966 boka *Hva skjer i Nord-Norge?*, *En studie i norsk utkantpolitikk*. Boka skulle i utgangspunktet være Brox' doktoravhandling og ble sett på som en inngang til den norske sekstiåtterkulturen. I henhold til Brox selv var den først og fremst et innlegg i den politiske diskusjonen om mål og midler i distriktsutbygginga.<sup>138</sup> Til tross for dette ble den også betraktet som en akademisk publikasjon i Norge. Boka fikk enorm oppmerksomhet, en bestselger som kom i stadig nye opplag, og den ble oversatt til svensk og færøysk<sup>139</sup>. I ettertid betraktes den som en sosiologisk klassiker skrevet i en tid som var preget av den kalde krigen, nasjonalstaten og moderniteten.

Hva har så dette med Rune Johansens "Villy" å gjøre? Slik jeg ser Villy, representerer han en prototype, selv om Johansen makter å fremstille Villy også som seg selv. Men vi kjenner prototypen Villy igjen fra flere småsteder i utkanten av Nord-Norge. Han er mann, han er enslig, han er uten arbeid (dvs. lønnet arbeid), og han er "gubbe" (dvs. eldre mann).

Hva skjer i Nord-Norge, og hvordan ble Villys liv slik? Ifølge Ottar Brox ligger årsaken til Villys liv i samfunnsstrukturene, og utenfor Villys egen kontroll. Brox skrev "Hva skjer i Nord-Norge?" etter å ha reist rundt i Nord-Norge i forbindelse med sitt arbeid med å samle inn gamle gjenstander og redskaper til Tromsø museums samlinger for nyere kulturhistorie. Han fikk gjennom dette arbeidet god kontakt med folk i distriktene. Han fikk innblikk i hvordan de tenkte og hva som opptok dem, hvordan de vurderte livene sine i forhold til arbeid, hvor de skulle bosette seg, og om fremtidsutsikter. Sentralmakten (Det Norske Arbeiderparti var i regjering med Einar Gerhardsen som statsminister i perioden 1963 til 1965 da Ottar Brox arbeidet med boken) mente at det i framtida ikke fantes noen garanti for at bosetting kunne opprettholdes på andre steder enn store sentra, at framtida lå i byene. Brox oppfattet kystfolkets fremtidsutsikter som dystre, og begynte å betrakte disse småstedene langs

---

<sup>138</sup> Ottar Brox. *Hva skjer i Nord-Norge*. Pax Forlag, 1966, s. 7

<sup>139</sup> Morten A. Strøksnes. *Hva skjer i Nord-Norge*. Kagge Forlag, 2006, s. 31

kysten som fortapte. Han ønsket å forklare årsaken til dette, og det opptok han hvorvidt menneskene som bodde der var dette bevisst.

Brox ble også oppmerksom på hvordan politiske avgjørelser fattet utenfor lokalsamfunnet kunne legge begrensninger på økonomisk handlefrihet i bygdene, og ikke hadde noe å gjøre med naturlige vilkår i disse småsamfunnene. Han berømmet myndighetene for å ha en plan for det kriserammede Nord-Norge gjennom Utbyggingsprogrammet for Nord-Norge (NNP), som ble lagt frem i St.melding nr. 85;195, og behandlet av Stortinget den 6. februar 1952. En slik plan var på denne tiden unik for Nord-Norge sammenlignet med andre industrielt utviklede land. Samtidig kritiserte Brox de samme myndighetene for ikke å kartlegge konsekvensene når planen hadde fått virket noen år, og mangel på evne til korreksjon i forhold til disse. Kritikken gikk ut på at når staten ikke evaluerte og korrigerer sine prosjekter, kunne staten snart bli det motsatte av en velgjører. Brox' analyser viste at statens inngripen ofte hadde negative konsekvenser, som ifølge Brox ble katastrofale. Fiskerbøndenes klare målsetning var alltid å bli mest mulig sjøhjulpne.<sup>140</sup> I stedet opplevde de det motsatte. Bygdene i Nord-Norge fikk stadig mindre kontroll over egen utvikling, det vil si kontroll over eget næringsgrunnlag, som langs kysten handlet om fiske og mindre jordbruk, samtidig som folketallet minket. Katastrofen var total i henhold til Brox fordi det tradisjonelle og opprinnelige næringsgrunnlaget for fiskerbonden ble borte, noe som førte til fraflytting og arbeidsledighet (klientifisering).

Rune Johansen skriver at Villy "har rodd sjøen", men at han mest av alt har levd livets glade dager.<sup>141</sup> For Brox ble fiskerbonden et begrep. Fiskerbonden livnærte seg både av fiske og av jordbruk, ofte fordelt naturlig i arbeid mellom mann og kvinne på gårdene. Man rodde fiske når det var sesong og behov for dette (mannen), og det var vanlig å dyrke grønnsaker, med noe dyrehold i tillegg (som regel kvinnens ansvar når mannen var ute på fiske). Noe forenklet kan vi si at man beholdt ressursene som skulle dekke eget behov og solgte overskuddet. Dette livet var således fritt og uavhengig for fiskerbonden, skjønt avhengig av gode og dårlige år i forhold til hva

---

<sup>140</sup> Ottar Brox. *Hva skjer i Nord-Norge*. Pax Forlag, 1966, s. 16

<sup>141</sup> Rune Johansen. *Hiv mannskjiten*. Press Forlag, 2004, s. 38

naturen kastet av seg. Men likevel hadde fiskerbonden større kontroll over eget liv og egen økonomi.<sup>142</sup> Kanskje var det dette som var livets glade dager for Villy?

Den nordnorske identiteten har i all tid vært knyttet til næringsgrunnlag, og forutsetninger for dette, for eksempel klima og geografi. Geografisk befinner Nord-Norge seg langt unna maktsenteret i landet, og dette har blant annet medført til en såkalt nord-sør-konflikt, hvor nordlendingen, om enn motvillig, har vært nødt til å orientere seg mot sør, og mot maktsentra i Oslo. Dette har til tider vært problematisk for begge parter. For nordlendingens del har det vært problematisk at avgjørelser har vært tatt i sør, uten nødvendig forståelse og kunnskap om nordnorske forhold. Fra myndighetenes side har nordlendingen til tider vært betraktet som sta og egenrådig, og i opposisjon til ”øvrigheta” (for eksempel Kautokeino-opprøret i 1852, og demonstrasjonene mot utbyggingen av Alta-Kautokeinovassdraget i Stilla, Alta, i 1979).

Hensikten med NNP var ifølge Brox altså å industrialisere, effektivisere og urbanisere Nord-Norge. Industrialiseringen kaller Brox en nøkkel til avfolkningsproblemen.<sup>143</sup> Dette var overgangen fra naturalhusholdning til industrielt og lønnet arbeid. Den uheldige konsekvensen av dette var et fiske som ble effektivisert og konsentrert på store flåter. Etter hvert ble det opprettet fiskekvoter, og dette skulle bli avgjørende for mang en fiskerbondes skjebne.

I løpet av 1970-tallet opprettet den norske stat fiskekvoteordninger som skulle sikre videre stordrift. Statens målsetning var å bedre ressursforvaltningen. I brosjyre/veiledning fra Fiskeri- og kystdepartementet publisert den 29. oktober 2002 under Regjeringen Stoltenberg II står det under overskriften Verdier fra havet – Norges framtid: ”De siste 25 årene har det skjedd ei utvikling fra tilnærmet fritt fiske til en gjennomregulert næring med kvoter og restriksjoner. Den teknologiske revolusjonen har skapt en så effektiv fiskeflåte at strenge reguleringer er nødvendige for å hindre overfiske og nedfisking”. I overgangen fra det frie fisket betalte staten kystfiskere for å hugge opp båtene sine. De som var aktive fiskere fikk kvoter (gratis) gjennom innføringen, og retten til å fiske i fremtiden. Ifølge idehistorikeren Morten

---

<sup>142</sup> *ibid.* s. 62

<sup>143</sup> *ibid.* s. 53

A. Strøksnes finnes det mange eksempler på at folk har fått tak i kvoter på fisk som de aldri har fisket etter (for eksempel enkelte som satt med tillitsverv innenfor fiskerierorganisasjonene).<sup>144</sup> Disse kunne så selge videre sine kvoter for høye summer. Reglene ble slik etter innføringen: For å få lov til å fiske må man ha en fiskekvote. Dersom man ikke har en slik, må man kjøpe en. Prisen på disse kvotene steg raskt opp i flere millionbeløp, og for nye generasjoner som ønsker å livnære seg av fiske, er konsekvensen at de må ta opp store lån i bank for å finansiere et kvotekjøp. I tillegg må de ha båt, for kvoten følger båten. Ikke uventet trekkes den konklusjonen at dette må hindre rekruttering til yrket. Strøksnes sier videre at ordningen la til rette for at redere og skippere som hadde gjort store investeringer i fisket fikk store kvoter, andre mindre. For eksempel for kystfiskerne i Finnmark ble ordningen dårlig. Man beregnet kvoten ut fra hvor mye fisk de hadde fått. I Finnmark var det selinvasjon under innføringen av kvoteordningen, og dermed lite fisk. Generelt handlet det om å være på rett sted til rett tid. De som skulle være så uheldige å være syke under innføringen, fikk ingen kvoter, og følgene kunne være at de for all framtid var utestengt fra fisket.

