



**Uio • Universitetet i Oslo**

# **STAN DOUGLAS' CROWDS AND RIOTS (2008) –**

## **En analyse av virkelighetseffekter og reenactments i bildeserien**

**Silje Natalie Willard**

**Masterprogram i  
Kunsthistorie og visuelle studier  
Studiepoeng: 120**

**Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og  
klassiske språk**

**Det humanistiske fakultet**

**28. mai 2020**

## Sammendrag

Denne oppgaven tar for seg en fotoserie som heter *Crowds and Riots* fra 2008. Den er laget av den internasjonale anerkjente og prisvinnende kanadiske foto- og videokunstneren Stan Douglas. Serien er basert på ulike deler av Vancouvers sosiopolitiske historie som handler om grupper i opprør – enten det er arbeiderklassens kamp eller hippienes protester. Douglas tar oss med på en kronologisk reise fra 1912 frem til 1971. Fotografiene jeg tar for meg er iscenesatte og befinner seg teknisk og uttrykksmessig mellom film og fotografi. Samtidig finnes et annet element – *reenactment*, som handler om historisk gjenskapelse. Dette er et uttrykk som Douglas anvender som en del av prosessen og som et virkemiddel i iscenesettelsen. Gjennom en analyse av fire fotografier ser jeg på to ulike spenningsfelt – det ene mellom fotografi og film, det andre mellom virkelighet og fiksjon. Jeg mener bildene befinner seg i disse spenningsfeltene på ulike måter og jeg ønsker å se om dette påvirker hvordan vi betrakter bildene. Ved å anvende Roland Barthes' fenomenologiske tilnærming til semiotikk og anvende reenactmentteori tar jeg for meg ulike aspekter ved betraktning og ser på medienes uttrykk samt bildenes innhold. Stan Douglas jobber både mellom medier og *med* medier; dette har gjort at jeg har forsøkt å anvende et medieestetisk perspektiv. Allikevel er dette sistnevnte ikke et teoretisk og analytisk hovedfokus, men et overordnet perspektiv jeg tar opp mot slutten av oppgaven. Jeg ser på andre kunstnere som Jeff Wall og Jeremy Deller for å vise til kontraster og likheter med Douglas sin bildeserie uten at det skal være en komparativ oppgave. Mot slutten ser jeg utover bildeserien for å vinkle Douglas' fotoserie til historisk relevans, et medieestetisk blikk og stille spørsmål til om det kan være politisk kunst.

## Forord

Mitt første møte med Stan Douglas sin kunst var i Dublin, da jeg besøkte The Irish Museum of Modern Art i 2015. Her så jeg utstillingen *Mise en Scène*, en samling av hans foto- og videoarbeider fra 2000-tallet. Jeg var på den tiden ferdig med et medievitenskapelig filmestetisk emne ved UiO der filmuttrykket *mise-en-scène* hadde vært et sentralt begrep. I møte med utstillingen ble jeg fascinert av det koreograferte uttrykket i mange av Douglas' fotografier. Det var som om alle disse bildene fremsto som stillbilder fra ulike filmer. De hadde alle en egen stemning over seg som fanget min interesse. Jeg ble med en gang grepet av det filmatiske uttrykket som om de nesten hadde et filter over seg. Fortsatt husker jeg hvor spesielt jeg ble tiltrukket av de 4 ulike fotografiene i serien *Crowds and Riots*. De var helt

spesielle i sin iscenesettelse samt i fargebruk, lys og komposisjon. Innholdsmessig ble jeg dratt inn i historien i hvert motiv og umiddelbart interessert i konteksten. Da valget skulle tas for tema til masteroppgave, dukket denne utstillingen opp i hukommelsen min. Dermed ble det klart – jeg skulle skrive om Stan Douglas og hans bilder. Møtet med denne serien gav meg assosiasjoner til filmmediet, snarere enn en oppfatning av dokumentarisk materiale (found footage). Som en internasjonal kunstner har kanadiske Stan Douglas en bredspektret produksjon å vise til. Han har jobbet som filmskaper, fotograf samt skrevet og regissert teaterstykker og TV-produksjoner. Gjennom hans prosjekter har temaer som sosiale, politiske og kulturelle forskjeller vært fremtredende i større eller mindre grad. Som Vancouverbasert kunstner er Douglas engasjert i byens historiske fortid, som han har basert flere av sine verk på. Generasjoner før oss har satt spor i byens historie, og i noen områder henger denne historien igjen, selv om byens arkitektur og infrastruktur endrer seg. For å hente frem igjen disse historiene har Douglas tatt i bruk nyere teknologier og satt dem i fokus. Ofte portretterer han konstellasjoner av mennesker for å påpeke ulike sosiale tendenser i forhold til samfunn og kultur innenfor bestemte tidsperioder. Dette gir et interessant innblikk i kunstnerens historiske interessefelt.

Jeg vil gjerne takke min veileder Øystein Sjøstad for gode råd og et kritisk blikk på mitt prosjekt. Det har vært et fint samarbeid med en stødig og trygg fagperson. Videre vil jeg takke min mann for tålmodighet, støtte og gode innspill gjennom denne prosessen, da mitt prosjekt har strukket seg gjennom en graviditet, en fødsel og barseltid – takk for fine diskusjoner.

## **Innholdsfortegnelse**

<b>SAMMENDRAG</b> .....	<b>1</b>
<b>FORORD</b> .....	<b>1</b>
<b>KAP. 1 INNLEDNING</b> .....	<b>5</b>
<b>1.1 PRESENTASJON AV OPPGAVE</b> .....	<b>5</b>
<b>1.2 BAKGRUNN FOR VALG AV PROSJEKT</b> .....	<b>5</b>
<b>1.3 KONTEKSTUALISERING RUNDT DET ISCENESATTE FOTOGRAFI</b> .....	<b>6</b>
<b>1.4 PROBLEMSTILLING</b> .....	<b>7</b>
<b>1.5 FREMGANGSMÅTE</b> .....	<b>9</b>
<b>1.6 TEORETISK TILNÆRMING</b> .....	<b>10</b>
<b>1.7 ANNEN LITTERATUR OG FORSKNING</b> .....	<b>12</b>
<b>1.8 OPPGAVENS INNDELING</b> .....	<b>12</b>
<b>1.8.1 NOEN ORD OG BEGREPSAVKLARINGER</b> .....	<b>13</b>
<b>KAP. 2 PRESENTASJON AV BILDESERIEN <i>CROWDS AND RIOTS</i></b> .....	<b>15</b>
<b>2.1 STAN DOUGLAS</b> .....	<b>15</b>
<b>2.2 UTSTILLINGEN <i>MISE EN SCÈNE</i></b> .....	<b>16</b>
<b>2.3 DET ISCENESATTE FOTOGRAFIET HOS DOUGLAS</b> .....	<b>17</b>
<b>2.4 BILDESERIEN <i>CROWDS AND RIOTS</i>, 2008 – FORMALE ASPEKTER</b> .....	<b>19</b>
<b>FOTOGRAFI 1. POWELL STREET GROUNDS, 18 JANUARY 1912</b> .....	<b>20</b>
<b>FOTOGRAFI 2. BALLANTYNE PIER, 18 JUNE 1935</b> .....	<b>21</b>
<b>FOTOGRAFI 3. HASTINGS PARK, 16 JULY 1955</b> .....	<b>22</b>
<b>FOTOGRAFI 4. ABBOTT &amp; CORDOVA, 7 AUGUST 1971</b> .....	<b>23</b>
<b>KAP. 3 TEORETISKE ASPEKTER – MELLOM BILDET OG MEDIET</b> .....	<b>26</b>
<b>3.1 SEMIOTIKK</b> .....	<b>26</b>
<b>3.2 MEDIEESTETIKK</b> .....	<b>28</b>
<b>3.3 ROLAND BARTHES, DET LYSE ROMMET – TANKER OM FOTOGRAFIET</b> .....	<b>30</b>
<b>3.4 ROLAND BARTHES, VIRKELIGHETSEFFEKTEN</b> .....	<b>32</b>
<b>3.5 ROLAND BARTHES, DEN TREDJE MENING</b> .....	<b>34</b>
<b>3.6 REENACTMENTTEORI – SOM SJANGER OG UTTRYKKSFORM, ELLER KUNSTFORM</b> .....	<b>35</b>
<b>3.7 NYERE REENACTMENTS</b> .....	<b>37</b>
<b>KAP. 4 SPENNINGSFELTER I <i>CROWDS AND RIOTS</i></b> .....	<b>40</b>
<b>4.1 VIRKELIGHETSEFFEKTEN</b> .....	<b>40</b>
<b>4.2 SKILLET MELLOM FOTOGRAFI OG FILM</b> .....	<b>42</b>
<b>4.3 SAMSPILLET MELLOM DET FOTOGRAFISKE OG DET FILMATISKE</b> .....	<b>44</b>
<b>4.4 GJENSKAPELSE AV HISTORIE ELLER FIKTIV ISCENESETTELSE</b> .....	<b>50</b>
<b>KAP. 5 ÅPENT BLIKK MOT FOTOSERIEN</b> .....	<b>56</b>
<b>5.1 RELEVANS I VÅR TID</b> .....	<b>56</b>

<b>5.2 LAG PÅ LAG – ET MEDIEESTETISK BLIKK.....</b>	<b>58</b>
<b>5.3 POLITISK VINKLING PÅ KUNSTVERKET – DELLER OG DOUGLAS .....</b>	<b>60</b>
<b>KAP. 6 AVSLUTNING.....</b>	<b>66</b>
<b>6.1 MINE FUNN OG KONKLUSJON .....</b>	<b>66</b>
<b>LITTERATURLISTE: .....</b>	<b>69</b>
<b>AUDIOVISUELLE OG ANDRE EKSTERNE KILDER: .....</b>	<b>71</b>
<b>BILDELISTE: .....</b>	<b>72</b>

# Kap. 1 Innledning

## 1.1 Presentasjon av oppgave

Denne oppgaven vil ta utgangspunkt i bildeserien *Crowds and Riots* fra 2008, bestående av 4 digitale fargefotografier laget av Stan Douglas. Tittelen på utstillingen som bildeserien kommer fra heter *Mise en Scène* og refererer til en teknikk innen filmmediet og teatralisk iscenesettelse, mens uttrykket i Douglas sine fotografier ofte kan fremstå som dokumentariske eller gjenskapte hendelser fra virkeligheten. Allikevel er filmatisk iscenesettelse mer sentralt hos Douglas. Jeg mener at det også finnes elementer av reenactment i disse 4 fotografiene nettopp fordi han gjenskaper historie gjennom fotografi. Han er opptatt av historisk hukommelse samtidig som hans bakgrunn som filmskaper legger føringer for hans filmatiske og iscenesatte uttrykk. Tittelen på bildeserien *Crowds and Riots* forteller oss om en fremstilling av mennesker i ulike opprør. Dette er Douglas sin måte å fokusere på historisk hukommelse ved at han fremstiller utsnitt av fortiden, kanskje for å kommentere på nåtidens tendenser. Aspekter som er fremtredende i denne bildeserien er iscenesettelse, reenactment, film, virkelighet og fiksjon. Disse kommer jeg til å vektlegge gjennom problemstillinger og analyse. I denne oppgaven vil jeg utføre en semiotisk og fenomenologisk analyse av de iscenesatte motivene til Douglas for å avdekke om bildene som spenner seg mellom film, fotografi, virkelighet og fiksjon kan gi oss en ny forståelse av bildene.

## 1.2 Bakgrunn for valg av prosjekt

Helt siden jeg tok KUN2240 Kunst og Fotografi i 2016, har jeg blitt mer og mer interessert i fotokunst. Selv om kunnskapen om det teknologiske ved analogt eller digitalt fotografi ikke er stor, er det noe ved uttrykksformen gjennom fotografi som jeg finner interessant og appellerende. Etter at jeg var i Dublin og så Stan Douglas sin utstilling har fotografiene blitt værende i minnet. Bakgrunnen for mitt valg av dette prosjektet har jeg Brigitte Stolpmann, Øivind Storm Bjerke og The Irish Museum of Modern Art å takke for. Disse to personene lærte meg mye om fothistorie for noen år tilbake og ledet meg også til å skrive om samme medium i min tidligere bacheloroppgave. En voksende interesse for fotografi har gjort at jeg har besøkt flere fotoutstillinger de siste årene i tillegg til andre kunstutstillinger.

### 1.3 Kontekstualisering rundt det iscenesatte fotografi

*Abbott & Cordova, 7 August 1971* hører innenfor begynnelsen av 2000-tallet. I en kunsthistorisk kontekst stiller verket seg som en krysning av dokumentarisk fotografi og et stillbilde fra film. Douglas sine iscenesatte bilder befinner seg i møtet mellom to medier - film og fotografi. I forbindelse med en slik krysning stiller han seg på linje med samtidige fotografer som den kanadiske Jeff Wall og de amerikanske fotografene Gregory Crewdson og Philip-Lorca diCorcia. Innenfor denne tradisjonen av 2000-tallets digitale fotografi kan vi trekke linjer tilbake til opprinnelsen av retningen/sjangeren *staged photography* fra 1970- og 1980-tallet med amerikanske fotografer som Duane Michals, Arthur Tress, Les Krimms og Cindy Sherman i teten. Før denne sjangeren gjorde sitt inntog hadde amerikansk kunstfotografi lenge vært kjent som *straight photography* med Edward Weston som en av pionerene. Denne sjangeren kan gå under begrepene dokumentar og semi-dokumentar på norsk. I denne mye tidligere perioden var fotografiets skarpe nøyaktighet og objektivitet fremtredende faktorer. På 1970-tallet skjedde et skifte med overgangen til *staged photography*, der tendensene gikk fra det optiske til multisensoriske.<sup>1</sup> Det vil si at skiftet innebar en overgang fra *straight photography* der det å kunne fange det sanne øyeblikket eller kameraets evne til å være objektivt og et teknologisk øye, gikk over til *staged photography* der det dreide seg om å anvende kameraet som et slags leketøy eller en utforskning.<sup>2</sup> Fotografens kompositoriske intensjoner var viktig der han/hen/hun valgte miljø, personer, stemning og uttrykk og inntok flere roller. For fotografene som jobbet med *staged photography* på 1970- og 1980-tallet dreide prosessen seg om å jobbe med manipulasjon av det «ekte» motivet og lage ulike montasjer, noe som krevde flere fotografier satt sammen før de ble fotografert som et samlet motiv. Dette skilte seg mye fra forgjengeren *straight photography* som var opptatt av at kameraet skulle være en forlengelse av øyet.<sup>3</sup> Jeff Wall revolusjonerte det iscenesatte analoge fotografiet med sin bruk av lysbokser på 1970-tallet. Dette var en ide han fikk fra reklamebransjen og deres bruk av store lysbokser til reklameskilt. Wall jobbet i store formater med referanser til kunsthistoriens historiemaleri. Hans uttrykk spenner seg mellom kinematografi og *straight photography* og mange av hans senere verk lener seg mot den filmatiske iscenesettelsen vi ser hos Douglas.

---

<sup>1</sup> Moa Goysdotter, *Impure Vision: American Staged Art Photography of the 1970s*. (Lund: Nordic Academic Press, 2013), 10.

<sup>2</sup> Goysdotter, *Impure Vision*, 41.

<sup>3</sup> Goysdotter, *Impure Vision*, 44-45.

Både Stan Douglas og Gregory Crewdson bruker store formater, men begge jobber digitalt og er på denne måten i en annen kategori enn de analoge fotografene fra 1970 - og 1980-tallet. Det som derimot forbinder de gamle og de nye fotografene er hvordan de komponerer motivene sine. De hadde og har alle et ønske om å iscenesette et motiv. For Crewdson og Douglas handler prosessen bak iscenesettelsen om enorme prosjekter med store team som jobber bak dem. De regisserer motivene sine slik en filmfotograf og en regissør gjør, og de befinner seg ofte på egne filmsett som er bygget for det ene motivet. Min intensjon er ikke å sammenstille Douglas og Crewdson, men i denne kontekstuelle sammenheng kun vise hvordan de arbeider på samme måte og med mange av de samme intensjonene. Det som derimot skiller dem fra hverandre er hvordan Douglas velger å konstruere fortiden i sine motiver. Han har et helt eget fokus på historisk gjenskapelse der man kan si at sjangeren dokumentar møter fiksjon. På denne måten kan vi se hvordan 2000-tallets iscenesatte digitale fotografi kan sies å ha klare linjer tilbake til 1970 -og 1980-tallets *staged photography*. Teknologiene har endret seg fra 1970-tallet frem til i dag, men intensjonene kan fortsatt være de samme for fotografen. Her i Norge har vi blant andre kunstnere som Signe Marie Andersen som har jobbet med iscenesatt fotografi gjennom en årrekke. Hennes uttrykk springer ofte ut fra fantasier men de fremstår som utsnitt av historier. Hun anvender iscenesettelse som en metode på lik linje med Douglas, men der han ofte forholder seg til den virkelige historien tar Andersen oss med inn i en fiktiv verden der det er opp til betrakteren og lete frem historien som ligger i fotografiet. Hun skaper scener som reflekterer ulike stemninger gjennom kroppsspråk, lys og perspektiv nesten som drømmeseanser.<sup>4</sup>

#### **1.4 Problemstilling**

Fra utstillingen *Mise en Scène* velger jeg å ta et nærmere blikk på bildeserien *Crowds and Riots* fra 2008. Disse fotografiene kan ses som reenactments av hendelser i Vancouvers historie, men de fremstår kanskje mer som stillbilder fra en film. Uttrykket er hyperrealistisk samtidig som det er iscenesatt. Her finnes flere motsetninger som kan ses separat eller med en sammenheng. Reenactments er resultater av virkemidler som kunstneren velger å anvende; man kan på denne måten se det som en slags metode. Douglas tar i bruk denne metoden for å

---

<sup>4</sup> 100 Norwegian Photographers, "Signe Marie Andersen".  
<https://www.100norwegianphotographers.no/signe-marie-andersen>



oppnå en effekt. Han har neppe intensjoner om å fremstille reenactments, men i den grundige iscenesettelsen ligger det noe som kan knyttes til denne uttrykksformen. Roland Barthes har et begrep som han kaller *virkelighetseffekten*. Innenfor litteratur dreier dette seg om hvordan den simulerte virkeligheten fremstår som virkelighet for leseren. Jeg mener dette kan overføres like mye til det visuelle og i denne sammenheng fotografiet. Når vi betrakter et fotografi vil det som oftest fremstå virkelig på grunn av fotografiets evne til å gjengi noe som fant sted der og da. I Douglas sine fotografier finnes det en virkelighetseffekt, og jeg mener det ikke bare finnes én, men flere virkelighetseffekter. Dette kan man også kalle realisme eller realismeeffekt da den franske originaltittelen på essayet til Barthes er *L'Effet de Réel*. Jeg har valgt å bruke ordet virkelig når jeg snakker om denne effekten. Det er viktig å understreke at om man skulle anvende begrepet realisme i denne sammenheng ville det vært i form av det som fremstår virkelig, og ikke som sjanger. Stan Douglas forsøker å iscenesette en hendelse med nøyaktighet slik at bildene skal fremstå realistiske for oss. Samtidig fremstår de som fiksjon grunnet det filmatiske uttrykket og dette forsterkes ved Douglas' tekniske fremførelse i denne prosessen. Han jobber på samme måte som en filmregissør, der han planlegger lokasjon, kulisser og omgivelser. I denne prosessen ansetter han statister og skuespillere og anvender flere av *mise-en-scène* sine elementer. Når det kommer frem at han jobber på denne måten blir linjene mellom fotografiet og filmen enda tynnere. Jeg mener at disse bildene befinner seg mellom to spenningsfelt. Det ene spenningsfeltet befinner seg mellom et fotografisk og et filmatisk uttrykk. I dette ligger en semiotisk og fenomenologisk tilnærming. Dette handler om hvordan det finnes et rom mellom mediene der Douglas' fotografier hører hjemme grunnet hans konstante bevegelse mellom fotografi og film. Det andre spenningsfeltet befinner seg mellom virkelighet og fiksjon. Her er spørsmålet om reenactment interessant å trekke frem fordi uttrykksformen har elementer av både det iscenesatte, altså fiksjon og på den andre siden virkelighet. Innenfor reenactment dreier det seg om å gjengi virkelighet gjennom en slags illusjon. Barthes sin *Virkelighetseffekten* vil være sentral i tillegg til reenactment da effekten dreier seg om linjene mellom det virkelige og det fiktive. Jeg er interessert i hvordan disse to spenningsfeltene virker inn på betraktningen og opplevelsen av fotografiene. Hvordan selve motivet og budskapet blir forsterket av disse elementene.