Med dette som bakgrunn kan vi studere Villy litt nærmere. Det er lite i Villys stue som peker mot materiell rikdom, så mest sannsynlig kan ikke Villy regnes blant ”kvotearonene”.<sup>145</sup> Det er lettere å tenke seg at Villy kan være av dem som ikke fikk tilgang på fiskekvoter og som har strevd for annet levegrunnlag. Ansiktet hans bærer preg av harde kår. Kanskje har festlighetene i tunge stunder tatt litt over, og i andre perioder har livet bestått av tungt arbeid. Uttrykket hos Villy er lettere oppgitt, men samtidig ikke totalt resignert. Han står med hendene i siden som om han sier at jeg lar meg ikke knekke, til tross for at han begynner nå å oppnå høy alder, og kanskje ikke har all verdens kampvilje igjen. Villy hører også til en generasjon menn som tradisjonelt hadde ei kone i huset. På rotet i rommet, og ikke minst på haugen av klær som ligger i stolen i stua, skjønner vi at det er ingen slik kvinne i huset. Men hvor ble det egentlig av henne?

---

<sup>144</sup> Morten A. Strøksnes. *Hva skjer i Nord-Norge*. Kagge Forlag, 2006, s. 53

<sup>145</sup> et uttrykk som brukes om en fisker som har gjort seg rik på kvoter og har retten til å fiske i all fremtid. *Ibid.* s. 54

Verken tekst eller fotografi gir oss svar på dette. Kanskje har det aldri vært en kvinne i Villys hus? Eller kanskje er han enkemann?<sup>146</sup> Villy hører til generasjonen som etablerte seg med familie før utdanningsrevolusjonen i Nord-Norge, og før kvinnefrigjøringen som startet for fullt på 1970-tallet. (Universitetet i Tromsø ble åpnet i 1971). Resultatet i dag er at kvinnene forsvinner fra småstedene, de søker til de store byene, blant annet for å utdanne seg (for eksempel har 74 prosent av kommunene i Finnmark lav kvinneandel. Ingen kommuner har kvinneoverskudd. I Troms er det kvinneunderskudd i halvparten av kommunene, bare noen få, som Tromsø, har kvinneoverskudd).<sup>147</sup> Ifølge Strøksnes søker også kvinnene vekk fra tradisjonelle mannsdominerte samfunn, patriarkalske samfunn hvor mannens autoritet har vært høyere enn kvinnens. Denne utviklingen gjelder også ungdommen. De ser liten framtid og mulighet i de tradisjonelle strukturene på slike småsteder, og søker seg til mer sentrale steder hvor mulighetene er flere og mer varierte. Det påfølgende resultatet av dette er at disse stedene ikke rekrutterer seg selv.

#### **2.4.3. ”Villy” og det moderne samfunns paradoks**

Idéhistorikeren Morten A. Strøksnes ga ut boka *Hva skjer i Nord-Norge?* i 2006. Boka kan tolkes som en oppfølger, eller snarere en kommentar til Ottar Brox si bok fra 1966.<sup>148</sup> Gjennom boka følger vi Strøksnes reise som starter på yttersiden i Vesterålen, sør i Nordland, via Troms fylke og helt til Kirkenes by nordøst i Finnmark. Reisen ender på Kolahalvøya, på andre siden av russergrensen, i byen Murmansk. Gjennom sin reise foretar Strøksnes en analyse av Brox dystre fremtidsvisjoner for Nord-Norge, og han ser på Nord-Norge i dag. Fikk Ottar Brox rett? spør Strøksnes. Brox fikk rett i at det kom til å skje store endringer, men var ifølge Strøksnes for pessimistisk i forhold til det store forfallet som skulle komme. Forfallet kom i hvert fall ikke så fort som Brox mente det ville komme. Strøksnes skisserer flere grunner til det. I løpet av 1970-tallet kom blant annet økt bilisme, folk ble i større grad mobile, og man kunne opprettholde bosetning på småstedene ved å pendle inn til større sentra for å arbeide. En annen grunn var den enorme utviklingen av velferdsstaten og velferdsordninger som ga økninger i sysselsetningen i offentlig

<sup>146</sup> Rune Johansen opplyser i vår samtale den 08.02.09 at Villy har hatt kjæreste, men at hun døde i en bilulykke.

<sup>147</sup> Morten A. Strøksnes. *Hva skjer i Nord-Norge*. Kagge Forlag, 2006, s. 211

<sup>148</sup> Oppgis av Strøksnes som en av grunnene til at hans bok har samme tittel som Ottar Brox' bok fra 1966.



sektor rundt omkring i småkommunene. Dette ga arbeid til en ny generasjon ungdom som nå hadde fått mulighet til å gå gymnas noenlunde i nærheten av sine hjemsted. En tredje grunn var et stortingsvedtak som kom på midten av 1970-tallet og som sikret bøndene en minsteinntekt på lik linje med industriarbeiderne. Dette skapte ny optimisme i nord, og stemningen varte i en tiårsperiode ifølge Strøksnes.

For Villy ble samfunnsomveltningene omfattende. Å skulle takle en overgang fra en praktisk hverdag til en teoretisk utdannelse kan fortone seg som en stor omstilling for en mann som har levd det glade liv. For mange på Villys alder, og med lik bakgrunn, vil dette være en for stor omstilling, og dermed et uaktuelt alternativ (selv om det jo er et tankekors at kvinnene greide denne omstillingen i større grad). Villys løsning var å bli igjen i hjembygda, og å leve på trygd. I lys av Brox' analyse er det lett å gi han rett i at dette ikke virker bæredyktig, og at det virker underlig av staten å fare fram slik. Først ødelegges grunnlaget for livsopphold, deretter gis midler tilbake i form av subsidier og sosialstønader.

For Ottar Brox ble dette helt galt. Han mente at noe måtte gjøres, men dog ikke i form av den marxistiske ideologis revolusjonære virkemidler. Han regner seg som sosialist, men siterer Marx: "Jeg vil gjerne leve i et samfunn der samfunnet regulerer produksjonen: og gjør det nettopp derved mulig for meg å gjøre noe i dag og noe annet i morgen, å drive jakt om morgenen, å fiske om ettermiddagen, å stelle fe om kvelden og etter måltidet kritisere så mye jeg lyster – uten at jeg noengang blir jeger, fisker gjeter eller kritiker".<sup>149</sup> Videre sier Brox "jeg synes ikke at mange av de som i dag kaller seg marxister kan hjelpe meg til å realisere et slikt samfunn. Det eneste de gjør er å love å bygge opp et slikt Utopia dersom noen vil hjelpe dem med å rive ned det vi alt har".<sup>150</sup>

Er det dette Rune Johansen også ønsker? Kan Rune Johansens bilder således sees som en politisk allegori? Til nå har vi sett at Johansens fotografier kan sees i sammenheng med Brox' perspektiv. Men det er lett å tolke både Brox og Johansen som noe naive her. De skisserer en samfunnssituasjon hvor man tilbakeskuer og peker på at alt var så mye bedre før. De holder den romantiske drømmen i livet, og nærmer seg

<sup>149</sup> Brox henter dette sitatet fra Marx i Jon Elsters *Samfunn og frihet, en antologi*.

<sup>150</sup> Ottar Brox. *Hva skjer i Nord-Norge*. Pax Forlag, 1966, s. 188

faretruende anakronismen. Dette har da også vært kritikken av Brox' tanker i ettertid. Men kan den samme kritikken ramme Rune Johansen? Johansen lykkes i å unngå den typiske klisjeen i denne sammenhengen; båten i støa og "kasjettlua" på den gamle fiskerbonden, slik vi for eksempel har sett det hos maleren Karl Erik Harr, og til dels hos filmskaperen Knut Erik Jensen. Johansen lar i større grad dagens situasjon avspeiles. Villy fremstår her i dag, til tross for en ikke altfor vellykket skjebne i forhold til sosial status, som seg selv, autentisk, som den han er blitt gjennom et langt liv og de mulighetene han har hatt. Bakenfor ligger likevel et system som har styrt Villy i en retning han ikke har vært herre over selv, og som jeg mener Johansen peker på. Men på den andre siden er Villy noenlunde sikret gjennom et velferdssystem som ivaretar en dersom sykdom inntreffer, og som ivaretar ens primærbehov, og som passer på at ingen sulter i hjel. Om det er like lett å bevare selvrespekt og autoritet innenfor et slikt system er en annen sak.