### **Forskningstema:**

Jeg vil foreta en analyse av Stan Douglas' virkelighetseffekter og reenactments i bildeserien *Crowds and Riots*, 2008. Med dette mener jeg at virkelighetseffektene dreier seg om opplevelsen og innlevelsen i bildene. Dette sammen med reenactment som aspekt og

virkemiddel, påvirker hvordan vi opplever verket. Jeg ønsker å utføre en analyse som ser på kontraster og likheter mellom virkelighet og fiksjon samt mellom film og fotografi. Når jeg har plassert bildene i spenningsfeltene og har det som utgangspunkt, ønsker jeg å finne ut hvordan disse to spenningsfeltene påvirker betraktningen – om vi opplever dem på en bestemt måte etter hvilke uttrykk vi knytter dem til – film, reenactment, historisk fotografi.

### **Problemstilling 1:**

Bildene plasserer seg i et spenningsfelt mellom et fotografisk og et filmatisk uttrykk. Hva slags effekt har dette på opplevelsen av bildene som realistiske eller virkelige? Her vil jeg anvende semiotisk og fenomenologisk tilnærming ved hjelp av Barthes og ideer fra filmteori.

### **Problemstilling 2:**

Bildene plasserer seg i et spenningsfelt mellom virkelighet og fiksjon. Hvilken rolle spiller reenactment og virkelighetseffekten i forhold til dette aspektet gjennom bildeserien? Her vil jeg anvende Barthes' *Virkelighetseffekten* og reenactmentteori.

## **1.5 Fremgangsmåte**

For å besvare mine problemstillinger vil jeg i denne oppgaven ta for meg et semiotisk og fenomenologisk blikk på bildeserien gjennom en analyse av verkene. Det vil også bli nødvendig å se på noen ideer fra filmteori i forhold til spenningsfeltet mellom fotografi og film. Min teori vil basere seg både på fenomenologi og semiotikk, men metoden lener seg både mot de førstnevnte og medieestetikk. Dette har å gjøre med hvordan jeg fokuserer på mediene og deres uttrykk så vel som verkene innhold. I analysen vil det være gunstig å ta for seg de to problemstillingene i rekkefølge, men jeg vil anvende begge spenningsfelt på alle fotografiene. Derimot vil ikke alle 4 fotografier få like stort spillerom etter som jeg vektlegger ulike elementer i analysen. Med denne oppgaven vil jeg utvide perspektivet for hvordan vi kan lese Stan Douglas sine bilder. Jeg vektlegger at det finnes elementer av mange medier og uttrykksformer, herunder film og reenactment, i bildene, og at dette har en innvirkning på hvordan vi ser fotografiene. Det er ikke forsket mye på Douglas' kunst, og jeg håper å kunne tilføre ny kontekst til hans kunstnerskap ved å problematisere bildene. Dette gjør jeg ved å

trekke inn reenactment som en bidragende faktor for motivenes uttrykk. Som uttrykksform er ikke reenactment beslektet kunstsjangerne eller kategorisert som en kunstform, men den er tatt i bruk av ulike kunstnere på ulike måter. Fotografiene til Douglas er verken reenactments eller stillbilder – de befinner seg i en krysning mellom medier og uttrykksformer. Dette gjør dem til unike verker, som danner grunnlag for diskusjon om historisk relevans så vel som teknisk utførelse.

Som teoretisk retning er semiotikken en tverrfaglig disiplin og brukes innen litteratur-, kunst-, så vel som i mediestudier. Dette er læren om tegn og tegnsystemer og hvordan disse kan leses og brukes innenfor en kulturell betinget ramme. Semiotikken stammer fra slutten av 1800-tallet med den sveitsiske lingvisten Ferdinand de Saussure (1857-1913), mens den tverrfaglige metoden tilhører den amerikanske filosofen Charles Sanders Peirce (1839-1914). Hans tilnærming har blitt sett på som mer anvendelig for kunsthistorie enn Saussure. Roland Barthes (1915-1980) har en stor plass innenfor semiotikken både innenfor lingvistikk, mediestudier og litteraturstudier. For Barthes var det visuelle bildet et resultat av de kulturelle kodene og disse må avkodes for å finne mening. Barthes brukte i sin senere karriere Maurice Merleau-Pontys fenomenologi, og han var opptatt av hvordan språket uttrykte psykologiske og samfunnsmessige strukturer. Barthes beveget seg fra en strammere semiotisk teori til senere å anvende fenomenologi. For min del vil det derfor være viktig å anvende de senere tekstene av Barthes der den subjektive betraktningen tas med så vel som de kodede semiotiske betydningene. Siden jeg ikke anvender andre fenomenologiske teorier vil Barthes spille hovedrollen der.

## 1.6 Teoretisk tilnærming

Det medieestetiske perspektivet vil få en teoretisk plass ved at jeg ser på sentrale aspekter fra Liv Hauskens *Medieestetikk: Studier i estetisk medieanalyse*. Dette er en analysemetode som går i dybden på persepsjon og ser på mediernes formidling. Fordi Douglas beveger seg mellom medier mener jeg det er relevant å ta for meg et medieestetisk perspektiv. Denne teorien vil bli anvendt i kapittel 5. Roland Barthes' tekster *Det lyse rommet – tanker om fotografiet*, *Virkelighetseffekten* og *Den tredje mening* vil ha en viktig plass i mitt teorikapittel. Disse tekstene er alle fra Barthes' senere periode med fenomenologisk tilnærming til semiotikken. I *Det lyse rommet* tar Barthes for seg en personlig søken etter fotografiets essens gjennom å studere en rekke portrettfotografier. I denne prosessen ser han etter to egenskaper ved fotografiet; *studium* og *punctum*. *Studium* handler om det kontekstuelle ved fotografiet samt

det semiotiske som har med de kodede tegnene i fotografiet å gjøre. *Punctum* handler om den øyeblikkelige affekten som en detalj i fotografiet gir deg, og denne er helt individuell og subjektiv. Der det dreier seg om punctum i Douglas' fotografier vil jeg komme med min personlige forklaring på hvorfor jeg mener den spesifikke detaljen nettopp er et punctum. Detaljen er ulik for betrakteren, og dermed sitter jeg ikke med en fasit på hvordan den oppleves. I teksten *Virkelighetseffekten* tar Barthes for seg det litterære universet for å forklare dette begrepet om virkelighet. Teksten handler om hvordan vi oppfatter virkelighet gjennom fiksjon. Selv om Barthes tar for seg dette begrepet innen litterære tekster mener jeg det kan brukes like mye i det visuelle universet. Slik som i et fotografi vil en virkelighetsoppfatning være vel så sentral som i en tekst man leser. Det handler om hvordan vi som mottakere danner vår egen indre virkelighet. Fordi Stan Douglas jobber i denne krysningen mellom virkelighet og fiksjon, fotografi og film synes jeg begrepet *virkelighetseffekten* er desto mer interessant å gå nærmere inn på. I den siste teksten jeg kommer til å anvende av Barthes, *Den tredje mening*, tar han for seg film som medium for semiotisk lesning ved å studere Sergej Eisensteins film *Ivan den grusomme* fra 1944. I ganske stor detalj går Barthes inn på hvert stillbilde for å finne ulike meningsnivåer. Ut fra disse meningsnivåene mener Barthes at man kan lese en tredje mening og denne baserer seg på en betraktning av stillbildet og hva som fanger oppmerksomheten vår på et individuelt plan. Her kommer det fenomenologiske aspektet inn igjen, der den subjektive betraktningen er sentral. Når vi studerer disse iscenesatte fotografiene fremstår de som stillbilder fra filmer grunnet flere tekniske elementer. Derfor mener jeg at *Den tredje mening* kan anvendes på Douglas sine fotografier.

Videre i mitt teorikapittel vil jeg skrive om reenactmentteori samt min oppfatning av reenactment som uttrykksform. Reenactment er ikke en kunstform, men en uttrykksform. Kunsthistoriker Sandra Lorentzen skriver en artikkel om dette der hun ser på hvordan denne uttrykksformen arter seg når den møter kunsten. Jeremy Deller er en britisk kunstner som har brukt reenactment for å skape kunst og dette går hun dypere inn i. Her møtes en uttrykksform og en kunstform. Sven Lütticken ser på reenactment gjennom et historisk perspektiv og ser på likheter og ulikheter mellom kunst og reenactment. Samtidig tar han for seg interesse og popularitet rundt denne uttrykksformen. I Douglas sine fotografier handler det ikke om at kunstneren skal fremstille reenactments, men det handler om å fremstille utsnitt av Vancouvers historie gjennom å skape fiksjon. Krysningen mellom fiksjon og virkelighet er

fremtredende hos Douglas, og i dette grenselandet ligger et spørsmål om reenactment.

### **1.7 Annen litteratur og forskning**

Det jeg har funnet om Stan Douglas har vært gjennom diverse intervjuer på YouTube samt en del anmeldelser og artikler på JSTOR. Mye materiale ligger på nett. Det finnes en rekke kunstkritikker av hans mange utstillinger og enkeltverk. Akademiske tekster og forskning om Stan Douglas er det derimot mindre av, og jeg synes derfor det er interessant å skrive en masteroppgave om en liten del av hans store produksjon. Allikevel finnes solid materiale av kataloger rundt hans utstillinger, og Universitetsbiblioteket samt Nasjonalmuseets bibliotek og arkiv har vært behjelpelige med å finne noe av dette materialet. I forbindelse med disse katalogene har kunstkritikere og kuratorer skrevet om Stan Douglas, men da i kortere form. Det som derimot finnes i detaljert materiale er en bok som Stan Douglas har redigert som heter *Stan Douglas: Abbott & Cordova, 7 August 1971*. Denne tar for seg forskningen og prosessen bak dette verket, men også om bildeserien *Crowds and Riots*, samt tekster av blant andre Sven Lütticken. Ellers tar boken for seg diverse historie knyttet til ulike opprør, og ser litt på teknologien som ligger bak et verk som *Abbott & Cordova, 7 August 1971* der Douglas har utviklet 3D-modeller for å fremstille et korrekt bilde av opprørsscenen. Denne boken har jeg fått meget godt utbytte av og en større innsikt i hans prosess med bildeserien.

### **1.8 Oppgavens inndeling**

Oppgaven vil bestå av 6 kapitler der det første kapitlet allerede har dreid seg om å presentere prosjektet. I andre kapittel vil jeg ta for meg ulike deler av Stan Douglas sitt kunstnerskap og gi et innblikk i utstillingen *Mise en Scène*. Deretter tar jeg for meg det iscenesatte fotografiet hos Douglas og hva som er spesifikt for iscenesettelse hos han. I kapittel 2 blir det en beskrivelse av de fire verkene, og dette blir nærmere en formal beskrivelse for å introdusere verkene før vi ankommer analysekapitlet. Jeg mener dette er relevant for å tydeliggjøre bildenes innhold, da de har historisk kontekst som ikke nødvendigvis er åpenbar. Tredje kapittel omhandler metode og teori med Roland Barthes, medieestetikk og reenactmentteori. Fjerde kapittel er et rent analysekapittel, der jeg skal anvende teorien for å svare på mine problemstillinger. Her vil jeg gå i dybden av de to spenningsfeltene jeg ønsker å utforske ved å ta for meg hvert spenningsfelt for seg. Allikevel blir ikke alle fire bilder vektlagt i like stor

grad innenfor hvert spenningsfelt. Dette har jeg valgt å gjøre fordi det ikke skal bli for systematisk og oppstykket. Derimot synes jeg det er vesentlig å ta spenningsfeltene i hver sitt underkapittel for å lettere skille dem fra hverandre. Jeg mener at min fremgangsmåte skaper mer flyt i språket og oppgavens helhet. I kapittel 5 forsøker jeg å videreføre elementer fra analysen, da det forrige kapitlet kan fremstå noe kort. Med dette håper jeg at både kapittel 4 og 5 kan leses som analysekapitler selv om det sistnevnte tar i bruk mindre teori enn i hovedanalysen. Allikevel henger de tett sammen og burde ses i sammenheng til tross for ulik tematikk og inndeling. I det femte kapitlet drøfter jeg ulike aspekter og tar for meg et mer åpent blikk ved å fokusere på historisk relevans. Dette dreier seg om å se sammenheng mellom nåtidens tendenser og Douglas sine historiske gjenskapelser. Videre tar jeg for meg et medieestetisk blikk på Jeremy Deller og Stan Douglas, for å se på de ulike lagene som befinner seg i deres verk. Deller får stor plass i dette kapitlet og det gjør jeg for å understreke aspekter rundt reenactment. Mediene som de to kunstnerne tar i bruk danner ulike lag i kunstverket, enten det er film, fotografi eller reenactment. På slutten av kapittel 5 ser jeg på politisk kunst i forhold til Deller og Douglas, der jeg leter etter hva som gjør kunstverkene politiske, og om de kan kalles det. Siste og sjette kapittel vil være en avslutning der jeg oppsummerer mine funn og jeg reflekterer over dem.

### **1.8.1 Noen ord og begrepsavklaringer**

I forbindelse med mine beskrivelser av fotografiene bruker jeg ordet *statist* når jeg snakker om figurene/skikkelsene/personene. Dette gjør jeg fordi disse bildene er regissert og koreografert slik man lager filmscener. Bak hvert fotografi ligger en lang prosess med casting av statister og skuespillere slik man gjør før en filminnspilling. Når jeg ikke bruker ordet *statist* skriver jeg *karakter*. Dette er vanlig å anvende innen litteratur, men i denne sammenheng ser jeg det som relevant å veksle mellom disse to ordene, da karakter også er et kjent ord for rolleinnhaver i film og teater.

*Reenactment* har jeg valgt å anvende slik det er på engelsk fordi det er mer beskrivende for uttrykksformen enn å bruke ordet *gjenskapelse*. Når jeg skriver i bestemt form, skriver jeg *reenactmenten* ikke *reenactmentet* slik kunsthistoriker Sandra Lorentzen gjør i sin artikkel. Jeg håper og tror at dette kan oppfattes på en oversiktlig måte i en språklig kontekst.

Noen steder skriver jeg det engelske uttrykket eller ordet i parentes for å henviser til begrepet eller det originale uttrykket, som for eksempel *establishing shot* når jeg mener

etableringsskudd fra film. Andre steder står det engelske begrepet uten norsk i parentes, slik som *straight photography*. I denne sammenheng forklarer jeg heller hva det betyr.

## Kap. 2 Presentasjon av bildeserien *Crowds and Riots*

### 2.1 Stan Douglas

Stan Douglas fikk sin kunstfaglige praksis ved Emily Carr College of Art and Design fra 1979-82. Etter denne tiden begynte han å arbeide med film der han gjennom en tid jobbet ved flere tv-produksjonsselskaper. Gjennom 1980-tallet jobbet han med ulike filmprosjekter, stillbilder og installasjoner. I denne perioden var hans fokus på rase- og klasseforskjeller samt ettervirkninger av historiske hendelser. Blant dette var hans filminstallasjon *Le Detroit* fra 1999 som belyser forfall i urbane strøk.<sup>5</sup> Det sosiale, historiske, politiske og teknologiske er gjennomgangstemaer i Douglas sin kunstnerproduksjon. Han sier selv i et intervju fra programmet *Art in the Twenty-First Century* fra 2016: "I often depict minor histories, but I always try to depict a local symptom of global condition".<sup>6</sup> Douglas sine iscenesettelser/gjenskapelser av begivenheter i disse verkene inneholder mindre historier om opptøyer, men de viser altså til større globale hendelser om sivilbefolkning eller menneskemengder i opprør. Her ligger et politisk aspekt som det er vanskelig å komme bort i fra, men hvor stor plass det politiske aspektet har i verkene varierer fra hva som blir fremstilt. Det vi derimot kan foreslå er at ved å iscenesette historiske hendelser kan vi argumentere for at Douglas beveger seg over til uttrykksformen reenactment. Dette er et element som vil vise seg i bildeserien jeg skal undersøke, og et spørsmål som vil gjøre seg gjeldende i forhold til iscenesettelse. Douglas er både fotograf og regissør, noe som gjør uttrykket hans til en krysning mellom fotografi og film. Sven Lütticken forklarer det på denne måten: "One cannot describe Stan Douglas as a filmmaker, or as a photographer (...). He works in these media, but perhaps even more so he works in between them."<sup>7</sup> Han anvender to medier som begge består av hver sine integrerte teknologier og kulturer, men han er mer interessert i å løse opp i de ulike lagene av film og fotografi.<sup>8</sup> Ved å si at han jobber et sted mellom disse mediene kan vi forstå Douglas sitt arbeid som en utforskning av mediens natur samtidig som han vil kommentere på sosiale, kulturelle og politiske aspekter ved verkens ulike temaer.

---

<sup>5</sup>Nora M. Alter, «The Moving Still» I *Stan Douglas: Abbott & Cordova, 7 August 1971*, red. Stan Douglas (Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2011), 57-71.

<sup>6</sup>ART21 Art in the Twenty-First Century, sesong 8, episode: *Vancouver*. Video, 23. september 2016. <https://art21.org/watch/art-in-the-twenty-first-century/s8/vancouver/>

<sup>7</sup> Sven Lütticken, "Performing Photography After Film" I *Stan Douglas: Abbott & Cordova, 7 August 1971*, red. Stan Douglas, 77.

<sup>8</sup> Lütticken, "Performing Photography After Film", 77.



Iscenesettelser finner vi i alle av Douglas sine verk – enten de er fotografier eller filmer. Men et spørsmål om kunstnerens valg blir fremtredende, for hva er Douglas sine intensjoner? Hvis vi velger å se noe av hans arbeid som reenactments må vi først se på hvilke elementer som gjør verket/verkene til en slik form for iscenesettelse. Det vi kan si for sikkert er at han strukturerer fotografiene sine etter en klar tematikk. Denne formen for iscenesettelse som jeg snakker om blir spesielt tydelig i utstillingen *Mise en Scène* fra 2015 og som vi skal se nærmere på i bildeserien *Crowds and Riots*.

## 2.2 Utstillingen *Mise en Scène*

På norsk betyr filmuttrykket «mise-en-scène» å sette i scene, hvilket er akkurat hva Douglas gjør når han iscenesetter fotografiene sine. Dette er en teknikk som opprinnelige stammer fra teater men som har blitt tatt i bruk av filmteoretikere og overført til filmregi. Mise-en-scène er en metode som dreier seg om filmskaperens kontroll over hva som skal vises innenfor rammen eller filmskuddet.<sup>9</sup> Dette gjøres for å gi omgivelsene et autentisk preg og klare å fremstille en realisme innenfor det universet som filmen portretterer. Filmskaperen vektlegger elementer som også er viktige og mye brukt innen teater sånn som situasjoner eller omgivelser samt fremførelse.<sup>10</sup> Filmteoretiker David Bordwell mener det er 4 områder som ligger til grunn for mise-en-scène som teknikk: omgivelser (setting), kostymer og sminke, lysbruk og iscenesettelse.<sup>11</sup> Disse elementene kan være kritiske for å kunne fremstille en viss type stemning. Som regissør er Douglas opptatt av øyeblikkene som kan tas ut av en større handling. Han strukturerer sine motiver som om de skulle vært stillbilder fra ulike filmer, samtidig som flere av motivene hans beveger seg mot det dokumentariske. Utstillingen *Stan Douglas: Mise en Scène* er en samling av tematiske verk fra perioden 2008-2014. Den baserte seg på en opprinnelig samling av Douglas' arbeider kalt *Stan Douglas: Photographs 2008-2013* som ble stilt ut ved Musée d'Art Contemporain i Nîmes, Frankrike i 2013. Videre ble denne samlingen hetende *Stan Douglas: Mise en Scène* i 2015 og stilt ut ved tre andre museer; Haus der Kunst i München, Nikolaj Kunsthall i København og Irish Museum of Modern Art i

---

<sup>9</sup> David Bordwell & Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*. 10<sup>th</sup> ed. (New York: McGraw Hill Education, 2013), 113.

<sup>10</sup> Bordwell & Thompson, *Film Art*, 113.

<sup>11</sup> Bordwell & Thomson, *Film Art*, 115.

Dublin.<sup>12</sup> Jeg så denne utstillingen ved IMMA høsten 2015. De ulike tematikkene i denne utstillingen baserer seg på flere av Douglas sine prosjekter både innen film, teater og fotografi. Her finner vi fotoseriene *Crowds and Riots* (2008) som handler om ulike menneskeopprør og serien *Disco Angola* (2012) som tar for seg kjønnsliberale undergrunnsmiljøer som et portrett av 1970-tallets diskoscener i New York. Her tar Douglas opp viktige temaer om sosial aksept i en tid der kjønnsliberalisme ikke var noe man ytret. Serien fremstår dokumentarisk i form av perspektiv og lysbruk som om det var journalistisk fotografi, og med dette retter han et politisk blikk mot disse temaene. Serien *Interiors* (2009-2010) tar for seg interiører fra ulike samlere der rot og kaos blir fremstilt som et nøye komponert motiv. Filmen *Luanda-Kinshasa* (2013) er et sammenhengende studioopptak av en «jazz-funk jam session» i det kjente Colombia 30th Street Studio på Manhattan. Det referer til en albuminnspilling og nytt musikkonsept som Miles Davis muligens skal ha jobbet med i forbindelse med albumet *On the Corner* fra 1972. Dette studioopptaket er fiktivt og iscenesatt. I utstillingen finnes også en rekke portrettfotografier fra serien *Malabar People* (2011) som viser de ulike karakterene fra en nattklubb på 1940-tallet. Dette portretterer en nattklubb der hvite ikke hadde tilgang og det handlet om å ha et fristed i det ellers segregerte samfunnet. Denne serien er basert på Douglas sine karibiske røtter. Her blir vi med inn i Douglas sin verden der film og fotografi møtes i et estetisk uttrykk. Disse portrettfotografiene er alle i svart-hvitt, men de har en intensitet i måten Douglas har brukt lyset for å fremheve de portretterte på en filmatisk måte. De er fotografier som kunne tilhørt en film noir, en sjanger som Douglas har latt seg inspirere av og tatt i bruk i andre arbeider. Gjennom utstillingen anvender Douglas medier som former for kommunikasjon, og han inntar mange roller i sin prosess frem til ferdig verk. Han er både regissør, fotograf, scenograf og forteller. Grensene mellom sannhet og fiksjon er tynne i flere av hans hyperrealistiske uttrykk, mens andre verk bærer preg av det teatraliske. Det ligger en nøye iscenesatt koreografi bak fotografiene. I denne iscenesettingen er det interessant å se nærmere på forholdet mellom virkelighet og fiksjon.

### **2.3 Det iscenesatte fotografiet hos Douglas**

I innledningskapitlet skrev jeg om hvordan Stan Douglas jobber med historisk hukommelse gjennom iscenesettelse. Ved å gjenskape historie blir fortiden satt i kontekst til mye av

---

<sup>12</sup>David Zwirner Gallery New York, "Stan Douglas: Biography". <https://www.davidzwirner.com/artists/stan-douglas/biography>

nåtidens tendenser. For Douglas handler det om å se tilbake i tid for å reflektere over menneskers kamp for sosial likhet. Dette er bare ett av flere temaer han har tatt opp gjennom sitt kunstneriske arbeid. Ved å studere hans verker kan man si at det finnes et fokus på menneskers plass og tilhørighet i et samfunn. Som vi leste innledningsvis har det iscenesatte fotografiet vært en måte å frigjøre fotografen fra kameraets sanne avbildning. Men når vi beveger oss inn på 2000-tallet har vi ikke lenger kun det analoge fotografiet men også det digitale. Det digitale fotografiet gjør det enklere å manipulere et bilde, og med dette kan man argumentere for at fotografen står enda friere til å utforske sine motiver. Det som kort fortalt skiller det analoge fra det digitale fotografiet er at det analoge gjennomgår en lengre prosess. Det skjer fra lyset slipper inn i kameraet og treffer plastoverflaten på filmrullen som danner bildene negativene frem til bildefremkallingen med kjemikalier og tørking. Med det digitale fotografiet skjer ikke dette og bildene blir lagret som binærdata på kameraets minnebrikke. Man kan si at digitalt fotografi er informasjon som kan overføres til fysisk materiale eller sendes og brukes elektronisk. Douglas sine bilder har en klarhet over seg som forsterkes med hans nøyaktige komposisjoner. Bak hans fotografier ligger hundrevis av bildetagninger av samme motiv før han redigerer og ferdigstiller dem digitalt. Dette kan man si er en fordel innen digitalt fotografi der valgfriheten i redigering er større.

Douglas sin totale produksjon inneholder mange ulike tematikker, men han har ofte tilnærminger til sentrale hendelser enten de er fiktive eller historiske. Jeg synes det er interessant å trekke frem hans nyeste verk, blant annet videoinstallasjonen *Doppelgänger* fra 2019 (bilde 1) som ble utstilt på Veneziabiennalen i fjor. I tillegg til denne ble noen andre av hans nyere fotografier utstilt. I en videopresentasjon av verkene i forbindelse med biennalen, forteller han om installasjonen og fotografiernes innhold samt om bakgrunn for tematisk valg.<sup>13</sup> Disse verkene går dypere inn i menneskets væren. Fotografiene utgjør en serie som han har kalt *Blackout* fra 2017 (bilde 2), og er en slags fiksjonell reenactment av en type sjanger han referer til som 'speculative fiction' som her portretterer menneskers samhold. Fotografiernes motiver er basert på to tenkte hendelser – to ulike strømbrudd i New York City fra henholdsvis 1977 og i 2003 der folk måtte søke sammen i tilflukt. To ulike årstall viser til ulike menneskers måter å vise samhold på avhengig av konteksten. Strømbruddet i 1977 skjedde midt under landets økonomiske nedgangstider og førte til ville tilstander blant folk. I

---

<sup>13</sup> YouTube, *Biennale Arte 2019 – Stan Douglas*. Video. <https://www.youtube.com/watch?v=2h1r1M6smJE>

kontrast trekker Douglas frem strømbuddet i 2003 og hvordan den generelle holdningen i New York etter 11.september 2001 var å vise medmenneskelighet og evne til å holde sammen. I denne fotoserien ser han på motsetningsforholdet mellom opprør og samhold siden hendelser som strømbudd kan føre til opprør og kaos blant befolkningen. Noen fotografier viser mennesker i harmoni, andre viser kaos. Scenarier der folk løper rundt i gatene og knuser butikkvinduer og stjeler eller hamstrer gjenstander er et kjent bilde vi har fra en rekke filmer. Noen av fotografiene viser kun omgivelser som en tom gate eller en boligblokk på kveldstid. Douglas synes det er interessant hvordan disse to motsetningene kan samspille på tross av hvor forskjellige utfallene er i menneskers oppførsel. Det er noe ulik stil på fotografiene der noen fremstår dokumentariske mens andre er filmatisk iscenesatte som de andre motivene Douglas er så kjent for.

Videoinstallasjonen *Doppelgänger* beveger seg over i sjangeren science fiction og blandes sammen med intrikat vitenskap. Tematikken i verket baserer seg på ideen bak kvanteteleportering, som går ut på at informasjon om partikler kan overføres fra et sted til et annet uten fysisk forflytning. I denne filmen handler det om at et menneske blir kvanteteleportert i forbindelse med en kvinnelig astronauts reise i verdensrommet. Vi følger begge versjoner av kvinnen parallelt i hver sin dimensjon. Mange av scenene er helt parallelle i handling. Historien arter seg fra forberedelser til teleporteringen til reisen ut i verdensrommet, før vi til slutt ser to identiske landinger i havet. Begge versjoner av kvinnen ender opp på samme base på jorda der den opprinnelige kvinnen og hennes team nå holder den andre kvinnen under oppsyn eller mulig som fange inntil de vet mer. Hva skal man gjøre med to versjoner av samme person – en ivaretagelse av individet, og videre følger en rekke etiske spørsmål gjennom dialogen i filmens handling. Tittelen er beskrivende for både handlingen og hvordan videoverket fremstilles – to skjermer står helt inntil hverandre og spiller hver sin film parallelt. I noen scener danner skjermene samme bilde, og utfyller hverandre. Dette skaper et interessant uttrykk som viser speilingen av to virkeligheter som smelter sammen.<sup>14</sup>

#### **2.4 Bildeserien *Crowds and Riots, 2008* – formale aspekter**

Formatet som serien *Crowds and Riots* er utformet i er stort. Fotografiene måler ca 150x250

---

<sup>14</sup> YouTube, "Biennale Arte 2019 – Stan Douglas". Video. <https://www.youtube.com/watch?v=2h1r1M6smJE>

cm per bilde. Seriens samt bildenes individuelle tittel og formater kan indikere en henvisning til historiemaleri. Det er vanskelig å si om dette er kunstnerens intensjon, men det vi vet er at Douglas referer til tidligere historiske hendelser i sine iscenesettelser, og med hans bakgrunn i kunsthistorie kan dette være en referanse. En betrakter med kjennskap til kunsthistorie vil kunne få assosiasjoner til denne sjangeren. Kanskje er formatet en intensjon om å gi perspektivet og handling stor plass. Sett bort fra kunsthistoriske forkunnskaper, kan man argumentere for at formatet er noe en hvilken som helst betrakter legger merke til. Av rent visuelle årsaker vil et slikt format skape oppmerksomhet i rommet. Andre elementer som vekker visuell oppmerksomhet er fargene og klarheten i fotografiene som indikerer meget godt teknisk utstyr. Bildene består av flere forskjellige fotografier som har blitt sammensatt, noe som viser til en omfattende prosess bak verkene. De visuelle elementene gjør bildenes innhold mer fremtredende. Serien tar for seg fire hendelser i kronologisk rekkefølge fra begynnelsen av 1900-tallet frem til 1970-tallet, og alle er de objektive historiografiske portretter av Vancouvers historie.

### **Fotografi 1. *Powell Street Grounds, 18 January 1912***

I dette fotografiet (bilde 3) som måler 264,1 x 151,1 cm fremstilles en scene fra en av de mange demonstrasjonene og nasjonale protestene rundt ytringsfrihetskampen i Canada tidlig på 1900-tallet, der vi i dette motivet befinner oss i Powell Street Grounds, en park på østsiden av downtown Vancouver. Denne parken ble senere navngitt Oppenheimer Park og er en av de mer populære parkene i byen blant annet kjent for sin japanske hage. Scenen viser en januardag i 1935 der en gruppe menn og politi konfronteres i forbindelse med en demonstrasjon. Disse demonstrasjonene ble utført av en gruppe kalt IWW som står for Industrial Workers of the World, en gruppe organiserte arbeidere som ønsket å endre loven om anti-ytringsfrihet.<sup>15</sup> Opprøret ble kalt *IWW Free Speech Fight* som grovt oversatt blir *verdens industriarbeideres ytringsfrihetskamp*. Dette handlet om retten til ytringsfrihet blant organiserte arbeidere, noe som på den tiden var ulovlig. Det var også en stor andel arbeidsledige fra nedkutting av arbeidskraft ved jernbaner og tømmerdrift samt utenlandske arbeidere som kom til Canada for å søke arbeid. Politiet slo hardt ned på de som forsøkte å

---

<sup>15</sup> Lani Russwurm, "Vancouver Was Awesome: Free Speech Fight, 1912". Online publikasjon om Vancouvers historie. Publisert 25. januar 2012. <https://vancouverisawesome.com/2012/01/25/vancouver-was-awesome-free-speech-fight-1912/>

tale til sine likesinnede. Disse ble sett på som lovbrøyttere, og det ble et voldsomt og brutalt opprør med utallige arrestasjoner, politivold og skyhøye kausjonsbøter.<sup>16</sup> Etter mye forhandlinger og dårlig behandling ble flere arbeidere løslatt. Dette er en viktig del av Canadas historie, og slike ytringsfrihetskamper foregikk flere andre steder i Nord-Amerika til lovene ble endret. Demonstrasjonene artet seg på en nokså vanlig måte der menn talte til engasjerte folkemengder ved å stå på trebokser eller kasser mens de holdt appell. Selv om disse demonstrasjonene ikke var voldelige i seg selv, anså politiet dette som en klar trussel og en mulighet for å utøve sin maktposisjon.

Stan Douglas har laget et utsnitt av dette store opprøret. Fra en høy vinkel ser vi skrått ned på menneskemengden. I denne scenen står en klynge menn vendt med ryggen til oss mens de beskuer en arrestasjonsscene på gresset foran dem. En velkledd kvinne med to jenter i hver hånd haster forbi bak mengden. De ser ut til å være av høyere sosial klasse enn arbeiderne. Ut fra bekleddningen til de sivile mennene ser de ut til å tilhøre samme sosiale klasse, og vi kan med dette anta at de alle er arbeidere. Ni politimenn er i beredskap og i gang med å arrestere to demonstranter samt holde orden på den agiterte folkemengden. Kvinnene i dette motivet ser ut til å være forbigående eller diskrete tilskuere, der en av dem haster forbi bak mengden mens hun leier to små jenter. Den andre kvinnen står helt bakerst i mengden, uvisst hvilken tilknytning hun har til denne handlingen. Fordi alle arbeiderene står med ryggen til oss, er det ikke mye informasjon vi får fra deres kroppsspråk eller ansikter. Dette skal jeg komme tilbake til i analysen. Lyset og fargene i dette motivet er mørke og komposisjonen sammen med perspektivet bærer preg av den mørkkledde og dominerende folkemengden med en mørk gresslette foran og promenaden i tre bak. Det er ingen himmel å se eller andre omgivelser rundt denne handlingen og dette fremheves også av lyset som virker å gi et klart preg av årstiden vinter. Det ligger en svak tåke eller dis over gressletten, slik at vi nesten kan forestille oss hvor kaldt og rått det er. Disse visuelle aspektene er klare eksempler på bruk av mise-en-scène i dette fotografiet.

### **Fotografi 2. *Ballantyne Pier, 18 June 1935***

Dette fotografiet (bilde 4) måler 295,9 x 115,5 cm og er det andre bildet i serien. Det tar for seg samme

---

<sup>16</sup> Mark Leier, "Solidarity on Occasion", 40. <https://journals.lib.unb.ca/index.php/LLT/article/view/4712/5585>

tematikk som det første, men skiller seg fra *Powell Street Grounds* i komposisjon. Nesten hele motivet består av en enorm fasade på en høy murbygning med togskinner foran. Det vi ser er fasaden til Ballantyne Pier, et dokkanlegg i Vancouvers havneområde. Denne scenen viser oss en hendelse fra den store havnestreiken i Vancouver i 1935. På denne tiden var det store ulikheter i arbeidsbetingelser for både innfødte og innvandrende arbeidere og kårene var dårlige. Her handler det om konfrontasjon og arrestasjon i forbindelse med streiken. En rekke organiserte havnearbeidere hadde blitt sagt opp og erstattet av billigere arbeidskraft.