Med bakgrunn i dette kan vi si at Johansen er, som Brox, opptatt av resultatet av avgjørelser og bestemmelser som fattes av andre. (Se for eksempel fotografiet "Myrlandet Andøya", men også Johansens påminnelse til politikerne i Tromsø i fotografiet "Gi oss i dag vårt daglige brød").<sup>151</sup> Vi så i "Myrlandet Andøya" hvordan en families aktivitet preger hele landskapet på øya. Det er verken bedre eller verre når staten oppfører seg tilsvarende. Regjeringen Stoltenberg skrev som nevnt i 2002 at strenge reguleringer av fiskeflåten er nødvendige for å hindre overfiske. I de siste årene har man altså innsett at industrielt storfiske rensker havet for fisk. Dette er jo fordi store fiskeflåter gir muligheten for overfiske, i motsetning til Brox' fiskerbondes småbåter. Med store industritrålere er det faktisk mulig å fiske havet tomt for fisk. Norge er ikke alene om denne dystre utviklingen, men heller ikke alene om den krisen som kan oppstå ved et tomt hav. Å trekke linjen fra "Villy" og over i storpolitikken er kanskje drastisk, men etter det vi har sett til nå handler dette fotografiet både om Villy, og om storpolitikk.

Det som kjennetegner en modernistisk forståelse, er nettopp en slik løsning som Brox gir. En kompakt ideologi som gir oss en betraktningssmåte og en forståelse av våre nordnorske liv. En postmoderne forståelse av våre liv må da nødvendigvis innebære

---

<sup>151</sup> Rune Johansen. *Hiv mannskjiten*. Press Forlag, 2004, s. 102

noe nytt: Vi forstår våre liv i lys av ”identitetsforvaltning”, som Johansen sier, han måtte til Nord-Norge for å finne sitt uttrykk. Men identitetsforvaltning er mer komplisert i en postmoderne forståelse. Brox hjelper oss ikke når han ”romantiserer” ved hjelp av fortidige referanser, fordi det er ikke slik samfunnet fungerer i dag. Dagens samfunn kjennetegnes av kompleksitet og relativitet, det motsatte av kompakte ideologier. For hundre år siden måtte Villy ha gått i båten, eller bevisst valgt å sulte i hjel. Johansen viser oss noe av velferdens paradoks. For Johansen var det godt å ”komme hjem” igjen, og oppleve det gamle. Men samtidig som han viser oss historien og årsaken til at Villy sitter på land, så peker han, som Strøksnes også gjør,<sup>152</sup> på hvilke ressurser vi faktisk står overfor her, et ønske om å bidra til en konstruktiv tenkning, som en motsats til handlingslammelsen (jmf. Taylor).

### **2.5. Modernist eller postmodernist?**

Johansen fant seg selv som kunstner da han dro tilbake til Nord-Norge, der han opprinnelig kom fra, og hvor han startet sitt autentiske prosjekt, i et uttrykk som var vanligere innenfor modernistisk fotografi, enn det postmoderne fotografiet. Jeg vil hevde at dersom vi skal plassere han innenfor en postmoderne diskurs, må vi følgelig lese ham med et postmoderne blikk, og da blir det vår lesning som skaper denne resepsjonen, fordi selv betrakter han seg ikke som en del av denne diskursen.<sup>153</sup> Problemet her blir at det vanskelig lar seg gjøre å tolke et verk ut fra modernismen med et postmoderne blikk. Dersom modernismen forfekter at fotografiet taler sant, og postmodernismen i ettertid har påpekt at det lyver, får vi et problem dersom vi igjen skal holde det opp som sannhetsvitne. Men for Johansen er prosjektet å være ærlig, og her ligger også det dokumentariske aspektet, han dokumenterer Nord-Norge slik det er i dag, og slik det har vært, en historisk dokumentasjon, slik jeg for eksempel har tolket denne gjennom Brox’ tekst. For Johansen har det vært viktig å få fram sannhet, eller snarere autentisitet, som vi til nå har sett hører hjemme i et modernistisk prosjekt. Men, vi har også sett at Johansen kan befinne seg innenfor en

---

<sup>152</sup> Strøksnes skisserer helt konkrete løsninger for Nord-Norge. Dette blir for omfattende å gå inn på i denne oppgaven, men kort fattet går han inn for nedrustning av fiskeflåten og overføring av større andel av fisket til små båter. Deretter skal fersk fisk ilandføres lokalt, og gjennom samarbeid med Russland og Finland fraktes med tog til stormarkedet Kina.

<sup>153</sup> Samtale med Johansen 08.02.09

postmodernistisk diskurs. Når Johansen plasseres innenfor postmodernismen handler dette også om at han er en av samtidskunstnerne som ”opererer” i vår samtid. Men i motsetning til for eksempel Vibeke Tandberg, som var en av første kulls studenter ved Institutt for fotografi ved Statens høgskole for kunsthåndverk og design i Bergen, (i likhet med andre etablerte norske kunstnere som Mikkel McAlinden, Thorbjørn Rødland og Jonas Ekeberg) har ikke Johansen lært iscenesettelsen. Det er ikke dermed sagt at han ikke benytter seg av den. Skal forsøke i det neste kapittelet å viderefølge denne lesningen av Johansens verk gjennom ”tegnet”.

### 2.5.1. Tegnet

Først er det nødvendig å se nærmere på hvordan tegnet benyttes i et postmoderne uttrykk, og hvordan det brukes i Rune Johansens fotografier. Fokuset på tegnet ligger i en teoretisk tradisjon som startet med semiologien (Saussure) og semiotikken (Peirce), innenfor strukturalismen på begynnelsen av 1900-tallet (selv om begrepet har røtter helt tilbake til antikkens tenkere som Platon, Aristoteles, stoikerne, Augustin). Særlig innflytelse hadde sveitseren Saussures tekst som behandlet studiet av tegnenes liv i samfunnet. Noen av de fremste tenkerne som videreutviklet Saussures teori er blant andre Claude Levi-Strauss, Roland Barthes, Jacques Lacan, Michel Foucault, Umberto Eco, Jacques Derrida, Jean Baudrillard og Julie Kristeva..<sup>154</sup>

I en presentasjon av Saussures teori sa Barthes at semiologi er en vitenskap om former, i det den studerer formens betydning løsrevet fra dens innhold. Tegn er organisert i sett av opposisjoner som former deres signifikasjon, uavhengig av hva tegnet refererer til. All menneskelig aktivitet tar i bruk minst ett system av tegn (vanligvis flere samtidig) hvis regler kan oppspores; og, som produsent av tegn, er mennesket for alltid dømt til signifikasjon, uten å kunne flykte fra det. Ingenting av det vi sier er uten betydning/mening. Selv ordet ingenting betyr noe, eller bærer en mening.<sup>155</sup> Dette skulle bety at mennesket ikke kan uttrykke seg språklig uten tegn. Siden billedlig framstilling også defineres som et type språk innebærer dette at heller ikke denne uttrykksformen går fri fra tegnet. Allerede her må vi da kunne bekrefte at Rune Johansen benytter seg av tegn i sine fotografier.