Situasjonen som blir fremstilt i dette fotografiet handler om de arbeidslediges forsøk på å konfrontere de ansvarlige. Utfallet ble i stedet en arrestasjon og voldsom konfrontasjon av de neglisjerte arbeiderne fra statlig, provinsielt og lokalt politi.<sup>17</sup> Komposisjonen tar kun for seg et lite utsnitt av disse opptøyene, og det er ikke mer enn 10 skikkelser i det store formatet. To menn er arrestert og fraktes hver sin vei av politibetjenter, mens en tredje forsøker å rømme unna. En hvit politihest travet midt i bildet foran den ene arresterte mannen. I dette fotografiet er komposisjonen preget av havnelagerbygningen som opptar hele bredden og ellers store deler av bildeflaten. Det er en lysere palett i dette motivet som er med på å fremstille en junidag, men fordi den mørke bygningen dominerer mye av fotografiet er det ellers vanskelig å få et inntrykk av lyset. Tonene i paletten ser ut til å være beige, og sammen med fremstillingen av en arrestasjonsscene ved et øde industriområde kan dette bringe tankene over til en mafiafilm. Det kunne vært en klassisk filmhandling fra økonomiske nedgangstider. Det er en stemningsfull konstellasjon i dette motivet som understreker Douglas sitt talent for regi, og mine assosiasjoner til både historiemaleri og film noir er fremtredende.

### **Fotografi 3. *Hastings Park, 16 July 1955***

Det tredje fotografiet (bilde 5) i serien *Crowds and Riots* er det som skiller seg mest fra de andre bildene både i forhold til tematikk og perspektiv. Dette fotografiet måler 225,4 x 151.1 cm. I denne scenen har Douglas gjort et utsnitt fra en tribune på et hesteveddeløp i Hastings Park, en av Vancouvers største. Denne parken er kjent for sin historiske hesteveddeløpsbane fra 1800-tallet. Her handler det ikke om mennesker i opprør eller kollisjon mellom demonstranter og politi, men noe mer sosialt og tilsynelatende hyggelig. Betrakteren befinner seg nært foran

---

<sup>17</sup> Alexander Alberro, "An Interview with Stan Douglas" I *Stan Douglas: Abbott and Cordova, 7 August 1971*, red. Stan Douglas, 18.

en folkemengde på en tribune i Hastings Park i Vancouver en sommerdag i 1955. Perspektivet er tatt litt ovenfra og fremstår nesten som et nærbilde, der vi virkelig får muligheten til å studere hver enkelt statist. Dette skal forestille en gruppe tilskuere på et hesteveddeløp. Douglas sier i et intervju at han ville forsøke å fremstille en gruppe mennesker som, uten at de selv er klar over det, er samlet som et resultat av konsumkultur eller markedskrefter.<sup>18</sup> Han bruker ordet *masse* i intervjuet og dette er fremtredende gjennom hele fotoserien. *Crowds and Riots* handler om masser av mennesker som er samlet på grunn av et felles mål slik som i demonstrasjoner og opprør. Tittelen på serien kan rettene bli oversatt til menneskemengder i opprør enn menneskemengder og opprør. I dette motivet finnes ingen kamper eller konfrontasjoner, men det er en fritidsaktivitet som blir fremstilt. Her fremstilles ikke en bestemt hendelse, men en situasjon som kunne vært hvilken som helst dag. Derfor kan det rent kontekstuellet være vanskelig å plassere dette bildet inn i en historisk sammenheng. Det som kan knyttes til resten av bildeserien er at en menneskemengde eller en masse blir fremstilt. Til tross for en bedagelig setting ligger det allikevel en spenning og dynamikk i komposisjonen. Dette kan vi se fra de ulike ansiktsuttrykkene, positurene eller kroppsspråkene. Noen sjekker tippekupongene sine, andre diskuterer løpet eller sitter i egne tanker. Oppløsningen er meget god og sammen med de sterke klare fargene er dette den mest fremtredende komposisjonen i form av lyssetting. De fleste har vendt ansiktet mot oss, men ingen ser rett frem bortsett fra én mann med solbriller helt til venstre i bildet. Dette er også den eneste personen som har dekket for øynene. Kostymene er også meget fremtredende i dette bildet og gir et løft til lysbruken og det mer intime perspektivet.

#### **Fotografi 4. Abbott & Cordova, 7 August 1971**

Det siste og fjerde fotografiet (bilde 6) i serien er kanskje det mest dynamiske motivet av dem alle. Her befinner vi oss som tilskuere av et ungdomsopprør midt i Vancouver sentrum – det eneste motivet som fremstiller kveldstid. Denne scenen skal forestille et bestemt opprør som har blitt hetende *the Gastown Riot*. Tittelen på opprøret referer til området Gastown i Vancouver, som er et historisk sentrum i byen, men blir for det meste kalt Downtown Eastside. Dette området hadde siden 1930-tallet vært et yrende handlestrøk med den kjente Woodwardbygningen som et sentralt og velholdt motevarehus. Men mot 1960- og 1970-tallet hadde omgivelsene endret

---

<sup>18</sup> Alberro, «An Interview with Stan Douglas», 18.



seg og forretningsvirksomheten avtatt kraftig, noe som førte til at lavere samfunnslag kunne bosette seg her og drive virksomheter. Nærmere 1970 var Gastown blitt innkvartert av ulike grupperinger, deriblant hippier som anså området som et fristed. Men politiet så ikke på disse frilynte menneskene som fredløse, men heller som lovbrøtere og protestglade mennesker. Scenen som viser dette opprøret refererer til den pågående kampen mellom hippier og lovmakten som omhandlet legalisering av marihuana. Det forgikk en lang rekke konfrontasjoner og arrestasjoner fra politiets side i forbindelse med bruk av marihuana i 1971. Denne dagen som tittelen på fotografiet henviser til var det en hippiefestival her med musikk, blomster, parader og tusenvis av besøkende.<sup>19</sup> Dette var aktiviteter som foregikk i rolige former uten noen intensjoner om å skape opprør. Politiet var derimot ikke enige i denne holdningen og anså festivalen som et mulig mål for eskalering fra visse grupperinger i folkehavet. Dermed valgte de å troppe opp på stedet. Som det beskrives i boken *Stan Douglas: Abbott & Cordova, 7 August 1971* var det en stor politistyrke: “The group consisted of eighty policemen on foot, four on horseback, and fifteen undercover officers dressed as ‘hippies’, bearded men with flowery shirts and jeans.”<sup>20</sup> Fra et objektivt ståsted kunne nok denne politikonfrontasjonen foregått på en mye roligere måte, men fordi det var høy trommemusikk og utallige mennesker, ble situasjonen uoversiktlig:

As police, participants, and bystanders did not know how to behave in such an unexpected and awkward situation, panic ensued. People were beaten and dragged along the street and sidewalk, many lacerated by broken glass. Though it paled in comparison to workers’ demonstrations in the Vancouver area earlier in the century, the Gastown riot nevertheless turned out to be a divisive marker in the history of the city.<sup>21</sup>

Stan Douglas gir oss et realistisk og objektivt innblikk midt i *the Gastown Riot* og understreker med dette hele fotoseriens tittel *Crowds and Riots*.

I denne komposisjonen er det mye bevegelse og ulike episoder utspiller seg i alle fire hjørner av bildet. Det er kamp mellom opprørere og politi, der flere blir forsøkt dratt inn politibiler, slått med køller eller lagt i bakken. Noen observerer opptøyene på avstand uten å involvere seg, deriblant to gutter som sitter på en fortauskant rett foran gaten og betrakter det hele. Bak

---

<sup>19</sup>Alberro, «An Interview with Stan Douglas», 13.

<sup>20</sup>Serge Guilbaut, “Lightning from the past: Police, Pot, Public, and Stan Douglas’s *Abbott & Cordova*” I *Stan Douglas: Abbott and Cordova, 7 August 1971*, red. Stan Douglas, 29.

<sup>21</sup> Guilbaut. «Lightning from the past”, 30.

dette verket ligger en detaljert prosess der Douglas og hans team har bygget et helt filmsett for å gjengi slik gatekrysset Abbott & Cordova så ut i 1971. Dette gjør at autentisiteten forsterkes i den historiske gjengivelsen samtidig som det glir over i den filmatiske stemningen.

## Kap. 3 Teoretiske aspekter – mellom bildet og mediet

### 3.1 Semiotikk

Denne teoretiske retningen regnes som en tverrfaglig disiplin. Den har sitt utspring fra lingvistikk og filosofi på slutten av 1800-tallet. Opprinnelsen av semiotikken kommer fra den sveitsiske lingvisten Ferdinand de Saussure og den amerikanske filosofen Charles Sanders Peirce. De var begge opptatt av tegnet og språket fra ulike perspektiv. Saussure så på språket som et tegnsystem der tegnet ligger som en kobling mellom *signifikanten* og *signifikatet*. Signifikanten knyttes til det materielle slik som lyder, bilder, bevegelser, og kan forklares som lyden av ordet/tegnet. Signifikatet er konseptet rundt ordet eller innholdet. Dette kan forklares nærmere. Ordet katt har to sider, vi har ordlyden og vi har konseptet rundt ordet. På norsk sier vi *katt*, på engelsk *cat*, på fransk *chat*. Dette utgjør signifikanten. På den andre siden har vi ifølge Saussure konseptet rundt ordet, altså signifikatet. Hvis vi fortsetter med eksempelet om katt så vil signifikatet forbindes med vår oppfatning av katten som et dyr eller kjæledyr.<sup>22</sup> Vi har da koblingen mellom ordlyden (signifikanten) og ordets konsept (signifikatet). For Saussure er denne koblingen allikevel vilkårlig. Det er ikke nødvendigvis slik at lyden av ordet og meningen av ordet har den samme forbindelsen, men først når tegnene står i kontrast til hverandre kan de oppnå mening. Innenfor språksystemet blir meningen til ved plasseringen av tegnet i forhold til andre tegn. Ifølge Saussure er all meningsskaping vi gjør ut fra språket. For ham var derfor lingvistikken fundamentet for semiotikken.

Der Saussure så tegnet som struktur, så Charles Sanders Peirce tegnet som en prosess. Hans semiotiske teori har blitt sett på som mer anvendelig innenfor kunsthistorie fordi den enklere kan anvendes i bildeanalyser. Peirce deler tegnene inn i visuelle kategorier som kalles *ikon*, *indeks* og *symbol*. *Ikon* er et tegn som viser til likhet eller et objekt vi kan gjenkjenne i verden. Dette kan være at du oppdager en hund i et fotografi eller maleri. Fordi du har kjennskap til hvordan en hund ser ut i virkeligheten, gjenkjenner du den i bildet. Neste kategori er *indeks*; dette er et tegn som ikke trenger å ligne på objektet, men som kan forklares som et bevisbart eller et fysisk direkte forhold til virkeligheten. Innenfor denne kategorien har vi eksempler som fingeravtrykk eller et fotografi. Grunnen til at fotografi er satt inn i denne sammenheng handler om dette mediets evne til å gjengi virkeligheten.

---

<sup>22</sup> Michael Hatt & Charlotte Klonk, *Art History: A Critical Introduction to its methods*. (Manchester: Manchester University Press, 2006), 202.

Fotografiet er et fysisk spor av noe som har skjedd der og da, slik vi tenker med analogt fotografi. Dette fysiske sporet er en indeks. Den siste kategorien til Peirce kalles *symbol* og kan forklares som et tegn med konvensjonell mening. Et symbol vil være forståelig for alle innenfor et samfunn eller en kultur.<sup>23</sup> Et godt eksempel på dette er språk. Med språket har vi en felles forståelse innenfor en kultur, og det må læres for å kunne brukes. La oss bruke ordet *hund* i dette eksemplet. Hvis vi innenfor kulturen er enige om at ordet for et pelskledd kjæledyr er *hund* har vi ifølge Peirce gitt tegnet en konvensjonell mening.

Saussure og Peirce sine teorier ble viktige for den franske strukturalismen som var opptatt av vitenskapelighet og systematisk kunnskap. All representasjon og virkelighet var ifølge strukturalismen både kulturelt og diskursivt konstruert.<sup>24</sup> Poststrukturalismen kom på 1970- og 1980-tallet som en motreaksjon på strukturalismen. Denne nye retningen var tverrfaglig og anvendte flere fagretninger som filosofi, litteraturvitenskap og sosiologi. Innenfor denne retningen finner vi teoretikere som Jean-Francois Lyotard, Meyer Schapiro og Roland Barthes. Fenomenologien hadde også stor innflytelse på poststrukturalismen og Lyotard lot seg påvirke av fenomenologen Maurice Merleau-Ponty ved å utvikle sin kritikk og teori med utgangspunkt i det kroppslige og visuelle. For Lyotard har diskursen eller forståelsesformen ikke bare rasjonell betydning, men også uttrykk og affekt.<sup>25</sup> Dette vil si at kunsten som forståelsesform er gjennom dens evne til å uttrykke noe som påvirker vår umiddelbare reaksjon til verket.

Roland Barthes (1915-1980) regnes som en av semiotikkens mest sentrale skikkelser der hans teorier har vært viktig innen litteraturstudier og kultur- og visuelle studier, spesielt innenfor fototeori. Han har i hovedsak lent seg mot Saussure og videreutviklet sine semiotiske teorier. I Kathrin Yacavones bok *Benjamin, Barthes and the Singularity of Photography* går hun nærmere inn på Barthes' ulike teoretiske tilnærminger knyttet til fotografi. Allerede på 1950-tallet begynte han å skrive om fotografi – et funksjonelt medium som på den tiden gjennomsyret en rekke ulike kulturelle eller vitenskapelige kontekster.<sup>26</sup> Samme tiår begynte han å skrive månedlige 'mytologiske' spalter for et venstreorientert tidsskrift der han tok for seg ulike diskurser og aspekter innen fransk populærkultur. Dette skulle senere bli til hans

---

<sup>23</sup> Hatt & Klonk. *Art History*, 209.

<sup>24</sup> Margaret Iversen & Stephen Melville, *Writing Art History: Disciplinary Departure* (Chicago: The University of Chicago Press, 2010), 131.

<sup>25</sup> Iversen & Melville, *Writing Art History*, 134.

<sup>26</sup> Kathrin Yacavone, *Benjamin, Barthes and the Singularity of Photography*. (New York, London: Bloomsbury Publishing Inc, 2012), 125.

velkjente utgivelse *Mythologies* i 1957 – et skjult men kritisk blikk på ideologien bak bourgeoiskulturen.<sup>27</sup> Han har utgitt en rekke bøker som tar for seg filosofi, semiotikk, fenomenologi og litteraturkritikk. Fotografiet som medium har han knyttet til studier av reklamebilder, journalistiske bilder, portretter og stillbilder. For Barthes er det visuelle bildet et resultat av de kulturelle kodene og disse må avkodes for å finne mening. Slik som andre post-strukturalister brukte også Barthes i sin senere karriere Merleau-Pontys fenomenologi, og han var opptatt av hvordan språket uttrykte psykologiske og samfunnsmessige strukturer. I forbindelse med hans tilnærming til fotografi kan Barthes karriere deles inn i to perioder – en lingvistisk periode fra 1950-1960-årene, og en fenomenologisk periode fra slutten av 1970-årene.<sup>28</sup> Den andre perioden hans er spesielt interessant i forhold til hans analyser av fotografi og film som er noe av det jeg skal ta for meg i dette kapittelet.

Mieke Bal og Norman Bryson står som representanter for den nyere semiotikken. I deres tekst *Semiotics and Art History: A Discussion of Context and Senders*, tar de for seg begrepene *kontekst* og *avsender* for å forklare mye av semiotikkens bruk i kunsthistorie. De skiller mellom hvordan den gamle kunsthistorien ble behandlet kontra den nye som vi holder på med i dag. Bal og Bryson skriver at møtet vi ser i nyere tid mellom semiotikken og kunsthistorien tar for seg nye diskusjoner om meningens flertydighet, kontekst og mottakelse samt spørsmål rundt studien av bildet.<sup>29</sup> De mener at det er betrakterens oppfatning av verket som skaper mening. I følge dem er menneskets kultur skapt av tegn, og innenfor hver kultur er menneskene opptatt av å forstå og tolke disse tegnene.<sup>30</sup> På denne måten skaper eller former kulturen menneskene. Dette aspektet av den nyere semiotikken kan ses i lys av både Saussure, Peirce og Barthes som alle så på hvordan språket og tegnet sto i forhold til kulturen dog på ulike måter.

### 3.2 Medieestetikk

I denne oppgaven tar jeg for meg et medieestetisk perspektiv i analysen av Douglas sine bilder der jeg blant annet ser på hvordan mediet påvirker hvordan kunstverket oppleves for betrakteren. Derfor ønsker jeg å trekke inn de mest sentrale elementene fra medieestetikken

---

<sup>27</sup> Yacavone, *Benjamin, Barthes*, 126.

<sup>28</sup> Yacavone, *Benjamin, Barthes*, 121.

<sup>29</sup> Mieke Bal & Norman Bryson, "Semiotics and Art History: A Discussion of Context and Senders" I *The Art of Art History: A Critical Anthology* red. Donald Preziosi. (Oxford: Oxford University Press, 2009), 243.

<sup>30</sup> Bal & Bryson, "Semiotics and Art History", 243.

her. Som forskningsfelt tilhører den medievitenskap og er en avgrensning til tekstanalyse og estetisk kunstfilosofi.<sup>31</sup> Medieestetikkens perspektiv ser på sansning og persepsjon og på hvilken måte disse er med på å grunnlegge omgivelsene. Både sansningen og persepsjonen regnes for å være historisk og kulturelt plassert. «Ved å presisere at denne estetikken er en medieestetikk understrekes en særlig oppmerksomhet omkring måten noe formidles på, og uttrykkets materielle dimensjon.»<sup>32</sup> Tekstanalyse er sentralt for å finne ut hvordan medier formidler. Medieestetikken er en betraktningssmåte som vektlegger mediets betydning.<sup>33</sup> Førsteamanuensis Liv Hausken har skrevet boken *Medieestetikk: Studier i estetisk medieanalyse* der hun tar for seg ulike medier som blant annet dokumentarfilm, en TV-serie, en værmelding og røntgenbildet. I følge Hausken er bruk av ordet *tekst* en utvidet betydning og er ikke avgrenset det skrevne ord. «Tekst er et begrep som brukes når man vil undersøke noe som meningsfullt. Teksten trenger ikke være verbalspråklig. Også film, moter og meningsfulle handlinger kan betraktes som tekst.»<sup>34</sup> Ved å utføre en tekstanalyse ser man på tekstens betydningspotensial og her spiller mediet en rolle ved at det formidler selve teksten. Innenfor denne delen av medievitenskapens disiplin er det sentralt å spørre hvordan mediet gjør en forskjell, altså hvordan mediet har en betydning for hvordan noe framtrer for oss.<sup>35</sup> Den medieestetiske metoden går ut på undersøkelse av et konkret estetisk møte mellom oss og mediet. Hausken presiserer at teori i denne sammenheng ikke er «noe som *anvendes* overfor et materiale. Teori betraktes som tenkning. Tenkning utføres best i møte med det konkrete. Idealet er derfor å la tenkning utføres ved analyse av det konkrete.»<sup>36</sup> Med dette mener hun at vi gjennom denne form for analyse kan legge merke til noe vi ellers tar for gitt innenfor en kultur. Hausken foreslår et medieestetisk perspektiv som forsøker å finne ut av hvordan bestemte estetiske uttrykk gir bestemte erfaringer, deriblant medieerfaringer.<sup>37</sup> Innenfor kunsten kan dette være måter å anvende mediets egenskaper for å se hva det gjør for den sansbare erfaringen av kunstverket. Et eksempel kan være en videoinstallasjon som kombinerer lyd og bilde på en bestemt måte. Mediets materialitet er da sentralt her, for det sier noe om hvordan egenskapen til mediet spiller en rolle for hvordan verket framtrer. I

---

<sup>31</sup> Liv Hausken, *Medieestetikk: Studier i estetisk medieanalyse*. (Oslo: Scandinavian Academic Press, 2009), 8.

<sup>32</sup> Hausken, *Medieestetikk*, 9.

<sup>33</sup> Hausken, *Medieestetikk*, 12.

<sup>34</sup> Hausken, *Medieestetikk*, 8.

<sup>35</sup> Hausken. *Medieestetikk*, 9 og 12.

<sup>36</sup> Hausken. *Medieestetikk*, 15.

<sup>37</sup> Hausken, *Medieestetikk*, 15.

kulturfeltet kan dette illustreres ved adaptasjon som handler om å overføre eller gjenskape noe av materialet fra ett medium til et annet, slik som at et teaterstykke blir til en film. Hausken kaller det «gjenbruk på tvers av medier».<sup>38</sup> Stan Douglas har fra et medieestetisk perspektiv en interessant måte å lage kunst på, der han kombinerer og jobber midt mellom medier. Et av hans verk er teaterstykket *Helen Lawrence* fra 2014, som både er et teaterstykke og en film i sjangeren noir. Stykket spilles på scenen samtidig som filmen spilles i bakgrunnen, noe som gir en dobbel effekt og kanskje en større dybde. Dette gir publikum et interessant møte med 2 simultane medier som formidler samme innhold, men som har ulike kvaliteter. Under en slik opplevelse vil om mulig en betrakter bli klar over mediens materialitet nettopp fordi filmen og teaterstykket forsterker hverandre. Allikevel presiserer Hausken at analysen innebærer tenkning rundt et medium, som vil gi ulike assosiasjoner og inntrykk. Ved betraktning av for eksempel en videoinstallasjon kan vi oppdage ting vi ikke vanligvis er klar over som hvordan lyden bærer gjennom monitoren eller om det er susing i lyden. Det medieestetiske perspektivet i denne oppgaven vil handle om å lese bildene til Douglas på en ny måte der jeg både ser på mediets innhold samt mediets betydning for bildene som skal analyseres.

### **3.3 Roland Barthes, Det lyse rommet – tanker om fotografiet**

Dette er Roland Barthes' siste bok fra 1980 hvor han går semiotisk og fenomenologisk til verks for å studere fotografiet. Det er en personlig analyse av en rekke fotografier der han forsøker å finne essensen i fotografiet. Dette er et subjektivt verk om en betrakters oppfatning og tolkning. Boken er delt i to der første del tar for seg begreper knyttet til betraktning av fotografier sammen med en rekke bildeeksempler. Andre del går dypere inn i det fenomenologiske aspektet ved betraktning og her skriver Barthes om hans mors nylige død og er på søken etter å finne henne igjen i gamle fotografier. *Det lyse rommet* skiller seg fra hans andre tekster ved at denne er personlig og subjektiv. Allikevel setter Barthes noen teoretiske rammer for hvordan fotografiet kan betraktes i denne første delen av boken. Når vi ser på et fotografi vil flere faktorer spille inn. Hva eller hvem er avbildet, hvor ser vi fotografiet og i hvilken sammenheng studerer vi fotografiet? Dette er spørsmål som er vesentlige å stille seg i en betraktning. Barthes deler fotografiet mellom tre komponenter. *Operator* - det er

---

<sup>38</sup> Hausken, *Medieestetikk*, 16.

fotografen. *Spectator* – det er oss som betraktere. Objektet eller personen som blir tatt bilde av kaller han «Fotografiets *spectrum*».39 Det vil naturlig ligge en kobling mellom *operatoren* og *spectatoren*. Betrakteren (*spectator*) vil forsøke å forstå fotografens (*operator*) intensjoner for å kunne tolke bildet. Som betraktere av et fotografi vil vi som oftest forsøke å plassere det inn i en kontekst for å forstå bildet bedre. Om det er dokumentarisk eller et portrett vil legge føringer for hvordan vi kan oppfatte fotografiet. Barthes har i denne boken valgt mange portrettfotografier og dokumentariske fotografier eller handlingsfylte fotografier. Han tar ingen utgangspunkter i kunstoffotografier, for disse mener han har en annen distanse mellom betrakter og fotograf. Med dette som utgangspunkt ønsker Barthes å vise oss hvordan vi leser et fotografi gjennom tegn og kroppslig sansning.

For Barthes er betraktningen av fotografiet todelt. På den ene siden mener han det finnes en «*middels-affekt*, som nærmest virker innlært», en form «for menneskelig interesse».40 Han kaller dette for *studium*. Dette betyr «konsentrasjon om noe, sans for noen. (...)Det er gjennom dette *studium* at jeg interesserer meg for mange fotografier, (...) for det er gjennom min kultur at jeg blir deltagende i disse figurene, ansiktsuttrykkene, (...) handlingene.»41 Barthes forklarer oss her en semiotisk betraktning. Utfra vår erfaring, kunnskap eller kultur vil vi lese enkelte elementer i et fotografi som interesserer oss eller forteller oss noe om bildets innhold. *Studium* er basert på det kontekstuelle ved fotografiet, altså hva vi kan lese ut fra historiske, kulturelle eller sosiale koder. Slik som i *Hastings Park, 16 July 1955*, er det tydelig ut fra klærne til statistene at dette handler om 1950-tallet. En slik kode er mulig å forstå om man har lest, sett bilder eller filmer fra den tiden. Dermed er første del av konteksten satt. Andre vil kanskje legge merke til heftene som flere av personene holder i hånden, som en kode for tippekuponger; i tillegg sitter alle statistene langs benker på en tribune. Ut fra denne informasjonen kan vi komme frem til at handlingen finner sted på en eller annen veddeløpsbane. Hver og en av oss vil oppfatte ulike elementer som er koder for å lese konteksten. Det vil si at vi leser det kontekstuelle i fotografiet på forskjellige måter utfra hvilke forutsetninger vi har i kunnskap, enten den er kulturell, sosial eller historisk. Den andre delen av betraktningen mener Barthes er noe som forstyrrer eller «avbryter *studium*, (...) lik en pil som gjennomborer meg.»42 Han kaller dette for *punctum*. «Et fotos

---

<sup>39</sup> Roland Barthes, *Det lyse rommet: tanker om fotografiet*. (Oslo: Pax Forlag, 2001), 18.

<sup>40</sup> Barthes, *Det lyse rommet*, 37.

<sup>41</sup> Barthes, *Det lyse rommet*, 37-38.

<sup>42</sup> Barthes, *Det lyse rommet*, 38.



*punctum* er denne tilfeldighet som *treffer meg*»<sup>43</sup>, skriver han. Dette elementet baserer seg på ren affekt, en kroppslig sansning slik fenomenologien anser det. Hvis vi fortsetter med *Hastings Park, 16 July 1955*, vil *punctum* være svært ulik for hver betrakter. I dette fotografiet er det veldig få av personene som har blikket oppover og rettet mot oss. De fleste ser ned eller til siden, flere i samtale med hverandre. Én mann ser rett frem, som om han skulle henvendt seg rett mot kamera, men han har på seg solbriller så vi ikke kan vite helt sikkert. Allikevel kan dette være et eksempel på *punctum*, der hans blick representerer noe som bryter med resten av bildet. En annen mann gestikulerer og skjærer en grimase mens han forklarer noe til en annen på raden nedenfor seg. Dette kan for en annen betrakter oppleves som et *punctum*. Kanskje griper *punctum* deg fordi en av skikkelsene i fotografiet minner deg om en du har sett eller kjenner. Fordi dette fenomenologiske aspektet med betraktning er så subjektivt vil Barthes' *punctum* arte seg forskjellig fra betrakter til betrakter. I del to av boken understrekes dette da han leter etter sin avdøde mor i en rekke gamle fotografier fra hennes barndom og voksenliv. Denne søken etter å «finne henne» dreier seg for Barthes om å finne sin mors essens i fotografiene. Han studerer barneportretter av henne, men kjenner henne ikke igjen slik han selv husker henne. Dette handler om at han kjente sin mor i hennes rolle som mor, ikke som rollene hun hadde før hun selv fikk barn. Del to av *Det lyse rommet – tanker om fotografiet* understreker Barthes teori om den subjektive betraktning av fotografiet der *punctum* oppleves i ulik form etter hvor mye han selv gjenfinner sin mors essens i bildene. Dette beskriver hvor personlig vi opplever den, som brytninger eller rifter i fotografiet.

### **3.4 Roland Barthes, Virkelighetseffekten**

Denne teksten er fra 1968 og ble skrevet i Barthes' strukturalistiske periode. Her tar han for seg betraktning av detaljer i litterære tekster. Virkelighetseffekten dreier seg om den simulerte virkeligheten som vi oppfatter i et litterært verk. I denne teksten går Barthes gjennom noen eksempler fra Gustave Flauberts klassikere og fra den franske historikeren Jules Michelet. I beskrivelsen ligger et viktig element for Barthes. I motsetning til fortellingens generelle struktur har beskrivelsen en helt egen betydning for fortelleranalysen: «Beskrivelsen fremstår således som en slags «egenskap» ved de såkaldt højerestående sprog i det tilsyneladende

---

<sup>43</sup> Barthes, *Det lyse rommet*, 38.

paradoksale omfang, at den ikke er motiveret af noget handlings- eller kommunikativt formål.»<sup>44</sup> Han påpeker at beskrivelsen som en estetisk funksjon historisk tilhører en egen del av den vestlige kulturen, og dette er retorikken, med et formål å fremstille det skjønne.<sup>45</sup> Barthes henviser så til Flaubert sin roman *Madame Bovary* for å understreke hvordan beskrivelsens estetikk har fått en sterkere plass. I denne litterære teksten av Flaubert mener Barthes at beskrivelsen av området Rouen er med på å fremheve skildringene som om de var et maleri.<sup>46</sup> Det er som om forfatteren maler et bilde med teksten. I følge Barthes stiller dette forfatteren eller kunstneren i en tredjerangs posisjon som kun imiterer en simulasjon slik Platon definerer det. Men, «(...) selvom beskrivelsen af Rouen er fuldstændig irrelevant for *Madame Bovarys* fortællersruktur, så er den på ingen måde skandaløs, for den retfærdiggøres (...) af litteraturens love: Dens «mening» eksisterer (...) af underkastelsen under representasjonens kulturelle regler.»<sup>47</sup> I beskrivelsen ligger det en mulighet for å gi verket en mening. Det er slik jeg forstår Barthes forklaring.

Dette kan overføres til det visuelle medium, som i denne sammenheng er fotografiet. En virkelighetseffekt vil vise seg like fremtredende for en leser som for en betrakter, men forskjellen ligger mellom det skrevne ordet og det visuelle. Når vi leser en litterær tekst lager vi bilder i vårt eget hode og det som fremstilles virkelig i teksten oppleves som virkelighet. Ved betraktning av et fotografi som *Powell Street Grounds, 18 January 1912* eller *Abbott & Cordova, 7 August 1971* ligger virkelighetseffekten i vår evne til å oppfatte denne iscenesettelsen som virkelig. Slik som både studium og punctum belager seg på den individuelle betraktningen forutsetter også virkelighetseffekten dette. Disse to tekstene av Barthes skiller seg fra hverandre ved å fokusere på fotografi i den ene og litteratur i den andre. Allikevel har disse begrepene studium, punctum og virkelighetseffekten en klar sammenheng som vil vise seg viktig i vår betraktning av Stan Douglas' bildeserie. Virkelighetseffekten viser seg på flere måter slik punctum gjør, og jeg vil argumentere for at det finnes flere virkelighetseffekter.

---

<sup>44</sup> Roland Barthes, «Virkelighetseffekten» i *Forfatterens død og andre essays*, overs. Carsten Meiner. (København: Gyldendal, 2004), 164.

<sup>45</sup> Barthes, «Virkelighetseffekten», 164.

<sup>46</sup> Barthes, «Virkelighetseffekten», 166.

<sup>47</sup> Barthes, «Virkelighetseffekten», 166-167.

### 3.5 Roland Barthes, Den tredje mening

I dette essayet skriver Barthes om stillbilder fra Sergej Eisensteins film *Ivan den grusomme*, og hvordan de kan leses semiotisk for å finne en tredje mening. Siden disse bildene vanligvis er i bevegelse mener han at det er verdt å studere dem som fotografier. For å utføre dette gjennomgår han ulike meningsnivåer i stillbildene fra denne filmen. Først har vi *det informative nivå* der vi får kunnskap om scenen eller i denne sammenheng stillbildet gjennom kostymer, omgivelser samt statister og deres interaksjoner med hverandre. Vi får altså her informasjon om stillbildet gjennom kommunikasjon. Dette vil si at personene i stillbildet i tråd med deres omgivelser og handlinger kommuniserer noe til oss som betraktere. Derav betydningen kommunikasjon i forhold til *det informative nivå*. Videre går Barthes over til *det symbolske nivå* der symbolikken er fremtredende for hvordan stillbildet oppfattes. Her forklarer Barthes hvordan dette nivået har to lag. Det finnes i det ene laget en referensiell symbolikk, noe han forklarer som fortellerbasert symbolikk og en historisk symbolikk.<sup>48</sup> Dette kan være ulike fremstillinger av hva enn scenens handling dreier seg om. I filmen *Ivan den grusomme* refereres symbolikken til det rituelle og rikdommen keiseren besitter. Det andre laget av *det symbolske nivå* er betydningen. I følge Barthes finnes det en *tredje mening* som kan leses utfra disse to meningsnivåene. Denne baserer seg på en betraktning av stillbildet og hva som fanger oppmerksomheten på et individuelt plan. Han skriver: «I modsætning til de to første niveauer, kommunikasjonens og betydningens, er dette tredje niveau (...) *betydningsstilblivelsens* niveau; (...) det referer til uttrykkets felt og ikke til betydningens, (...)»<sup>49</sup> Hvordan betydningen blir til baserer seg ikke kun på hva stillbildet forteller oss utfra filmens handling, men også hvordan betydningen blir til gjennom vår betraktning, våre tanker og assosiasjoner.

I dette essayet vil Barthes finne navn på den andre og den tredje mening. Derimot skriver han ikke hva den første mening kan kalles. For ryddighetens skyld kan det være gunstig å plassere *det informative nivå* under den første mening. Den andre mening forklarer han som den symbolske meningen, noe som er intensjonelt, innlysende og generelt for betrakteren. Dette, altså den andre mening, velger han å kalle *den åpenbare mening*. Den tredje mening velger han å kalle *den stumpe mening*. Ordet *stump* på dansk kan oversettes til *avrundet* på norsk. Barthes forklarer at den tredje mening eller den avrundede mening er noe

---

<sup>48</sup> Roland Barthes, «Den tredje mening» i *Forfatterens død og andre essays*, overs. Carsten Meiner, 226 og 227.

<sup>49</sup> Barthes, «Den tredje mening», 228.

som går utover fortellingens rammer, «Den forekommer mig at åbne meningens felt totalt, (...)».<sup>50</sup> Det er en kompleks betydning som ligger i den avrundede/tredje mening, og selv Barthes påpeker utfordringen ved å forklare den: «den stumpe mening er et uttrykk uten indhold, deraf vanskeligheten ved at benævne den: Min læsning forbliver udspændt mellem billede og beskrivelsen af det, mellem definitionen og tilnærmelsen.»<sup>51</sup> Forskjellen mellom den åpenbare mening og den avrundede mening er at den åpenbare mening gjengir noe som vi kan forstå, mens den avrundede mening ikke forestiller noe. Den er likegyldig i forhold til den åpenbare mening som har med historiens betydning å gjøre.<sup>52</sup> I forhold til filmen er den avrundede mening relatert til det filmatiske som Barthes forklarer som fremstillingen som ikke kan fremstilles, «Den tredje mening, som man kan placere teoretisk, men ikke beskrive, fremtræder altså som *passagen* fra sproget til betydningstilblivelsen og som selve den grundlæggende handling i det filmiske.»<sup>53</sup> Jeg tolker filmisk som filmatisk i denne sammenheng da vi på norsk ikke bruker ordet filmisk. Det filmatiske handler om det kunstneriske preget som filmen har samtidig som det viser til et «filmaktig» preg. Dette kan være i forhold til virkemidler som blir brukt for å fremheve det filmatiske, slik som mise-en-scène. Men der mise-en-scène dreier seg mer om tekniske virkemidler er det filmatiske noe annet. For Barthes ligger ikke det filmatiske og filmen tett opp mot hverandre, men har heller stor avstand. Han mener at det filmatiske ikke kan fanges av filmens bevegelse slik som stillbildet ikke kan fange hele filmens essens. Den tredje mening finner vi i selve bevegelsen i filmen, men uten at det kan fanges på vanlig måte. Et stillbilde kan heller ikke vise bildenes bevegelse fra filmen. Dermed viser den tredje mening seg å være noe ganske abstrakt og den forholder seg til den individuelle betrakter/seer. Dette kan knyttes til noe av det samme som punctum produserer i fotografiet – en slags ubeskrivelig detalj som bryter med det lineære i betraktningen.