<sup>154</sup> Det Store Norske Leksikon, Kunnskapsforlagets nettleksikon 28.04.09

<sup>155</sup> Foster, Krauss, Bois og Buhloh. *Art since 1900*. Thames & Hudson, 2004

Saussure hevdet at ingen tegn kan gi mening foruten å bli sett i forhold til andre tegn, det opererer i mening kun innenfor et system, og det er dette som bekrefter dets verdi. Han så på tegnet som vilkårlig, eller nøytralt (arbitrary nature of the sign), det vil si tegnet sees uten en rangering eller hierarkisk inndeling av verdien eller betydningen. Owens hevder at dette er årsaken til at Saussure bruker begrepet tegn i stedet for symbol, fordi symbol er i større grad forskjellig ”ladet”, og vil aldri være helt arbitrært. Det er derimot tegnet.<sup>156</sup>

### 2.5.2. Diskursen

Poststrukturalistene utfordret strukturalistenes prinsipper om at ethvert system er autonomt og selvregulerende, med regler og operasjoner som begynner og slutter innenfor systemets egne grenser. Spørsmålet angående form og innhold fikk påvirkning fra lingvistikken hvor man også begynte å se på handlingen språket satte i verk, at det her lå en viss dynamikk. Man så på former som man kalte ”skiftere” og ”performativer”.<sup>157</sup> Det ble argumentert for at språk ikke kun er transmisjon av beskjeder eller kommunikasjon av informasjon, men innehar en interaktivitet. Man argumenterte også med at språk ikke er nøytralt. Det plasserer oss i posisjoner, det vil si hierarkisk i forhold til makt, og det tvinger oss inn i roller som igjen bringer oss inn i helt nye systemer. Foucault undersøkte typer språklig utveksling i en distinksjon mellom narrasjon og diskurs. Han hevdet at hver type har sin egen karakter: narrativer involverer en tredjeperson, og avgrenser seg selv til en form av fortid (som historien gjør), mens diskursen, den levende kommunikasjonen, involverer nåtid, samt første og andre person (skifterne ”jeg” og ”du”). Foucault pekte altså på at denne levende kommunikasjonen ikke var nøytral, slik man hadde sett på den som tidligere, men legger føringer i forhold til posisjoner, til den andre, noe som igjen utfordrer autentisiteten (i hvor stor grad kan man komme fram som den man er innenfor ulike systemer?).<sup>158</sup>

Dette innebærer også at diskursen kom inn som en kritikk av og innenfor systemer, noe vi følgelig også finner innenfor billedkunsten, man diskuterer seg selv, en

<sup>156</sup> Craig Owens. *Beyond recognition*. University of California Press, 1992, s. 63

<sup>157</sup> Shifter er for eksempel hvordan ordet ”jeg” vil skifte fra person til person i en samtale. Performativ kan for eksempel være når man svarer ”ja” under en vielse. Dette ordet ”ja” vil da innebære atskillig mer enn ordet ”ja” akkurat der og da.

<sup>158</sup> Craig Owens. ”The discourse of others”, i *Beyond recognition*, s. 88 og 167

fagkritisk diskurs. I forhold til utenforstående kan dette lett oppfattes som en lukning, fordi systemet fordrer slik en forutsetning om kompetanse til å være innenfor og ikke utenfor systemet. En slik kompetanse legitimeres best gjennom det formelle apparatet som kan kvalitetssikre kritikken. Når diskursen behandles innenfor utdanningssystemet, krever dette i sterkere grad at man selv er innenfor dette systemet. Jo høyere denne kompetansen blir, jo større relevans i forhold til å befinne seg innenfor systemet. I motsetning til dette kan det lett oppfattes som en ekskludering av den som ikke befinner seg innenfor, og dermed heller ikke er en del av diskursen. I Johansen tilfelle, kan en del av årsaken til at han strevde med å komme innenfor systemet, eller diskursen, være nettopp det at han er autodidakt. På den andre siden ville dette antakelig ført til helt andre fotografier ifølge ham selv.<sup>159</sup> En annen årsak til at han strevde med å komme inn i fotokunstmiljøet i Oslo kan være at han heller ikke hadde fått tatt del i 70-tallets kamp for fotografiets status som kunst, og dets innpass i kunstfeltet. Når Johansens sier at han strevde med å finne seg selv som kunstner, og at det var vanskelig å få innpass i fotokunstmiljøet i Oslo (han flyttet til Oslo i 1982), så kan dette handle om at hans bakgrunn som autodidakt ikke tilsa en adekvat legitimering av å være en del av kunstfeltet.<sup>160</sup> Derfor måtte han også vekk fra dette miljøet for å finne seg selv som kunstner.

### 2.5.3. "Under the hood"

I sin tolkning/lesning av Cindy Sherman hevder Rosalind Krauss at vi må gå i dybden på verkene, vi må gå "under the hood"<sup>161</sup>, som hun sier. Dette begrunner hun med at det er viktig å avlive mytene som holder i hevd feiloppfatninger og feiltolkninger. Sherman blir betraktet som en av de viktigste kunstnerne i overgangen til postmodernismen, men ifølge Krauss i en reduksjonistisk tolkning, som feministisk kunstner. For å avlive denne myten sier Krauss at det er viktig å avdekke lagene som hennes kunst består av, gå ned i dybden på dem, og med dette utvide forståelsen av hvordan hennes verk kan leses. Blant annet ble Shermans verk tolket i forståelsen av å være kopier av originaler, f.eks. kopier av Hitchcocks heltinner i filmnoirens epoke. Noen tolket dette igjen som en kritikk av et spesifikt kvinnesyn, som for eksempel

<sup>159</sup> Samtale med Rune Johansen per telefon den 22.04.09

<sup>160</sup> Rune Johansen. *Hiv mannskjiten*. Press Forlag, 2004, s. 6

<sup>161</sup> Rosalind Krauss. "Cindy Sherman. Untitled Filmstills" i *October Files*, 2006, s.

Laura Mulvey, som leste dette som "the mans gaze", mannens blikk på kvinnen.<sup>162</sup> Disse tolkningene kom med Shermans gjennombrudd i serien "Untitled Filmstills". Her sier Krauss at en mer teknisk analyse, eller nærmere bestemt en semiotisk analyse, involverer termene "signifier" og "signified", form og innhold.<sup>163</sup> Dette eksemplifiserer hun gjennom Barthes forklaring av myten.<sup>164</sup> Det viktige er ikke hva vi ser, men betydningen av det vi ser. Vi må gå bak mytene for å forstå verkene, sier Krauss. Vi må til denotasjons- og konnotasjonsnivået, til primær- og sekundærbetydningene.

Krauss definerer først myten. Hva er egentlig en myte? spør hun, og går igjen til Barthes, som definerer den som depolitisert tale. Myte er ideologi. Myte er rekonstruksjon av tegn til instanser, instanser av universelle sannheter eller naturlover uten historien, eller verifikasjon, kun som en aksept på ting som de er. Slik kan myter være med på å tjene passiviteten, de opprettholder et status quo. På den måten kan myter også være behagelige, man slipper å foreta seg noe, eller omstille seg. I tillegg kan de brukes til å tjene en sak man ønsker å profitere på. En slik tegnbruk kaller Barthes for en interpellasjon.<sup>165</sup> Dette betyr at man peker på noe, ved hjelp av forskjellige tegn, for å bekrefte en myte. Den leseren/kunsthistorikeren som tolket Shermans verk som kopi av originaler (filmer), gjorde dette under forutsetningen av myten. Dette er det motsatte av hva Sherman gjør, mener Krauss, fordi hun heller er en demytifiserer. Hennes prosjekt handler om å avlive myter snarere enn bekrefte/peke på dem. Å forbruke en myte er det samme som å kjøpe den, uten å avdekke sannheten, sier Krauss. Dersom dette systemet skal overføres til fotografiet, er fotografiet, med dets lyse og mørke felt "betegneren" (signifier), eller signifikanten, mens de utvalgte elementene som vi samler mening gjennom disse feltene med er "betegnet" (signified), eller signifikatet. Disse to kombineres/glider

---

<sup>162</sup> *ibid.* s. 109

<sup>163</sup> *ibid.* s. 99

<sup>164</sup> I Barthes forklaring av myten bruker han et eksempel fra en latinundervisning. En latinsk setning ble gitt: "quia ego nominor leo" (fordi mitt navn er løve) hvor bokstavene representerer "signifier", hvorav den materielle komponent som gjennom tegnet (i dette tilfellet hvert ord) er skapt, "signified" er løven og dens navn, ideen som er blitt artikulert av signifier. Denotasjon her ville være det vi forbinder med løve; for eksempel styrke. *Loc.cit.*

<sup>165</sup> Rosalind Krauss. "Cindy Sherman. Untitled Filmstills" i *October Files*. 2006, s.

sammen i tegnet. Denne kombinasjonen, eller dette tegnet, kan igjen være med på å bekrefte myten, hevder Krauss. Dette har vi nettopp sett for eksempel i hvordan Brox prøvde å se Nord-Norge ut fra den gamle fiskerbonden, eller hos de kunstnerne som formidler anakronismen snarere enn samtidens autenticitet, de prøver å holde liv i mytene snarere enn å avdekke dem.

Krauss kritiserer en slik tolkning, en tolkning som forsterker myter. Vår oppgave må heller være å avdekke mytene, sier hun, gå under overflatene, og jobbe oss nedover i lagene. Og, det vi alltid vil finne der, er signifikanten som kondisjonerer signifikatet. Videre må vi arbeide på, eller med, denne signifikanten for å klargjøre hva denne egentlig sier oss, snarere enn å la den tildekke. Vi må avdekke dens glidninger, eller i andre tilfeller bekrefte disse, dersom dette er relevant. Grensene og lukkingen er realismens virkemiddel i romaner og filmer, sier Krauss videre, her produseres kun en signifikant per signifikat, altså vi befinner oss i en en-til-en-relasjon, som lukker tolkningen her, og vi vil dermed ikke forstå mer enn dette.<sup>166</sup>

På samme måte kan vi arbeide oss inn i Rune Johansens fotografier. "Villy" er et fotografi som ved første øyekast viser oss en gammel mann i sin egen lille stue. Men dersom vi så går ned i lagene, finner vi ikke dette nødvendigvis som en en-til-en-relasjon mellom signifikant og signifikat. Den enkleste måten å lese dette på ville nettopp være en slik, for dette innebærer at vi kun leser det vi ser, og ikke arbeider oss inn bak myten. Den myten som lett kunne ha vært bekreftet her er myten om Nord-Norge og nordlendingen, her finnes kun gamle menn, helst fiskere, som lever under enkle kår. Går vi derimot bak mytene, og begynner å se på historien og forholdene rundt Villy, blant annet gjennom Brox' tekst, finner vi ut at her både er en forklaring på hvordan Villys liv er blitt slik det har blitt, utenfor hans kontroll, og at forholdene og mytene ikke er så enkle som de kan virke i utgangspunktet. Men det er denne dobbelheten Rune Johansen benytter i sine fotografier av Nord-Norge. Han både bekrefter og avkrefter mytene. På den ene siden bekrefter han mytene i sin indeksikalitet; forgubbing i utkantstrøkene, gamle fiskere som har gått på land, enkle kår, og så videre. Det er jo stort sett dette han viser oss, i tillegg til den storslåtte naturen. Men hvorfor får vi ikke se fotografiet av den motsatte typen, den såkalte

---

<sup>166</sup> *ibid.* s. 103



ressurssterke nordlendingen? Han eller hun som bor i arkitekttegnet hus fylt opp med designmøbler, arbeider i et yrke av høy sosial status, og eller i en høyt beskattet samfunnsposisjon? For denne nordlendingen finnes jo også, og ikke kun nødvendigvis i de mer urbane sentra. I samtale med Johansen sier han at han synes slike hjem virker så arrangerte, og dermed ikke autentiske i forhold til det som han oppfatter som autentisk. Så da er det altså de enkle levekårene i utkantstrøkene han ønsker å vise oss? Som bekrefter mytene. Og hvorfor er det dette han ønsker å vise oss? Svaret på dette kan ligge i kunstnerens egne verdier. Han måtte til Nord-Norge for å finne seg selv som kunstner, sier han. Han har gjenoppdaget Nord-Norge som sin landsdel, som han plutselig så og forsto da han kom tilbake til sine hjemtrakter. Gjennom fotografiet prøver han å fortelle at menneskene og naturen her er verdt å sette pris på, og ta vare på, og være stolte av. Så kaller han også denne billedserien for ”en hyllest til Nord-Norge, og til folket som tør være seg selv, til omgivelsene”.<sup>167</sup>

Krauss har vist oss at Sherman antyder, gir oss tegn som tillater oss å arbeide oss nedover i lagene. Det samme gjør Johansen, men der Sherman er ikke-realist, gir oss iscenesettelse uten original, gir Johansen oss tilsynelatende realisme, han gir oss dokumentasjon på en-til-en-forhold mellom signifikant og signifikat, men samtidig ligger tegnene der og åpner opp for en dypere tolkning. Dette blir særlig tydelig i ”Myrlandet Andøya”. Det første vi forstår her er at dette er et landskapsbilde. Men landskapet er ikke et naturlig landskap, men et kultivert og ugjenkjennbart landskap. Snart vekkes en følelse av undring og nysgjerrighet. Hvorfor har Johansen valgt akkurat denne scenen? Hva er det egentlig vi ser her, og hva handler dette om? Hva er det han egentlig ønsker å oppnå med å peke på dette? Under kapittel 1.3.2. fikk vi et dypere innblikk i ”Myrlandet Andøya”, og lagene ble avdekket i forhold til hva fotografiet i utgangspunktet kunne leses som, nemlig et landskapsbilde. Vi får ikke nødvendigvis alltid de svarene vi ønsker oss når vi arbeider oss gjennom lagene. Nye spørsmål kan bli nødvendig å stille. Og dette arbeidet vil ikke nødvendigvis gi oss den fulle sannheten om bildet. Da Johansen ble konfrontert med miljøaspektet i dette fotografiet, mente han at det lett kunne tolkes ut fra ønsket om miljøhensyn, men han påpekte samtidig at man også kan se det som menneskelig virksomhet, og en virksomhet som faktisk skaper arbeidsplasser på Andøya. Johansen gir oss dermed

---

<sup>167</sup> Rune Johansen. *Hiv mannskjiten*. Press Forlag, 2004, s. 5

ikke svarene, men åpner opp for i større grad for å lese fra forskjellige vinklinger. Det er nettopp dette tegnet har som oppgave å gjøre, få oss til å arbeide på og med signifikanten, og ikke godta det som i utgangspunktet ser ut som gitte svar.

Ennå tydeligere blir dette i Johansens interiørfotografier. Menneskenes interiører, deres hjem og deres stuer, gir oss anledning til å komme nærmere menneskene selv. Her får vi tilfredsstilt vårt voyeuristiske behov, dersom vi har et. Vi får innblikk i og tilfredsstilt nysgjerrighet for intime detaljer. For det er jo nettopp i våre egne hjem vi har anledning til å kle av oss roller og masker og slappe av. Her kan vi eksponere oss selv fritt, og avsløre vår identitet, være autentiske, oss selv fullt ut. Johansen avslører andres interiør for oss, men ikke som i fotografiene i interiørmagasiner hvor hjemmene er hvitmalt, rundvaskede og ikke minst ”stylet” av andre. Johansen leverer oss derimot interiørene autentiske, uten iscenesettelsen og ”stylingen”. Vi inviteres inn i hjem til mennesker som vi i utgangspunktet ikke kjenner, rett inn i deres intimsfære. Johansen plasserer oss dermed direkte inn i kikkerrollen, noe vi heller ikke har noe imot (det er jo en grunn til at kjendismagasiner opererer med ”hjemme-hos”-reportasjer). Hjemmene våre avslører hvor i terrenget vi befinner oss i forhold til sosial status og identitet. Det er også derfor våre hjem eller vår intimsfære ikke så lett og ofte eksponeres overfor de vi ikke kjenner, nettopp fordi dette avslører oss, avslører hvem vi egentlig er og hvilken status vi har. Det er således ikke ”risikofritt” å invitere folk inn i et privat hjem. Gjennom normal sosial koding må vi ofte bli kjent med mennesker en stund før vi blir invitert inn i deres hjem, og dette kan ta tid. Når Johansen inviterer oss inn ”slipper” vi denne omveien, vi kommer rett inn. Så er dette også en hyllest til disse menneskene som tør å være med på dette, som tør være seg selv. De tør å invitere inn, under full eksponering, og med den risikoen dette innebærer. De tør å vise oss hvem de er uavhengig av status, og uten at noe er ”stylet” på forhånd. For ingenting er rørt av fotografen, dette er ikke iscenesettelse. Og det er nettopp de enkle interiørene vi blir vist. Her er blottet for designmøbler eller luksuskjøkken fra Bulthaup, Gaggenau eller Poggenpohl, vi er invitert inn til mennesker som har andre verdier (jmf. Taylor), som ikke bryr seg om dette, eller er opptatt av forstilling i forhold til status.

Her dukker plutselig opp en annen myte om nordlendingen, nemlig at han er gjestfri. Dette bekreftes gjennom fotografiene ved at vi slippes inn, og Johansen presiserer at

han spør alltid kun en gang.<sup>168</sup> Johansen har blitt sluppet inn, og ofte uten å kjenne de som eier hjemmene særlig på forhånd. Dette bekrefter egentlig myten om gjestfrihet. Men en annen uheldig konsekvens av myter, er at de kan føre til generalisering fordi de fungerer gjennom eksempelets makt, ett eksempel som peker på generelle forhold. Dersom vi går bak denne myten vil vi snart finne ut at selvfølgelig er ikke alle nordlendinger like gjestfrie. Et motgående eksempel på dette er Erlend, som Johansen traff i Henningsvær. Han nektet Johansen å fotografere.<sup>169</sup> Han ble riktignok invitert hjem til han, til og med på overnatting (som egentlig av mange ville betegnes som særdeles gjestfritt), men all videre eksponering ble bestemt avvist. Det var greit at Johansen fikk se Erlends hjem, som riktignok var litt utenom det vanlige, men vi andre (selve avsløreren, altså kameraet), fikk ikke være med inn. Johansen selv ble svært skuffet over dette. Det krever tid og arbeid fra fotografens side for å få mennesker til å være velvillige i forhold til eksponering. Men andre ganger lønner dette arbeidet seg. I Johansens tilfelle, ganske ofte, men dette kan like gjerne ha med Johansens måte å tilnærme seg sine objekter som det har med nordlendingenes gjestfrihet å gjøre.