### **3.6 Reenactmentteori – som sjanger og uttrykksform, eller kunstform**

Som uttrykksform handler reenactment om en måte å lese historien på nytt. Å være en reenactor krever enorm innsikt i historie ned til minste detalj. Det dreier seg om å gjenoppleve

---

<sup>50</sup> Barthes, «Den tredje mening», 230.

<sup>51</sup> Barthes, «Den tredje mening», 244.

<sup>52</sup> Barthes, «Den tredje mening», 245.

<sup>53</sup> Barthes, «Den tredje mening», 249.

og ånde historien gjennom å spille den. I denne handlingen vises et tidsforløp som er et utsnitt av historien. Det kan være reenactment av et slag under andre verdenskrig, det kan vise til lokale opprør i gruvesamfunn i England eller det kan vise til den amerikanske borgerkrigen. De som holder på med denne form for historisk uttrykk vil forsøke å fremstille fortiden så korrekt som mulig samt være i handlingsforløpet. Reenactors vil tilby betraktere en form for historielesning mellom linjene. Kunstkritiker og kunsthistoriker Sven Lütticken skriver i sitt essay *An Arena in Which to Reenact*: “Historical reenactment may only be an escapist diversion from daily life, but perhaps it is also an anachronistic challenge to the present.”<sup>54</sup> I dette essayet tar han opp reenactment som en del av menneskets måte å forholde seg til sin egen samtid, med fokus på 1960-2000-tallet. Innenfor kunsten har performance kunnet knytte seg til en form for reenactments der begge uttrykksformer bygger på tanken om å spille ut en handling her og nå. Allikevel kan essensen i en performance reproduseres ved foto eller video etter at en happening har funnet sted. Det finnes også reenactments av performance-verk som viser til dette slik som Mike Kelley og Paul McCarthys *Fresh Acconci* fra 1997 som var en reenactment og videre tolkning av Vito Acconcis videoarbeider fra 1970-tallet.<sup>55</sup> I løpet av 1960-tallet ble happenings en økende kunstform og brukt som en måte å kommentere de mange kulturelle endringene rundt kapitalismen i USA. Flere av disse ble laget kun for å dokumenteres i media, som Lütticken kaller *pseudo-events*, eller teatraliske eventer som kun er todimensjonale.<sup>56</sup> Dette skiller seg fra kunstneriske happenings der intensjonen ikke handlet om media, men heller om en kunstopplevelse i øyeblikket. Allikevel ble performance og happenings dokumentert på fotografi og film og på denne måten ble skillelinjene svakere for hva som kunne kategoriseres som en kunstnerisk happening og hva som var eventer. Som Lütticken skriver var 1960-tallet i USA en tid der happenings og eventer omtrent overskygget annen kunst, og i denne perioden vokste også interessen for historiske reenactments som interesse og uttrykksform. Reenactments er en måte å skape opplevelser av fortiden i nåtiden, og Lütticken kaller dem for «historicist happenings».<sup>57</sup> Dette henviser til begrepet historisisme som i denne sammenheng handler om å gjenbruke ulike stiler og modeller innenfor 1800-talls kunst og kultur. Ulike reenactments har brukt mye av denne estetikken,

---

<sup>54</sup> Sven Lütticken, “An Arena in Which to Reenact” I *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art*, red. Sven Lütticken (Witte de With, Rotterdam, 2005), 19.

[https://svenlutticken.files.wordpress.com/2014/05/lutticken\\_reenactment.pdf](https://svenlutticken.files.wordpress.com/2014/05/lutticken_reenactment.pdf)

<sup>55</sup> Lütticken, “An Arena in Which to Reenact”, 24.

<sup>56</sup> Lütticken, “An Arena in Which to Reenact”, 25.

<sup>57</sup> Lütticken, “An Arena in Which to Reenact”, 27.

spesielt i forbindelse med historiske festspill. Lütticken skriver: “the historical pageant is environmental theater that aims to merge with its context, representation that aims to blend into represented community and its environment.”<sup>58</sup> Det er dette reenactment handler om. Ikke bare skal handlingen gjenskapes, men omgivelsene skal også omkranse handlingen slik at publikum kan få en så autentisk opplevelse som mulig. Det som skiller reenactment fra performance er denne holdningen til historisk korrekthet og autenticitet. Performance kan som Lütticken forklarer kommentere på kulturelle eller politiske tendenser i virkeligheten, men de har ofte en annen estetikk over seg enn det reenactments har, som ikke bare kommenterer, men som man kan si gjenskaper et «sant» bilde på den historiske fortiden. Kan det allikevel finnes kryssninger av disse to formene eller er skillelinjene klare? Nedenfor skal jeg gå inn på dette.

### 3.7 Nyere reenactments

Kunsthistoriker Sandra Lorentzen sin artikkel *Reenactment-praksis i kunsten – Jeremy Dellers The Battle of Orgreave* fra *Kunst og Kultur* i 2016 gir et innblikk i reenactment som kunstnerisk uttrykk. Her tar hun for seg den britiske kunstneren Jeremy Deller sitt kunstverk som er en reenactment fra 2001, der et stort opprør fra 1984 blir gjenskapt fra den nord-engelske gruvearbeiderstreiken. Dette verket kommenterer den harde tiden under statsminister Margaret Thatcher. I motsetning til historiske reenactments der historien fremstilles som en serie av slag og kriger, tilfører Deller noe annet til tradisjonen. Kanskje er dette en oppfatning fordi hendelsen er nærmere i tid, men begrunnelsen for dette kan være at en kunstner velger å regissere en reenactment som en del av sin kunstproduksjon. Man kan se på det som en slags performance. Reenactment defineres som «en retrospektiv reise, der *re* i reenactment betegner en tilbakevending til noe som tidligere har funnet sted, reelt eller fiktivt.»<sup>59</sup> Det kan handle om bearbeidelse av traumer eller det kan være rekonstruksjoner av kriger, men på hver sin måte er de en tolkning av fortiden. Lorentzen foreslår å se på dem som en form for kulturararbeid.<sup>60</sup> Hun presiserer at denne uttrykksformen ikke kan defineres som noen kunstbevegelse, men at ved å trekke et skille mellom kunstnerisk og historisk tilnærming vil

---

<sup>58</sup> Lütticken, “An Arena in Which to Reenact”, 35.

<sup>59</sup> Sandra Lorentzen, «Reenactment-praksis i kunsten- Jeremy Dellers The Battle of Orgreave». *Kunst og Kultur*, (1) Vol 99, 2016. [https://www.idunn.no/kk/2016/01/reenactment-praksis\\_i\\_kunsten\\_-\\_jeremy\\_dellers\\_the\\_battle\\_o](https://www.idunn.no/kk/2016/01/reenactment-praksis_i_kunsten_-_jeremy_dellers_the_battle_o), 7.

<sup>60</sup> Lorentzen, «Reenactment-praksis i kunsten», 7.

dette gjøres tydeligere.

Lorentzen gjør en inndeling mellom *kunstneriske reenactments*, *kunstneriske historiske reenactments* og *historiske reenactments*. Kort fortalt går den førstnevnte ut på at en kunstner gjenskaper en tidligere performance, for eksempel der man gjør Yoko Onos *Cut Piece*. I artikkelen tar Lorentzen for seg de to sistnevnte kategoriene. I en *kunstnerisk historisk reenactment* regisserer kunstneren scener eller lengre sekvenser av tidligere hendelser for å kommentere på noe sosiopolitisk som opptar han/hen/henne. Hun skriver: «Kunstneriske historiske reenactments er (...) ikke adskilt fra fortiden. Selv om de (...) er performative rekonstruksjoner av tidligere hendelser, er de ofte repetert i lys av betydningen for nåtiden.»<sup>61</sup> I motsetning til historiske reenactments som gjentas eller fremføres flere ganger, blir kunstneriske historiske reenactments oftest fremført én gang.

På denne måten kan vi velge å se Stan Douglas sitt arbeid med bildeserien *Crowds and Riots* som en form for kunstneriske historiske reenactments. Han regisserer og gjenskaper en historisk hendelse med stor nøyaktighet og videre dokumenterer han det gjennom fotografi. Han tar utsnitt av hendelser i Vancouver fra 1912 til 1971 som har vært med på utviklingen av det samfunnet som eksisterer i dag. Ved å gjøre dette forsøker han å kommentere på nåtidens tendenser i form av iscenesettelse av et bestemt øyeblikk. Dette kan igjen knyttes til tittelen på bildeserien. Mengder og opprør har vært en tendens gjennom historien og selv om en hendelse fra 1971 har en distanse til nåtiden er den historiske distansen mindre når det gjelder sosiopolitiske aspekter som raseproblematikk, politikultur og menneskerettigheter. Kurator Seamus Kealy skriver om *Crowds and Riots*-serien:

In all, the photographs are constructions of historical memory (...) pictures that activate topical reflection and discussion, not only upon the conditions of these historical moments, but also upon the conditions of sociopolitical gatherings and groupings in our own time (...)<sup>62</sup>

I dette sitatet ligger et spørsmål om fotoserien til Douglas kan sies å være en form for kunstnerisk historisk reenactment. Konstruksjoner av historisk minne kan knyttes til reenactment som fenomen. Men hvis intensjonen til kunstneren ikke handler om å fremføre historie men heller å iscenesette et bilde som kommenterer på historien, kan vi da kalle det

---

<sup>61</sup> Lorentzen, «Reenactment-praksis i kunsten», 7.

<sup>62</sup> Seamus Kealy, *Stan Douglas: Mise en scène*. Red. León Krempel, 17.

reenactment? Dette skal jeg gå nærmere inn på i kapittel 4.



## **Kap. 4 Spenningsfelter i Crowds and Riots**

I dette kapitlet vil jeg ta for meg de 4 fotografiene i *Crowds and Riots* for å gå inn på en nærmere semiotisk og fenomenologisk analyse av bildene. Jeg skal forsøke å svare på problemstillingene mine ved å se på et spenningsfelt mellom et fotografisk og et filmatisk uttrykk og et spenningsfelt mellom virkelighet og fiksjon. Gjennom betraktningen av fotografiene ligger hele tiden spørsmålet om hva det vil si med opplevelsen av det virkelighetsnære i forhold til det fiktive. Reenactment og virkelighetseffekten er sentralt i spenningsfeltet mellom virkelighet og fiksjon, der jeg vil undersøke hvordan dette påvirker betraktningen. Jeg er interessert i hvor mye reenactment som uttrykk spiller inn i vår opplevelse av det virkelige versus det fiktive. Det vil avhenge av hvilke aspekter jeg drøfter hvor mye plass hvert fotografi vil få. Først vil jeg gå inn på virkelighetseffekten som begrep og deretter ta for meg relevante ideer fra filmteori for å se på skillet mellom fotografi og film som medier og som uttrykk. Deretter kommer spenningsfeltene hver for seg.

### **4.1 Virkelighetseffekten**

Når vi betrakter et visuelt uttrykk, enten vi leser en bok, betrakter et fotografi eller ser en film, så vil vi få et inntrykk av en form for virkelighet. Sjangeren kan være fiksjon, men det er måten det visuelle eller det litterære blir fremstilt på som gjør at vi danner oss en opplevelse av hva som er virkelig. Barthes forklarer dette som at når noe beskrives i en litterær tekst, så vil vi som lesere til tider kunne føle at vi er i samme rom som karakterene i handlingen og at vi omtrent kjenner de samme omgivelsene på kroppen. Det er dette som er virkelighetseffekten. En slik måte å leve seg inn i en tekst eller et bilde mener jeg knyttes til det fenomenologiske. Sansningen av å lese en spennende sekvens i en bok eller å studere et innholdsrikt fotografi dreier seg om den kroppslige opplevelsen der distansen til kunstverket forsvinner. Slik jeg forstår virkelighetseffekten oppstår den når et kunstverk overbeviser deg, ubevisst, at det du leser eller ser er sant – om så for et øyeblikk. Det er situasjoner der du glemmer fiksjon – eller fiksjonen blir så overbevisende at det kunne være sant. Som betrakter går du i dette øyeblikket i ett med kunstverket. I forhold til distansen mellom betrakter og kunstverk dreier dette seg om hvordan vi opplever motivet, hvor/ i hvilke omgivelser vi befinner oss, eller hvor fascinert vi er av det som skjer i bildet. Det har ikke fullt så mye å si om det er fiksjon eller virkelighet. For det er selve opplevelsen som er viktig når

virkelighetseffekten oppstår. Det meste avhenger av den individuelle betrakters inntrykk. Reenactments ønsker å produsere virkelighetseffekter, men der betrakteren kan kjenne seg i ett med kunstverket kan en reenactment skape distanse. Dette handler om vår bevissthet om uttrykksformen som en slags illusjon. For å skape denne illusjonen innebærer det at de som holder på med reenactment gjør grundig forskning innenfor en bestemt tidsperiode der politiske forhold, tradisjoner og religion er vesentlige faktorer som spiller inn i den virkeligheten som skal fremstilles. Hvordan man leser historie og hvordan man forstår den er sentralt i reenactments. Med dette mener jeg at det selv her vil finnes rom for tolkning av historien, fra hvilket ståsted man velger å se på den. Allikevel kan det være bra å forholde seg objektivt. Er man en deltaker så inntar man en rolle i en iscenesatt handling, der ens eget politiske eller sosiale ståsted ikke har noen plass. Dette er Stan Douglas veldig klar på når han regisserer og iscenesetter, selv om han ikke inntar roller foran kamera er han den bak kamera som hele tiden forsøker å være objektiv i sine fremstillinger. Samtidig ønsker han å få frem et visst budskap.

I en uttrykksform som reenactment vil det stadig oppstå flere virkelighetseffekter der vi som betraktere kan kjenne at vi er tett innpå handlingen. Her vil det både være en distanse og en nærhet til det som oppleves virkelig for betrakteren. På den ene siden vet vi at reenactment er et forsøk på å fremstille en hendelse fra en annen tid, samtidig som vi er fullt klar over at vi befinner oss i nåtiden. Allikevel kan vi forsvinne inn i den fiktive verdenen i noen øyeblikk. Selv om omgivelsene rundt en reenactment til og med kan være fullstendig tilrettelagt for å gi et korrekt bilde eller opplevelse av fortiden, er vi klar over at dette ikke er vår egen virkelighet. Derimot handler ikke virkelighetseffekten nødvendigvis om at vi tror på alt vi ser eller at vi leser noe som om det var ren virkelighet; det handler om verkets overbevisning i bestemte øyeblikk. Og her kan reenactment spille en stor rolle. Et eksempel på både nærhet og distanse kan være at du befinner deg på en middelalderfestival. Her er omgivelsene autentiske, luktene av tidsriktig mat, gamle boder med salg av urter og krydder og mennesker i ulike kostymer og i forskjellige karakterer. Et ridderslag skal finne sted og du blir tilskuer til en sverdkamp. Alle disse elementene samt reenactment av ridderslaget er med på å gjøre betrakterens opplevelse så ekte som mulig. I denne situasjonen vil opplevelsen være kraftfull og sansene være aktive siden man fysisk befinner seg i denne fiktive verdenen. Allikevel har du en distanse til omgivelsene fordi du er klar over illusjonen og samtidig vet du at deltakerne spiller roller. På denne måten finnes en distanse og en nærhet. Douglas' fotografier er reenactments av historiske hendelser som vil ha ulike innvirkninger på en

betrakter og produserer ulike virkelighetseffekter.

## 4.2 Skillet mellom fotografi og film

I min første problemstilling åpner jeg opp for at det finnes et spenningsfelt mellom fotografi og film som påvirker hvordan vi ser fotografiene til Douglas. Spenningsfeltet handler mer om forholdet mellom dem enn et skille, men for å gå nærmere inn på disse mediens egenskaper er det viktig å finne ut hvordan de er forskjellige. For å undersøke dette vil jeg trekke inn litt relevante ideer fra filmteori. De to filmteoretikerne jeg i korte trekk har tatt for meg skiller seg fra hverandre på flere måter. Raymond Bellour har latt seg inspirere mye av Gilles Deleuze og hans filosofi, mens Laura Mulvey har skrevet mye rundt feminisme og film og knyttet det sammen med psykoanalyse. I boken *Death 24x a second: Stillness and the Moving Image* tar Laura Mulvey for seg filmens ulike fragmenter gjennom semiotisk, psykoanalytisk og feministisk teori. Hun skiller mellom fotografiet og filmen slik:

The still photograph represents an unattached instant, unequivocally grounded in its indexical relation to the moment of registration.<sup>63</sup> (...) The moving image, on the contrary, cannot escape from duration, or from the beginnings and ends, or from the patterns that lie between them.<sup>64</sup>

For Mulvey ligger forskjellen mellom disse mediene både i temporaliteten som har med tidsaspektet å gjøre samt det semiotiske som har med tegnene å gjøre. En annen kontrast fotografiet har i motsetning til filmen er ifølge Mulvey, hvordan det klarer å fange tilstedeværelsen av livet frosset i et øyeblikk. I filmen vil en slik fremstilling oppleves som flyktig på grunn av mediets temporalitet. Hun skriver om fotografiet: “Once time is ‘embalmed’ in the photograph, it persists, carrying the past across to innumerable futures as they become the present.”<sup>65</sup> Et fotografi vil gå fra nåtid til fortid i det sekundet det blir tatt, men tiden er allikevel forseglet i fotografiet på en måte som gjør at fortiden stadig kan få nye fremtider. Dette skjer når fotografiet blir en del av nåtiden. Til tross for den abstrakte forklaringen til Mulvey, kan vi velge å tolke dette som et fotografis relevans i tiden. Selv om det har med temporalitet å gjøre vil også fortiden i fotografiet ha en plass i nåtiden på grunn av dets innhold. Her beveger vi oss mot det semiotiske igjen, der tegnene viser oss innholdets

---

<sup>63</sup> Laura Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. (London: Reaktion Books Ltd., 2006), 13.

<sup>64</sup> Mulvey. *Death 24x a Second*, 13 og 15.

<sup>65</sup> Mulvey, *Death 24x a Second*, 56.

betydning samtidig som det kan peke på relevansen av innholdet. I forhold til Stan Douglas sine iscenesatte fotografier er temporalitet noe som viser seg i hans bruk av film og fotografi for å fremstille de historiske hendelsene. Innenfor mediestudier snakker man ofte om temporalitet i forhold til video og film da disse mediene representerer tid på ulike måter. En film som skal fortelle en historie over mange år kan for eksempel vare 1 time og 30 minutter. Mens tiden i filmens handling kan bevege seg på en helt annen måte. Filmens temporalitet har derfor flere lag der vi kan skille mellom mediets og innholdets tidsforløp. Dette aspektet kan ikke overføres til fotografiet, men tiden kan allikevel representeres på ulike måter gjennom forskjellige virkemidler.