I ”Hitler, kong Olav og Sissel Kyrkjebø”, som ikke er iscenesatt på samme måte som ”Aksel”, og ikke annet enn gjennom valg av utsnitt (som nesten gjør seg selv i og med at dette rommet kun er på tre ganger tre meter), finner vi likevel tegnene som får oss til å prøve å arbeide oss nedover i lagene. I utgangspunktet er dette et portrett av portretter, som for de fleste er gjenkjennbare. For mange bosatt i Norge, og kjent med norsk kultur og det norske monarkiet, ville portrettene av prinsesse Märtha Louise, kong Olav og Sissel Kyrkjebø gi umiddelbare assosiasjoner til en norsk nasjonal identitet. Like enkelt blir ikke dette når man så får øye på et mindre portrett, det eneste sort-hvite, som viser Hitler foran SS-soldater. Alle portrettene er innrammet i mørkebrune rammer, som for å understreke de tankene og spørsmålene som deretter dukker opp: Var eieren av dette rommet Hitler-sympatisør, var han en nazist? Dette kunne utmerket godt ha vært sannheten. ”Skap-nazisme” har ikke vært helt uvanlig i etterkrigstidens Norge, for slike sympatier bryter både med norsk lov og med samfunnets sosiale koder forøvrig, og bør følgelig holdes skjult. Men har vi gått dypt nok ned i sannheten til å kunne hevde dette? I samtale med Rune Johansen sier han at

<sup>168</sup> Samtale med Rune Johansen, 08.02.09

<sup>169</sup> Rune Johansen, *Hiv mannskjiten*. Press Forlag, 2004, s. 10

han ikke tror at "Polle", som han ble kalt, var nazist. I og med at Johansen selv er i slekt med vedkommende, kan man lett tro at dette utsagnet er i tråd med et ønske om å la dystre familiehemmeligheter forbli i skapet. Derimot hvis vi setter dette fotografiet inn i en seriell sammenheng med et annet fotografi som er tatt inne fra det samme rommet, "Tirpitz, kong Olav og Die Muppet Show" (fig. 9), blir det hele plutselig meningsbærende i en helt annen retning. Dette fotografiet viser motsatt vegg av den veggen som portrettet av Hitler henger på. Øverst til venstre i bildet (nesten helt opp mot taket) henger et innrammet fotografi av Tirpitz,<sup>170</sup> som vist ennå i sjødyktig stand. Ved siden av dette bildet, til høyre, henger nok et portrett av kong Olav, men denne gang i svart ramme rundt et allerede innrammet portrett av kongen. Kong Olav smiler til oss, kledd i sjøforsvarsuniform. Nok en gang finner vi tegn her som kan føre oss tilbake til den samme historien, til annen verdenskrig. Men det gåtefulle her er at disse bildene henger på en vegg ikledd tapet med motiver fra "Muppet Show". Teksten, som egentlig bare består av navnet, er på tysk: "Die Muppet Show". Dette må bety at denne tapeten er produsert i Tyskland, som igjen kan bety at den på et tidspunkt må ha vært bestilt derfra. Dersom det er slik Johansen tror, at "Polle" ikke var nazist, kan dette dermed leses dit hen at for han har det hele vært som et Muppet Show? Har hans egentlige holdning til nazisme, nasjonalisme og nasjonal identitet vært at det kan sammenlignes med et fesjå? Dersom dette er sannheten kan disse fotografiene leses mer som en ironisering og latterliggjørelse av nazismen, altså det stikk motsatte av vår tidligere lesning. Svarene på dette får vi simpelthen ikke, fordi gåten er gått i graven med sin opphavsmann. Men tegnene er fortsatt til stede og tillater oss å prøve å gå videre "under the hood". Så sier også Rune Johansen at han hvert år kommer tilbake hit for å gjøre nye opptak, og for å tenke.<sup>171</sup>

### 3. Oppsummering og konklusjon

Innledningsvis ble hypotesen om at Johansens arbeider innehar både autentisitet og iscenesettelse stilt. Gjennom en teoretisk tilnærming av Walter Benjamins, Roland Barthes', og Charles Taylors tekster undersøkes begrepet autentisitet, og Johansens verk blir lest i lys av disse tekstene.

<sup>170</sup> Gjennom operasjonen "Catechism" lyktes man i å senke Tirpitz utenfor Håkøybotn i Tromsø den 12. november 1944. Operasjonen ble utført av skvadron Lancaster, og skipet ble senket ved hjelp av Tallboys-bomber. Tusen menn, av et mannskap på 1700, omkom.

<sup>171</sup> Rune Johansen. *Hiv mannskjiten*. Press Forlag, 2004, s. 16

Disse teoretikerne knytter begrepet autentisitet i hovedsak til opphav, sannhet, moral og etikk. Vi har sett på Johansens prosjekt kan i lys av Benjamins beskrivelse av hva fotografiet har gjort med kunsten, og hvordan auraen, den menneskelige utstråling og ånd, forvitrer i en mekanisk reproduksjon. Vi fant at Johansen ivaretar opphavsretten, som lett kan forvitre gjennom mangfoldiggjørelse, ved å låse opplaget i et begrenset antall, men samtidig sett hvordan dagens teknologi kan gjøre det ytterligere problematisk å ha kontroll over denne retten. Vi fant likevel at Johansens verk beholder auraen i originalen, blant annet gjennom sine portretter ved å ivareta den rest av aura som Benjamin finner er til stede i denne type fotografi, gjennom den menneskelige utstråling.

Johansen bevarer sin autoritet som opphavsmann til verket også ved økt oppmerksomhet, ved at fotografiene ofte eksponeres, men uten at dette nødvendigvis overskrider til kommersialisering, som Benjamin var kritisk til. Benjamins ambivalens til fotografiet kan særlig beskrives ut fra tanken om hvorvidt en slik kommersialisering kan sees i ledtog med kapitalistiske krefter. Dette drøftes videre i forhold til kunstens autonomi, hvor Benjamin konkluderer med at dersom kunsten står i styresmaktens tjeneste kan den ikke betraktes som autonom, og er følgelig ikke autentisk. I lys av Benjamins resonnement kan vi således ikke betrakte Johansens kunst som autonom, da vi har funnet at flere av Johansens verk kan leses politisk.

Roland Barthes benytter begrepet autentisitet gjennom sitt studium av fotografiets ontologi, hvor han relaterer begrepet i til fotografiets evne til å fremstille sannhet og virkelighet, som en naturlig konsekvens av mediet selv, av dets vesen, som sannhetsvitne. Også her befinner Johansens portretter seg på sentral plass fordi nettopp i portrettet kan autentisiteten komme fram, ifølge Barthes, gjennom fotografens dyktighet i å fremstille objektet som seg selv, uten forstillelsen, og dermed uten iscenesettelsen. Dette ble problematisert gjennom at nettopp portrettering så lett kan gli over i posering, og er følgelig en overskridelse til iscenesettelsen. Vi fant at Johansen her ofte balanserer på en knivsegg fordi han gjerne problematiserer autentisiteten i forhold til individenes identitet, men hvordan han likevel mestrer å framstille dem som seg selv, til tross for at det i mange av tilfellene har foregått en sammensmelting mellom individ og rolle. Dette så vi blant annet i fotografiet "Kisstvillingene", som nettopp peker på hvordan rollen som tvilling, og rollen som seg

selv, kan gå ut på ett. Johansen kalte tematikken i ”Kiss-tvillingene” for kjærlighet. Som vi har sett er dette et tema som er underliggende i hele Johansens prosjekt. Kjærlighet til mennesket, mellom mennesker, til livet, til naturen, og til fotografiet.

Også Barthes er hengiven i forhold til fotografiet. Vi har blant annet sett hvordan han i sin tekst holder fotografiet opp som sannhetsvitne. Dette er også Johansens budskap, ønsket om å fortelle sannheten, det autentiske budskap. Nettopp derfor ligger også fotografiene hans så nært opp mot det dokumentariske. Dette budskapet har vi forbundet med modernistiske verdier innen fotografiet. I denne forevigelsen av virkeligheten fant vi også vitnet om å ivareta det historiske, og hvordan fotografiet i det det blir tatt, også bringer liv til død. Fotografiet møter seg selv i paradokset hvor, i det man ønsker å bevare liv, forårsaker død. Dette blir ytterligere problematisert i fotografiet ”Storken og døden”, men både i forhold til fotografiet som vesen, og gjennom tante Sigrids sorg over tapet av sin unge sønn. Dersom vi definerer autentisitet innenfor modernismen, er plassering av Johansens verk her forholdsviss ukomplisert.