Raymond Bellour skriver i sin tekst *The Film Stilled* om stillbildet og filmen hvor han refererer mye til filmteori fra Deleuze<sup>66</sup> sin bok *Cinema I*. I essayet tar han for seg lydfilmen der han trekker frem filmeksempler fra tidlig 1900-tall frem til 1980-tallet. For Bellour handler filmmediet i hovedsak om kontinuitet. Kontinuitet betyr ubrutt sammenheng, og er beskrivende for mediets egenskap. Film er bevegelse og kan ses på som skiftninger fra bevegelse til tid.<sup>67</sup> Det finnes alltid to typer bevegelse i film: en bevegelse *i* bildet og en bevegelse *av* bildet. Kinofilm og film generelt har en frekvens på 24 bilder i sekundet, som er så raskt at øyet oppfatter bildene som ren bevegelse. I forhold til aspektet kontinuitet er bevegelsen det som skiller filmen fra stillbildet eller fotografiet. Allikevel kan vi snakke om en opplevelse av bevegelse i fotografi, men det retter seg mer mot komposisjonen i motivet enn det gjør mot fotografiets egenskap. Noe av det som utgjør skillet mellom fotografi og film mener Bellour kan knyttes opp mot Barthes' *Den tredje mening* og *Det lyse rommet*. Her trekker han frem hvordan det filmatiske, som Barthes knytter opp mot den tredje mening, er det som ligger i selve bevegelsen i filmen og som kun kan berettes gjennom bevegelse i filmen.<sup>68</sup> Barthes trekker frem at det filmatiske har diegesen som egenskap, altså det som fortelles gjennom filmen.<sup>69</sup> Denne egenskapen har derimot ikke fotografiet. Allikevel har det iscenesatte fotografiet hos Douglas et innhold som gir rom for å lage videre fortellinger hos

---

<sup>66</sup> Stan Douglas hadde en utstilling ved David Zwirner Gallery i 2007 som het *Humour, Irony, And the Law*. Dette er en direkte referanse til Gilles Deleuze sitt essay med samme tittel fra 1967. Douglas har også latt seg inspirere av store navn som Samuel Beckett, Franz Kafka og Orson Welles, både i forhold til sin produksjon for TV, film og teater.

<sup>67</sup> Raymond Bellour, "The Film Stilled" *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies* Vol. 8, Nr.3 (1990) 100.

<sup>68</sup> Bellour, «The Film Stilled», 103.

<sup>69</sup> Bellour, «The Film Stilled», 103.

betrakteren. På denne måten ser vi litt tydeligere hvordan Bellour forklarer kontrastene mellom fotografi og film der aspektene kontinuitet, bevegelse og tid står som sentrale skillelinjer.

Både Mulvey og Bellour trekker skillelinjer mellom mediene ved å fokusere på temporalitet og bevegelse i filmen. Fotografiet mener de begge har evnen til å forsegle tiden. Dermed ligger forholdet mellom fotografi og film i selve tidsaspektet, slik de ser det. I denne sammenheng er dette gunstig fordi begge teoretikerne legger seg nokså tett opp mot Barthes' tanker både om fotografiet og filmen. Bellour påpeker hvordan Barthes' åpenbare mening og avrundede mening (den tredje mening) i filmen kan sammenlignes med studium og punctum i fotografiet. Den åpenbare mening og studium deler noe av den samme innfallsvinkelen ved at de ser på tegn i stillbildet/fotografiet for videre forståelse av hva vi ser. Det dreier seg altså om det kontekstuelle og det informative i form av kommunikasjon til oss som betrakere. Den avrundede mening og punctum innebærer begge en opplevelse av affekt i møte med stillbildet/fotografiet som kan forklares som en rift eller en forstyrrelse i vårt visuelle inntrykk.<sup>70</sup> Her er det betrakterens individuelle opplevelse som er sentralt for å forstå stillbildet/fotografiet.

### **4.3 Samspeillet mellom det fotografiske og det filmatiske**

Når jeg skal gå i gang med å se på det første spenningsfeltet vil jeg begynne med de to første fotografiene i serien, før jeg beveger meg videre. Dette er fordi jeg synes de deler et filmatisk preg som gir assosiasjoner til film noir-sjangeren. De semiotiske virkemidlene i disse to fotografiene lar seg lese med utgangspunkt i vår forståelse av konteksten. Begge tar for seg arbeiderklassens kamp og bærer begge et innholdsmessig preg av sosialrealisme. Men de kontrasterer hverandre i komposisjon, og dette gjør blant annet *Ballantyne Pier* vanskeligere å lese ut fra mindre informasjon fra karakterene i fotografiet. Dette er både fordi det er få av dem og fordi bygningen dominerer motivet slik at karakterene fremstår små og kanskje mindre viktige i det store perspektivet. Dette virkemiddelet knytter seg opp mot den første problemstillingen som handler om forholdet mellom et fotografisk og filmatisk uttrykk. Det er et mektig motiv som rommer mye og det kunne vært et etableringsskudd (establishing shot) fra en film. I filmproduksjon dreier dette seg om å etablere hvem, hva og hvor. Det betyr at

---

<sup>70</sup> Bellour, «The Film Stilled», 103.

man viser et slags kontekstuellt bilde som gir informasjon om karakterer eller andre essensielle ting som har en viktig betydning for filmens handling. Hvis vi studerer *Ballantyne Pier* som om det var begynnelsen på en filmscene ville vi kunne få noe ut av konteksten. En arrestasjonsscene utenfor et havnelager på 1930-tallet passer godt inn i en filmsjanger. Det samme kan sies om *Powell Street Grounds*. I disse to fotografiene er de filmatiske virkemidlene fremtredende både ved bruk av lys og perspektiv, og det er nesten som om bildet er *for* filmatisk til å kunne oppleves som virkelig. Det er som det filmatiske skaper en kunstighets-effekt. Samtidig inneholder de en egen stemning som drar meg veldig innover i bildene. Dette påvirker min opplevelse av dem som filmatiske scener, der virkeligheten plutselig forsvinner. Allikevel er ikke dette en stemning som bare filmestetikken kan fremmane. Det er en stemning som Douglas har konstruert; det er et virkemiddel som får betrakteren til å lete frem videre betydning. I kobling til den første problemstillingen vil jeg si at bildene befinner seg midt i spenningsfeltet der det fotografiske omtrent smelter sammen med det filmatiske, der de er vanskelige å skille fra hverandre.

Samtidig skal vi i denne sammenheng anvende en semiotisk lesning av bildene som omfatter en bredere kontekstuell forståelse av motivene. Douglas anvender en dokumentarisk navngivning på sine verk i *Crowds and Riots*-serien som gjør at vi litt lettere kan lete oss frem til den faktiske hendelsen. Når det er sagt så tenker jeg at enhver betrakter vil ha en eller annen kontekstuell kobling til motivet, selv om man ikke nødvendigvis kjenner til Vancouvers historie. Studium som dreier seg om betrakterens forståelse, kan eksempelvis leses ved å se på fotoseriens tittel som gjennom hvert motiv lar oss assosiere hva menneskemengder og opprør betyr for den enkelte. Videre vil ulike elementer være fremtredende for betrakteren. Vi leter etter betydningsfulle tegn i bildene som ansiktsuttrykk og kroppsspråk eller bekledning og omgivelser som kan gi mer informasjon. I *Ballantyne Pier* er karakterenes uttrykk vanskeligere å studere i denne scenen da de fremstår små i forhold til bygningen. Derimot ligger en nøye iscenesettelse bak dette motivet og går man nært på vil man se en dynamisk komposisjon. Fargene er varmere i dette fotografiet enn i *Powell Street Grounds* og er blant annet en indikasjon på en annen tid på året; vi befinner oss i juni måned. Allikevel bringer det store havnelageret frem et kjølig bakteppe til denne arrestasjonsscenen nesten som en kulisse. Et interessant aspekt er hvordan denne scenen i *Ballantyne Pier* foran det tilsynelatende forlatte havnelageret gir meg assosiasjoner til en mafiafilm eller film noir. Fotografiet er så velkoreografert og med en komposisjon som lar tankene mine gå direkte til filmens verden. Dypt inne i denne assosiasjonen ser og betrakter jeg derfor fotografiet som et

stillbilde. Denne kontekstuelle assosiasjonen, dog fiktiv, kan videre knyttes til et filmatisk uttrykk. Spenningsfeltet mellom det fotografiske og det filmatiske kan her dreie seg om hvor grensen mellom det virkelige og det fiktive går. Dette legger seg tett opp mot min andre problemstilling som ser direkte på spenningsfeltet mellom virkelighet og fiksjon. Det er ikke min intensjon å blande sammen problemstillingene, men å snakke om spenningsfeltet mellom det fotografiske og filmatiske kan ikke gjøres uten å nevne at forholdet eller kontrasten mellom virkelighet og fiksjon er tilstede. Dette er fordi Douglas sine fotografier ligger i krysningen mellom dokumentar og fiksjon. Jeg forsøker her å se på spenningsfeltet mellom det fotografiske og det filmatiske som en påvirkende faktor for opplevelsen av fotografiene.

Selv om jeg ser flere likheter mellom *Powell Street Grounds* og *Ballantyne Pier* er det første spenningsfeltet like interessant å anvende i tolkning av *Hastings Park, 16 July 1955*. Spesielt tydelig blir spenningsfeltet her i forhold til komposisjon, kostymer og lys. I dette bildet trekkes vi ganske nært opptil en gruppe mennesker med ulike kroppsspråk og ansiktsuttrykk. Tidskoloritten er ikke til å ta feil av og motivet bærer preg av noe teatralisk i måten fargene er uvanlig klare og hele uttrykket nesten er polert. I dette fotografiet er det hver enkelt karakters uttrykk som blir spennende å studere, og vi kan som betraktere lage våre egne historier om alle tilskuerne på tribunen. Det er ikke like mye dynamisk bevegelse i dette motivet som i de tre andre, som kanskje er et resultat av at *Hastings Park* ikke handler om folkeopprør. Allikevel er det dette fotografiet jeg synes bryter opp den tematiske historien gjennom fotoserien. Men hvorfor er dette så annerledes enn de andre motivene? Tidligere i kapittel 2 nevnte jeg at det primært skilte seg ut på grunn av sin tematikk, perspektiv og farger, men det er mer enn formale aspekter som utgjør denne forskjellen. Her befinner vi oss ikke som betraktere av en kamp, men vi beskuer en gruppe mennesker som holder på med en fritidsaktivitet. Dette er et utsnitt av en tribune fra et hesteveddeløp. Stemningen ser lystig og lett ut, men med et preg av spenning og forventning som kan ses i ansiktene til tilskuerne. Her har Douglas valgt et motiv som på ingen måte reflekterer kamp eller vold fra politi, men som viser en gruppe mennesker samlet for underholdning, gambling og fritid. Dette er også det ene fotografiet fra serien som gir et mer intimt møte med karakterene i motivet. Det som er med på å fremheve intimiteten i *Hastings Park, 16 July 1955* er perspektivet, der interaksjonen mellom karakterene og deres individuelle uttrykk tydeliggjøres. Disse elementene gjør at fotografiet skaper et brudd i bildeserien til Douglas fordi den gjentakende historiske tyngden er fraværende. Motivets ramme fylles av disse tilskuerne som dominerer flaten og skjuler

omgivelsene slik at fokuset blir menneskenes hyggelige aktivitet – kanskje et etterlengtet avbrekk fra livets harde hverdag. Allikevel er fotografiet interessant til tross for at historien ikke er satt. Dette forsterker min nysgjerrighet. Betragtning handler mye om å skape sin egen historie og tolkning, noe jeg synes Douglas tillater oss med dette fotografiet.

Bildets filmatiske uttrykk fletter seg inn i et slags øyeblikksfotografi av en dagligdags situasjon. Elementer som lyset, de klare fargene, kostymene og komposisjonen utgjør virkemidler som er kjent innen filmskaping. Noen av disse elementene føyer seg også under begrepet *mise-en-scène*. Det filmatiske uttrykket forutsetter en nøye koreografi eller komposisjon, noe vi vet ligger til grunn for Douglas sin arbeidsprosess. Allikevel retter motivet seg mer mot et tilfeldig øyeblikk, noe som drar mine tanker mot det fotografiske uttrykkets egenskaper. I spenningsfeltet passer dette bildet innenfor begge retninger der det filmatiske og det fotografiske forsterker motivets innvirkning på meg som betrakter. Jeg kan ikke konstatere om det ligner mest et stillbilde eller et fotografi, men at begge uttrykk kommer frem er en vel så interessant tolkning.

I Den tredje mening deler Barthes tolkningen inn i to meningsnivåer; det informative nivå og det symbolske nivå. Det sistnevnte har to undernivåer eller lag som kalles referensiell symbolikk og historisk symbolikk. Det er disse to symbolske lagene som må leses for å danne en tredje mening. I tillegg til et informativt og et symbolsk nivå finnes et tredje nivå - en tredje mening der betydningen blir til. De tre meningene kalles den åpenbare, den symbolske og den avrundede (den tredje) mening. I hans tolkning skjer en fragmentering av stillbildet slik at det relaterer seg til det fotografiske samtidig som det dreier seg om det filmatiske. Dette gjør det ikke nødvendigvis enklere å ta for seg et spenningsfelt mellom det fotografiske og filmatiske i denne sammenheng. Bellour tolker Barthes' definisjon av den tredje mening som det som ligger i selve bevegelsen i filmen. Det som bare kan fortelles gjennom bevegelse i filmen. Der filmen både er en bevegelse *av* bildet og *i* bildet, kan fotografiet kun gi et inntrykk av bevegelse *i* bildet. Allikevel blir det foreslått en tolkning av stillbildet uten at filmens bevegelse er tilstede. Det tolkes på lik linje med et fotografi. Her er vi midt inne i spenningsfeltet.

*Powell Street Grounds* og *Ballantyne Pier* har begge et informativt nivå der vi som betraktere får vite hva bildene forteller oss. Dette er et kontekstuellet nivå der våre assosiasjoner og kunnskap gir informasjon om bildet. Hva er det som kommuniseres gjennom *Powell Street Grounds* og *Ballantyne Pier* eller hva forsøker de å fortelle oss? For det første blir vi fortalt et utsnitt av en historie, noe som skjedde på de gitte datoene. Videre gir



kostymene til karakterene og statistene oss informasjon om en viss tidsepoke. Det forklares i teoriteksten hvordan det informative nivå forutsetter en kommunikasjon fra personene i forhold til omgivelsene i stillbildet. I Douglas sine bilder kan vi se tegn til dette. Karakterene ser ut på en bestemt måte og forholder seg til omgivelsene ved å ha ulike kroppsspråk etter hvordan handlingen arter seg. Jeg forsøker på en øvelse i å lese fotografiet som et stillbilde, og derfor snakker jeg om handling. *Den tredje mening* tar utgangspunkt i en film der forfatteren kjenner til handlingen, noe som gjør at stillbildene kanskje kan være enklere å analysere. Fotografiene jeg tar for meg tilhører ikke filmer selv om de fremstår filmatiske, og derfor må kanskje handlingen letes frem på en annen måte. Det symbolske nivået i *Powell Street Grounds* og *Ballantyne Pier*, som deles inn i referensiell og historisk symbolikk, handler om hva handlingen forsøker å formidle. Vi betrakter to forskjellige opprørsscener med ulikt tidsrom, men med samme tematikk. Den historiske symbolikken i *Powell Street Grounds* kan relateres til klasseforskjeller tidlig på 1900-tallet. Det kan være et symbol for kontrastene mellom arbeidernes mangel på rettigheter i forhold til de øvre lagene av samfunnet. Den historiske symbolikken kan forsøke å belyse urettferdighet og livets harde kår. Den referensielle symbolikken, som er det andre laget i det symbolske nivå handler om betydningen og kan knyttes til dramaturgien. Det vil si komposisjonen av det som skjer i hver scene. Det blir vanskelig å snakke om dramaturgi ved studier av fotografier eller stillbilder fordi de er stillestående utsnitt. Men vi kan si at betydningen i *Powell Street Grounds* blir til gjennom våre tanker og assosiasjoner rundt det som skjer i bildet, og ulike tolkninger vil påvirke bildets betydning. Den tredje mening er det siste og mest abstrakte tolkningslaget og for å finne den må vi dykke dypere inn i bildets essens. Dette laget er der selve betydningen blir til, men den er ikke lett å finne. Den tredje mening forsøker ikke å etterligne noe og den befinner seg et sted mellom bildets beskrivelse og bildet. Den knytter seg opp til det filmatiske – et preg som ikke kan fanges av filmens bevegelse. Jeg vil trekke frem et sitat fra Barthes:

Hvis det virkelig filmiske (..) imidlertid ikke ligger i bevegelsen, men i en tredje mening, som ikke kan artikuleres, og som hverken det simple fotografi eller det figurative maleri kan påtage sig at fremstille, fordi de mangler den fortællermessige horisont, (...) så er «bevegelsen», som man vil gjøre til filmens essens, overhovedet ikke levendegjørelse (...) bevægelighed (...), men blot strukturen i en permutativ udfoldelse (...)»<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Barthes, «Den tredje mening», 251.