Johansens fotografier treffer oss fordi de er sanne og ekte, men de treffer oss også fordi de skisserer og dweler ved eksistensielle problemstillinger og hvilke verdier vi skal ha som menneske. Johansen viser oss det gode liv, som vi må lære oss å se, hvor vi bevarer de gode ting, et liv som ikke bruker opp, et liv nærmere naturen, og i pakt med naturen. I ”Myrlandet Andøya” konfronteres vi med realiteter som følger av at mennesker ikke har vurdert behov opp mot den verdihorizonten som skisseres av Charles Taylor i hans tekst om etisk autentisitet.

Også Ottar Brox sto for disse verdiene, hvor menneskene levde i større grad i pakt med naturens ressurser mer enn gjennom grådige å bruke dem opp. Men, om ikke Johansen nødvendigvis ønsker oss tilbake til den gamle fiskerbonden, ei heller det gamle patriarkalske samfunnet, så gir han oss likevel noen tanker å bygge videre på i forhold til våre egne verdier.

I hvilken grad kan vi si at Rune Johansens fotografier er iscenesatte? Johansen selv hevder at han ikke iscenesetter, mens vår postmoderne lesning trekker motsatt konklusjon. Denne problemstillingen ble belyst med utgangspunkt i tekster av Mette

Sandbye, Craig Owens og Rosalind Krauss. Vi har sett på iscenesettelsen gjennom dens underkategorier; allegori, symbol, tegn, appropriasjon, manipulasjon, stedsspesifikkhet, akkumuleringstrategi og så videre, og samtidig fått stadfestet iscenesettelsens forbindelse med postmodernismen.

Gjennom Mette Sandbyes tekst behandles narrasjon knyttet til serialitet, som vi fant i Johansens prosjekt blant annet gjennom fotografiene "Ivar Andersen", og "Fra ei stue". Sandbye presiserer også at et postmoderne uttrykk motbeviser modernismens tro på fotografiet som sannhetsvitne, at fotografiet ikke viser virkeligheten. Dette får vi bekreftet blant annet gjennom benyttelsen av surrealistiske virkemidler, som i Johansens "Aksel", og til dels også i "Hitler, kong Olav, og Sissel Kyrkjebø", men også gjennom en allegorisk lesning belyst ved Craig Owens definisjon av allegorien, som et supplement, en tilleggsmening i verket.

Owens gjennomgår iscenesettelsen ved å analysere allegorien som han knytter til tre linker: Appropriasjon, stedsspesifikkhet, og akkumuleringsstrategi, og som han igjen knytter til postmoderne kunst. Alle disse tre linkene kan, som vi nå har sett, også knyttes til Johansens prosjekt. Appropriasjonen finner vi både i "Storken og døden", og i "Hitler, kong Olav, og Sissel Kyrkjebø". Det stedsspesifikke sendte oss til Johansens egne hjemtrakter i Nord-Norge, som igjen førte oss til Ottar Brox' tekst Hva skjer i Nord-Norge? Gjennom teksten åpnes en lesning av Johansens prosjekt, som politisk allegori, eksemplifisert gjennom den gamle fiskerbonden, og fotografiet "Villy". Johansens viser oss således et Nord-Norge av i dag, men med en historie som beskriver en utvikling mot en situasjon i de små kystsamfunnene nordpå, som ikke nødvendigvis er ideell. Likevel peker Johansen på hvor viktig det er å ta vare på de store ressursene som ligger her, og at dette kan innebære at man må foreta noen sterke valg som bør realiseres gjennom en felles verdiorisont.

Avslutningsvis belyses iscenesettelsen gjennom bruken av tegnet som en av dens underkategorier. Rosalind Krauss' lesning av Cindy Shermans fotografier leder fram til et arbeid på og med signifikanten, og vi fulgte Krauss oppfordring om å gå "under the hood", og bak mytene, for å finne sannheten i Johansens fotografier. Arbeidet med tegnet åpner opp for en ny lesning av "Hitler, kong Olav, og Sissel Kyrkjebø", og vi ser hvordan denne nye lesningen kaster vrak på vår tidligere lesning av dette

fotografiet. Til tross for Johansens forkjærlighet for interiører, kaster arbeidet med tegnet, og avdekningen av dypere lag i fotografiene, også vrak på en vanlig oppfatning om at Johansens interiørfotografier handler om interiører som sådan.

Gjennom denne oppsummeringen kan vi konkludere med at Johansens fotografier innehar både autentisitet og iscenesettelse. Går vi derimot til kjernen i Johansens prosjekt og legger til grunn hans egne tanker og intensjoner, må vi kunne konkludere med at autentisiteten står sterkere enn iscenesettelsen. For til tross for at vi finner iscenesettelsen, for eksempel i "Aksel", gjennom surrealisme og ironi, har fotografens intensjon likevel vært å få fram det autentiske i sine objekter. Johansen viser oss autentisitet, men tidvis med iscenesettelse som virkemiddel. Iscenesettelsen ligger i større grad i virkemidler han bruker, som surrealisme, tegn, manipulasjon, samtidig som den ligger i allegorien som i tillegg kan leses inn. Men det at vi faktisk finner disse virkemidlene i Johansens fotografier, forårsaker en plassering av hans verk innenfor en postmoderne diskurs.

Vi har sett at for eksempel surrealistene brukte fotografiet (Krauss), men at dette likevel går inn under iscenesettelse snarere enn modernismens postulat om fotografiet som "sannhetsvitne". Samtidig ser vi hvordan Johansens prosjekt også føyer seg inn i blant annet tradisjonen etter "straight photography"-fotografene, som følgelig skulle plassere hans fotografier innenfor modernismen. Dette forteller noe om kompleksiteten ved plassering innen modernisme versus postmodernisme. At plassering er problematisk forsterkes ytterligere dersom vi prøver å bytte om på begrepene, for, som vi har sett i Johansens fotografier, kan vi ikke påstå at et modernistisk fotografi aldri innehar iscenesettelse, like lite som vi kan påstå at et postmoderne fotografi aldri innehar autentisitet.

Jeg skrev innledningsvis at jeg ønsket å åpne opp for en videre lesning av Johansens fotografier enn det man har gjort tidligere, og har derfor skissert noen forslag til lese måter. Men tolkninger og konklusjoner jeg har kommet fram til gjennom arbeidet med denne oppgaven, har vært et resultat av mitt valg av teorier og fotografier, hvordan jeg har lest denne, og hvordan den har understøttet min måte å se Johansens prosjekt på. Min intensjon med denne oppgaven er likevel å åpne opp for flere betraktning måter, snarere enn å lukke lesningen av Rune Johansens fotografier.



## LITTERATURLISTE

- Bale, Kjersti og Arnfinn Bø-Rygg (red.) (2008) *Estetisk teori, En antologi*. Universitetsforlaget, Oslo
- Barthes, Roland (1977) *Det lyse rommet. Tanker om fotografiet*. Originalens tittel: *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Oversatt og med etterord av Knut Stene-Johansen, Artes-serien, Pax Forlag A/S, 2001, Oslo
- Benjamin, Walter (1936-39) "Kunstverket i reproduksjonsalderen" i *Estetisk teori, En antologi*. (red.) Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg (2008), Universitetsforlaget, Oslo
- Brox, Ottar (1966) *Hva skjer i Nord-Norge?*. 1.utg. kom i 1966, 3. opplag, 1969, Pax Forlag A/S, Oslo
- Crimp, Douglas (1993) *On the Museum's Ruins*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England
- Foster, Hal (1996) *The return of the real*. An October book, Massachusetts institute of Technology, Massachusetts
- Grøgaard, Stian (2001) *Det vage objektet*. Unipax, Oslo
- Holm-Johnsen, Hanne (1999) Utstillingstekst, folder, Bergen Kunsthall, Oslo Kunstforening 1995 og Tønsberg Kunstnersenter 1999
- Johansen, Rune (2004) *Hiv mannskjiten*. Forlaget Press, Oslo
- Krauss, Rosalind E. (1985) *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. The MIT Press, 1985, "The photographic Conditions of Surrealism; Photography's Discursive Space"
- Krauss, Rosalind E. (1985) *Avantgardens originalitet og andre modernistiske myter*. Oversatt av Agnete Øye, essay: "Skulpturen i det utvidete felt", "Avantgardens originalitet", "Surrealismens fotografiske betingelser", "Fotografiets diskursive rom", Pax Forlag A/S, 2002, Oslo
- Krauss, Rosalind E. (1993) "Cindy Sherman, Untitled" i *October Files*. The MIT Press, 2006, Cambridge, Massachusetts, London, England
- Kunnskapsforlagets Bokmålsordbok, Kunnskapsforlaget 2007, Oslo
- Larsen, Peter og Sigrid Lian (2007) *Norsk Fotohistorie – frå daguerrotypi til digitalisering*. Det Norske Samlaget, Oslo
- Martin, G. Neil, Neil R. Carlson, William Buskist (2000) *Psychology*. 3.oppl. 2007, Pearson Education Ltd., Essex England

- Mitchell, W.J.T., (1986) *Iconology – Image, Text, Ideology*. The University of Chicago Press, Chicago og London
- Norum, Ingrid (2002) ”Kåre Kivijärvi og Robert A. Robinson – Fotografier fra 1950 og 1960-tallets Nord-Norge”, i *Nordnorske bilder og bildet av Nord-Norge*. Nordnorsk Kunstmuseum, s. 121 – 136
- Owens, Craig (1992) *Beyond Recognition, Representation, Power, and Culture*. ”The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”, University of California Press, 1992
- Taylor, Charles (1991) *The Ethics of Authenticity*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts og London, England
- Sandbye, Mette (1992) *Det iscenesatte fotografi – fem amerikanske fotografer: Duane Michels, Les Krims, Joel-Peter Witkin, Cindy Sherman, Eileen Cowin*. Forlaget Politisk Revy, København
- Sartre, Jean Paul (1943) *Væren og Intet*. Originaltittel: *L’etre et le néant*. Oversatt til norsk av Bernt Vestre, Pax Forlag A/S, 1993, Oslo
- Strøksnes, Morten A. (2006) *Hva skjer i Nord-Norge?*. Kagge Forlag, Oslo
- Svendsen, Morten Johan (1996) Utstillingstekst, folder, Tromsø Kunstforening, småskrift; 2/1996 (709.24), Tromsø
- Veiteberg, Jorunn (red.) (1999) *Forbundet Frie Fotografers 25 års jubileum*. Bonytt Forlag, Oslo
- Wells, Liz (red.) (2003) *The Photography Reader*. Routledge, London
- Tillegglitteratur:
- Adorno, Theodor W. (1969) *Estetisk teori*. Originaltittel: *Ästhetische Theorie*. oversatt av Arild Linneberg, Gyldendal Norsk Forlag AS, 1998, Oslo
- Alinder, James (red.) (1982) *Wright Morris, Photographs & Words*. The Friends of Photography, California
- Arbus, Diane (ca 1960) *Diane Arbus – Revelations*. Random House, New York
- Barthes, Roland (1977) *Image, Music, Text*. Fontana Press, London
- Bourriaud, Nicolas (1998) *Relasjonell estetikk*. Originaltittel: *Esthétique relationnelle*. oversatt av Boel Christensen-Scheel, Pax Forlag A/S, 2007, Oslo
- Brundtland, Cecilie Malm (2007) *Norsk kunstfotografi 1970-2007*. Arnoldsche Art Publishers, Stuttgart

- Crow, Thomas (1996) *The Rise of The Sixties*. Laurence King Publishing, London
- Foster, Hal, Krauss, Rosalind, Bois, Yve-Alain, Buchloh, Benjamin H.D. (2004) *Art since 1900*. Thames & Hudson, 2004, London
- Greenberg, Clement (1939) "Avant-garde and kitsch" i *Den modernistiske kunsten*. Oversatt av Agnete Øye, Pax Forlag, 2004, Oslo
- Hammer, Espen (2002) *Theodor W. Adorno*. Gyldendal Norsk Forlag, Oslo
- Høydalsnes, Eli (2001) *Kåre Kivijärvi: Fotografier*. Forlaget Bonytt, Oslo
- Høydalsnes, Eli (2003) *Møte mellom tid og sted, Bilder av Nord-Norge*. Forlaget Bonytt, Oslo
- Jarvis, Simon (1998) *Adorno – A Critical Introduction*. Polity Press, Cambridge
- Johansen, Rune (2005) *Så lenge det vara*. Press Forlag, Oslo
- Johansen, Rune (2006) *I Hemsedal*. Press Forlag, Oslo
- Johansen, Rune (2007) *Da æ var i Amerika*. Press Forlag, Oslo
- Jørgensen, Harald (1993) *Hovedoppgaven – skikk og bruk i oppgavearbeidet*. Novus Forlag, Oslo
- Kant, Immanuel (1790) *Kritikk av dømmekraften*. Originaltittel: *Kritikk der urteilkraft*, oversatt av Espen Hammer, Pax Forlag A/S, 1995, Oslo
- Osborne, Peter (1992) "Painting Negation: Gerhard Richter's Negatives" i *October* 62, Mit Press, New York
- Peterson, Christian A. (1993) *Alfred Stieglitz's Camera Notes*. The Minneapolis inst. Of arts, WW.Norton & Company inc., New York, London
- Serrano, Andres (1995) *Andres Serrano, Body and Soul*. (red. Brian Wallis), Takarajima books, 1995, U.S.
- Sontag, Susan (1973) *Om fotografi*. Originaltittel: *On Photography*, oversatt av Agnete Øye, Pax Forlag A/S, 2004, Oslo
- Stack, Trudy Wilner og Rebecca Busselle (2004) *Paul Strand, Southwest*. Aperture Foundation, New York
- Szarkowski, John (1956) *The photographer's eye*. Secker & Warburg, London
- Wallenstein, Sven-Olov (2001) *Bildstrider, Föreläsningar om estetisk teori*. Alfabeta Bokförlag, Stockholm
- Wells, Liz (red.) (1996) *Photography: A Critical Introduction*. Routledge, London

## **APPENDIX**

### **RUNE JOHANSENS BIOGRAFI**

Rune Johansen, født 04.02.1957, oppvokst i Bodø, bosatt i Oslo siden 1982, og på Engeløya i Bø i Steigen, Nordland.

Johansen fikk Statens Garantiinntekt i 2004.

#### **Akademisk bakgrunn:**

Ingen formell utdanning innen fotografi

2004: Nordland kunst og filmskole, Kabelvåg, gjestelærer

2002/1995: Høgskolen i Bodø, foreleser

2001: Kunsthøgskolen i Oslo, gjestelærer

2001: Robert Meyer Kunsthøgskole, Oslo, foreleser

#### **Utvalgte utstillinger:**

2008: Galleri K (separatutstilling)

2007: "Identitet", Galleri 21, Malmö, (separatutstilling)

2006: "Samle sammen", Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur & Design (gr.utst.)

2005: "Identitet", Festival les Borealis, Caen, Frankrike, (separatutst.)

2005: "Identitet", Trondheim Kunstmuseum (separatutst.)

2004: Galleri K (separatutst.)

2004: Momentum, Moss Bryggeri, utstillingshallen (gr.utst.)

2003: "Latterens uttrykk", Nasjonalmuseet for kunst, Arkitektur & Design (gr.utst.)

2002: "Midt i ansiktet", Preuss Museum, Horten

2000: "Norsk uke i Argentina", Centro Cultural Borges, Buenos Aires (gruppeutst.)

1999: "Vestfold Kunstnersenter, Tønsberg

1996/95/94/93/90: Høstutstillingen, Kunstneres Hus, Oslo

#### **Utvalgte samlinger:**

Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur & Design, Nordnorsk Kunstmuseum, Bergen Kunstmuseum, Trondheim Kunstmuseum, Preus Museum, Norsk Kulturråd, Statoil Kunstsamling, Storebrand Kunstsamling, Hydros Kunstsamling, Kunst på arbeidsplassen

**Bibliografi (et utvalg):**

- 2009: "Mellom autentisitet og iscenesettelse", Masteroppgave av Lise Dahl
- 2008: Aftenposten, lørdag 25.10., "Hjemme på Engeløya", av Anne Kari Berg
- 2008: "Da æ var i Amerika", Rune Johansen
- 2008: Aftenposten, 11.02. "Uvirkelig virkelighet", av Lotte Sandberg
- 2007: "Norske kunstfotografier, 1970-2007", Cecilie Malm Brundtland
- 2006: "I Hemsedal", Rune Johansen
- 2006: Fast spalte i Dagbladet Søndag (til 2008)
- 2005: "Så lenge det vara", Rune Johansen
- 2005: Aftenposten, 12.12., "Avstand med nærvær", av Lotte Sandberg
- 2004: "Hiv mannskjiten", Rune Johansen
- 2004: "Norge", Tove Bull og Harald Norvik
- 2004: Dagbladet, 13.06. "Fortrolig fotodialog" av Harald Flor
- 2002: "103 øyeblikk, Norske portrettfotografier", Morten Krogvold, Nora Skaug
- 1999: Utstillingskatalog, Bergen Kunsthall, tekst av Hanne Holm-Johnsen
- 1996: Utstillingskatalog, Tromsø Kunstforening, tekst av Morten Johan Svendsen