Det filmatiske kan være enklere å finne i et stillbilde der bevegelsen ikke er til stede. Samtidig sitter vi kun igjen med et fotografi som er tatt ut av sin flytende helhet. Besitter stillbildet et uttrykk som det iscenesatte fotografiet mangler? Lysbruk og komposisjon vil ofte være en fellesnevner mellom disse. Jeg opplever *Powell Street Grounds* på lik linje med et stillbilde selv om jeg vet at det ikke tilhører en film. Den tredje mening befinner seg på en måte i et eget spenningsfelt – mellom bildets beskrivelse og bildet. Allikevel tror jeg at den kan finnes i selve opplevelsen av bildet. Jeg nevnte tidligere at den tredje mening og punctum kan dele noen likheter, men der punctum oppstår øyeblikkelig tror jeg at den tredje mening må letes frem – ikke at den oppstår av seg selv. La meg trekke frem *Hastings Park* som et eksempel. I min betraktning oppstår et punctum i det blikket mitt festes på en kvinne med en streng mine i ansiktet. Hun ser skeptisk eller brydd ut og har et anspent kroppsspråk. Jeg blir grepet av dragingen mot henne og hva som skjuler seg bak hennes uttrykk. Hun minner meg om noen. I dette øyeblikket analyserer jeg ikke, jeg bare ser. En slik opplevelse kan oppstå flere ganger ved betraktningen av bildet og jeg kan heller ikke kontrollere når punctum griper meg. I mitt studie av dette bildet finnes samtidig søken etter spenningsfeltet mellom det fotografiske og det filmatiske, og her kommer den tredje mening inn. Det er noe i dette feltet som gir bildet en slags dobbel betydning – to uttrykk smelter sammen. Hvis den tredje mening ikke forsøker å kopiere noe, hvordan vet vi hva vi skal lete etter i bildet? Det filmatiske som knytter seg tett opp til meningen kan være forskjellige ting, og jeg kommer ikke utenom å vektlegge fargene og lyset i *Hastings Park*. Disse aspektene gjør at jeg opplever fotografiet på en filmatisk måte. I *Ballantyne Pier* er det andre kvaliteter jeg vektlegger som avgjørende for opplevelsen av det filmatiske i bildet. Her synes jeg perspektivet og bredden på motivet er med på å fremheve akkurat dette. I tillegg synes jeg fotografiet har et slags filter som gir meg denne tidligere nevnte film noir-assosiasjonen. I *Abbott & Cordova* ser jeg derimot selve iscenesettelsen, altså koreografien bak motivet som en filmatisk kvalitet. Sven Lütticken skriver om de filmatiske kvalitetene slik:

With Stan Douglas's photographs, it can be an interesting experience to see them before having seen the film; their photographic qualities assert themselves, but on the other hand, one cannot help speculating and fantasizing about the film to which they are related, turning them into projection screens for one's expectations. In the case of *Abbott & Cordova*, the situation is different: the film *is* the photo. The

image is a narrative, quasi-cinematic photo (...).<sup>72</sup>

Her snakker Lütticken om et interessant aspekt, nemlig at fotografiene ikke er hentet fra et originalt motiv, men koreografert ut fra Douglas sine ideer, dog basert på grundig forskning om de historiske hendelsene. Lütticken understreker hvordan fotografiene, spesielt *Abbott & Cordova* er filmer i seg selv, uten å tilhøre noen. Grunnet de velkomponerte konstellasjonene i de 4 fotografiene i tillegg til andre tekniske virkemidler, fremstår de som filmscener – uten å tilhøre filmer. I *Abbott & Cordova* fremstår lyset nesten kunstig i den ellers mørke kvelden. Det er noe med komposisjonen som trekker meg direkte inn i en filmscene. Ut fra disse refleksjonene er det ikke bare bildene som befinner seg i et spenningsfelt mellom det fotografiske og filmatiske, men jeg plasserer dem der på grunn av mine egne assosiasjoner. Jeg velger å se bildene med et todelt uttrykk.

#### **4.4 Gjenskapelse av historie eller fiktiv iscenesettelse**

Når et budskap skal nå frem til en stor bredde av et publikum kan historisk relevans være en måte å tydeliggjøre temaet på. I kunsten kan den historiske relevansen i et verk brukes som et virkemiddel og vil i mange tilfeller få en større gjenklang hos betrakteren. Douglas forsøker å kommentere på tendenser i samfunnet gjennom sine iscenesettelser. Reenactment er en uttrykksform som tar for seg historisk interesse mer enn relevans. Som uttrykksform forsøker den ofte å portrettere en generell tidsepoke ved å vise til bestemte hendelser eller ved å la betrakterne få være med på en slags tidsreise ved å skape en illusjon. I disse tilfellene dreier det seg om historiske reenactments. Allikevel kan kunstneriske reenactments være mer abstrakte i forhold til historie og noen ganger være helt fiktive. Disse forsøker også å skape en illusjon av noe. Douglas tar i bruk denne uttrykksformen som et virkemiddel, som en del av sin prosess. Det gjør at fotografiene fremstår som virkelige. Allikevel har de andre kvaliteter som gjør at de oppleves som fiksjon.

*Virkelighetseffekten* gir oss en pekepinn på hvordan virkelighet oppleves innenfor fiksjon. Douglas kan sies å arbeide midt mellom dokumentar og fiksjon, der mediene møtes i et todelt forhold. I dette underkapitlet dreier det seg om spenningsfeltet mellom virkelighet og fiksjon

---

<sup>72</sup> Lütticken, "Performing Photography after Film", 84-85.

for å besvare min andre problemstilling. Hvordan opplever vi virkelighetseffekten i fotografiene? Hvis vi tar utgangspunkt i fargene, komposisjonene og bildekvaliteten er dette noe jeg opplever som ren fiksjon. Men denne effekten er noe som gjør at jeg lever meg inn i bildene, og som gjør at jeg i det øyeblikket befinner meg midt i bildets handling. Disse kvalitetene er virkemidler som får verket til å produsere en virkelighetseffekt. Eksempelvis i *Powell Street Grounds* er oppløsningen høy og fargene både dramatiske, kjølige og mørke som er med på å fremheve følelsen av en kald og rå januardag. Disse virkemidlene tilfører en effekt som vi kan forbinde med filmmediet, men igjen knytter den seg tett opp mot fiksjon. Når jeg betrakter *Powell Street Grounds* er det med interesse for det som skjer i bildet. Komposisjonen er meget velkoreografert og den er ikke tilfeldig. Det er nettopp på grunn av dramatiske farger og høy oppløsning at jeg opplever det som fiksjon. Om dette bildet skulle vært en dokumentarisk tilnærming til denne hendelsen, ville jeg tvilt på autentisiteten grunnet den polerte fremstillingen. Douglas har andre fotoserier der det finnes et mye råere uttrykk, som i serien *Disco Angola*, også fra samme utstilling som *Crowds and Riots*. I denne fotoserien beveger han seg mer mot dokumentar nesten som det var en fotoreportasje. Jeg vil nå presentere en tankerekke for å illustrere kontrasten i uttrykkene mellom *Disco Angola* og *Crowds and Riots*. I *Club Versailles, 1974*, fra 2012 (bilde 7) som er ett av fotografiene i serien, er det ment å dokumentere et undergrunns klubbmiljø. Her er lyset flatt med en hard blits som om det lyser opp i et mørkt rom. Perspektivet og vinklene gir inntrykk av at fotografen ikke er en deltakende part men at han er tilstede kun som en observatør. I *Crowds and Riots* ser man spesifikke scener som er nøye fremstilt med et tilpasset lys og i bestemte omgivelser, og selv om fotografen også her er objektiv, er det med en helt annen tilstedeværelse. I *Club Versailles* er ikke uttrykket polert på samme måte og det fremstår heller som et råmateriale. Det finnes mange typer dokumentarisk fotografi, men innenfor journalistikk skal fotografen være en ekstern tilskuer samtidig han/hen/hun fortsatt er tilstede under dokumentasjonen. Samtidig som uttrykket er dokumentarisk er også denne fotoserien en iscenesatt gjenskapelse av et miljø og en kultur. Da er vi tilbake til reenactment som kunstnerisk uttrykk. I *Crowds and Riots* er det derimot en annen form for gjenskapelse. Her er scenene detaljerte komposisjoner i stemningsfulle omgivelser med detaljert lysbruk. I motsetning synes jeg *Disco Angola-serien* har et mer dagligdags uttrykk over seg, og med dette mener jeg situasjonsbilder vi kan se fra avisene. Det som derimot kan bidra til en dokumentarisk effekt i *Crowds and Riots* er hvordan hele handlingen er basert på virkelige hendelser i Vancouvers historie. Det er ikke dermed et argument at de *har* en dokumentarisk

effekt. Jeg opplever dem i stor grad som fiktive iscenesatte motiver.

Virkelighetseffekten handler om hvordan vi opplever virkelighet i det som ikke nødvendigvis er det. I *Powell Street Grounds*, *Ballantyne Pier* og *Abbott & Cordova* opplever jeg handlingen som virkelig på grunn av alvoret i hvert motiv, men det er vanskelig å konstatere når det er virkelig kontra når det oppleves som fiksjon. Et av virkemidlene til Douglas er nettopp denne dragingen mellom fiksjon og virkelighet som befinner seg i selve iscenesettelsen. Forholdet mellom disse to ligger i hans måte å berøre begge innenfor ett og samme motiv. Akkurat som det første spenningsfeltet der bildene plasserer seg mellom et fotografisk og et filmatisk uttrykk, tillater det andre spenningsfeltet også en slags todeling mellom uttrykkene virkelighet og fiksjon. Hvordan påvirker dette hvordan vi opplever det enkelte fotografiet som realistisk eller virkelig? For det første klarer ikke nødvendigvis mitt synsinntrykk å dele det opp så systematisk og jeg blir stående å assosiere rundt en lang rekke temaer - filmscener, avisartikler, historiske hendelser og sjangere. På denne måten påvirker spenningsfeltet min opplevelse av det virkelige i liten grad når jeg studerer fotografiene. Det iscenesatte uttrykket gjør at jeg tenker scenene er fiktive mye på grunn av de tekniske elementene som lyssetting og kostymer. Allikevel er spørsmålet hva bildet produserer av følelser og tanker i meg. Da velger jeg å trekke frem *Powell Street Grounds* som eksempel. I min betraktning føler jeg meg med ett som en del av gruppen mennesker på den gressletten. Jeg blir dratt med inn i den dramatiske scenen der jeg omtrent kjenner den rå januar kulden på kroppen. Dette er et eksempel på hvordan kunstverket produserer en virkelighetseffekt for meg som betrakter. Innenfor samme kategori har vi punctum som er en følelse som oppstår når jeg legger merke til en detalj. Allikevel er ikke punctum kun tilhørende for fiksjon eller kun for det virkelige, for vi kan ikke vite når det griper oss og med hvilket bilde eller innenfor hvilken sjanger.

For å gå videre inn på forholdet mellom virkelighet og fiksjon ønsker jeg å trekke frem Jeff Wall sine iscenesatte fotografier i forhold og i kontrast til Stan Douglas sine opprørsfotografier fra historien. Jeff Wall har i mange år jobbet med iscenesettelse, men han knytter seg tettere opp mot kunsthistoriens motiver enn Douglas gjør. I noen fotografier er det klarere skiller mellom det hverdagslige og virkelige kontra det som kan se ut som en fantasi. Ofte inneholder Walls fotografier mennesker i ulike situasjoner, der stemning preges av lys og omgivelser. Noen av fotografiene jeg har sett på har et flatere uttrykk enn *Crowds and Riots*-serien til Douglas og jeg synes derfor det er interessant å trekke frem et par av dem her. Wall har for det meste anvendt ikke-profesjonelle modeller når han har arbeidet med iscenesettelse,

i motsetning til Douglas som anvender statister og skuespillere til sine motiver. Allikevel har Wall en tilnærming til iscenesatt fotografi som han selv mener er kinematografisk på grunn av hans valg av utsnitt og bevegelser i motivene.<sup>73</sup> Dette er helt klart en fellesnevner mellom kunstnerne. Men der Douglas velger å gjenskape historiske hendelser beveger Wall seg mellom dokumentarisk og kinematografisk fotografi. Verket *A view from an apartment* fra 2004-2005 (bilde 8) er et godt eksempel på hvordan Wall rører ved begge sjangre. I dette fotografiet ser vi et interiør fra en leilighet der to kvinner gjør hverdagslige ting i en stue. Det største vinduet rammer inn et panorama ut mot et urbant strøk og lenger unna et industrielt havneområde. Den ene kvinnen sitter avslappet og leser i en sofa mens den andre går rundt og rydder klesvask. Sammen danner de en diagonal linje gjennom motivet opp mot en taklampe som gir det eneste kunstige lyset i rommet. Jeg opplever lite intensitet i lys og kanskje er det mye på grunn av dagslyset utenfra. Allikevel er komposisjonen interessant. Vinduet som vender ut mot det urbane landskapet skaper en dybde i motivet og i vinduets refleksjon kan vi se gjenskinn av to taklamper som ser ut som de flyter rundt i utelandskapet. Det er noe med dette hverdagslige motivet som får meg til å assosiere med dokumentar eller *straight photography*, men selv om det er tilfelle er iscenesettelsen spennende. Wall har iscenesatt en fiktiv hverdagslig situasjon der han i forkant har leid en leilighet for så å be den ene kvinnen om å innrede boligen som om det var hennes egen.<sup>74</sup> Bak dette fotografiet ligger dermed en interessant iscenesettelse der Wall ikke har lagt føringer for hvordan interiøret og omgivelsene skal se ut, men kun hvordan kvinnene skal opptre i komposisjonen. Hvis vi skal trekke frem en kontrast til dette står *Abbott & Cordova* som den klareste motsetningen til *A view from an apartment*. Her har Douglas inntatt regissørstolen og nøye valgt ut lokasjonen og så gjort en komplett gjenskapning av slik gatekrysset så ut i 1971 med hjelp av kulisser, for så å velge ut skuespillere og statister til den store scenen før bildet ble tatt på en bestemt tid på døgnet. Alt dette for å gjengi et så eksakt men objektivt bilde av slik hendelsen fant sted. Allikevel er det klart at Wall også velger lokasjoner og motiver med omhu, men han holder ikke på med reenactment slik Douglas gjør. Denne formen for uttrykk som virkelig går i dybden av historisk tolkning er spesifikk for Douglas sitt kunstnerskap. Det interessante er derimot at jeg opplever fotografiet til Wall som et sannere bilde av

---

<sup>73</sup> Gagosian, *The Space of Photography*. Video, omvisning med Jeff Wall på Gagosian Gallery i New York 30. mai 2019. <https://gagosian.com/quarterly/2019/05/30/jeff-wall-space-photography-video-interview/>

<sup>74</sup> TATE, Jeff Wall, *Photographs 1978-2004*. *Room guide, room 12* under Exhibitions and Events. Dato for søk 25.mars 2019. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/jeff-wall-room-guide/jeff-wall-room-guide-room-12>

virkeligheten enn for eksempel *Powell Street Grounds*. Dette er kanskje fordi Wall anvender et dokumentarisk uttrykk som gir et inntrykk av hverdagslighet i bildet. Det andre fotografiet jeg vil trekke inn fra Wall heter *The Flooded Grave* fra 1998-2000 (bilde 9). Dette er en annen type iscenesettelse som kombinerer fiksjon med dokumentar. Motivet viser en gravlund på en gråværsdag der flere gamle graver er i ferd med å vannes og skiftes med jord. Det ser ut til å være en romslig gravlund med god avstand mellom de store gravstøttene. Komposisjonen preges av et skråstilt fokus på en grav som er tom. Rundt ligger store plater for å verne gresset. Det ligger en stor jordhaug og deler av et skaft på høyre side og en grønn presenning på venstre side. Det utgravede hullet er fylt med vann, og det kan virke som en hvilken som helst vanlig vanndam. Derimot er bildet manipulert slik at det under vannflaten åpner seg en undersjøisk liten verden med kråkeboller og sjøstjerner i flotte farger. Dette står i kontrast til det ellers grå landskapet. Her har Wall tatt utgangspunkt i en tenkt assosiasjon eller en slags fantasi. Det er først etter at man har studert bildet en stund at man får øye på den undersjøiske verdenen, og i dette øyeblikket skapes en større dybde i motivet. I *Crowds and Riots*-serien er linjene mellom det virkelige og det fiktive tynnere enn i dette fotografiet av Wall. Jeg synes det er interessant å snakke om virkelighetseffekten her. Derimot opplever jeg den i stor grad ved betraktning av *The Flooded Grave* på grunn av at det tilsynelatende vanlige motivet plutselig åpenbarer et nytt og annerledes element. Allikevel er ikke virkelighetseffekten kun forbeholdt det fiktive – den kan oppleves i dokumentar så vel som i fiksjon. Dermed tar jeg meg selv i å drømme meg inn i den lille undersjøiske verdenen, for kanskje er havet nærmere enn jeg trodde. En assosiasjon som dukker opp, er ideen om å grave dypere og dypere i jorda for så og til slutt komme til frem til vann. Wall har tatt et vanlig utsnitt av en kirkegård og transformert den grå gravgroppen til en annen verden, og det griper meg hvor interessant det er med et todelt motiv som allikevel smelter sammen til ett. Fantasien får spille fritt i denne betraktningen og Wall har tatt utgangspunkt i en slags dagdrøm. Spenningsfeltet mellom virkelighet og fiksjon kan ses i Wall sine fotografier også fordi han beveger seg mellom kinematografi og dokumentar eller semi-dokumentar. I likhet beveger Douglas seg mellom virkelighet, fiksjon, fotografi og film. Jeg synes allikevel spenningsfeltet er tydeligere i Douglas sine bilder, og kanskje er dette fordi de har en annen form for filmatisk kvalitet som fremmaner både kontrasten og forholdet mellom uttrykkene. Det bør understrekes at Jeff Wall har en rekke fotografier som går under kategorien filmatiske iscenesatte fotografier på linje med både Stan Douglas og Gregory Crewdson, men her ønsket

jeg heller å finne bilder som viste til både kontraster og likheter.



## Kap. 5 Åpent blikk mot fotoserien

### 5.1 Relevans i vår tid

Med utgangspunkt i den vestlige historien vet vi at mennesker har kjempet for saker som identitet, rase, etnisitet, seksualitet, rettferdighet og kjønn gjennom ulike tider. Studentbølgen som raste gjennom Europa fra 1968 og frem til begynnelsen av 1970-tallet handlet om likestilling mellom kjønn og lik rett til utdanning på tvers av sosiale klasser.

Hippiebevegelsen i USA var en motreaksjon mot den amerikanske krigen i Vietnam på 1970-tallet. For mennesker som ble tilhengere av denne livsfilosofien sto seksuell frihet, nestekjærlighet, spiritualitet og forholdet til naturen som sentrale elementer. Utforskning med stoffer som LSD og marihuana var en del av livsstilen, som handlet om å utvide bevisstheten på nye måter. Arbeideres rettighets- og fagforeningskamp har rullet gjennom historien siden overgangen 1800 til 1900 frem til i dag, og pågår i ulik grad fortsatt. På 2000-tallet har vi en rekke identitetskamper som de senere årene har stått frem som viktige vendepunkter.

Disse ulike temaene er noe vi alle i større eller mindre grad kan relatere oss til i nåtiden. Fra et liberalt ståsted ser vi nå en reaksjonær tendens som beveger seg gjennom Europa og USA der noen land og stater bare får strengere lover mot homofili eller abort. Menneskers legning og identitet blir forsøkt feiet under teppet, og kamp for likhet og frihet vokser i takt med de ultrakonservative innskrenkningene. Dette skjer i en tid der individet er frigjort mer enn noen sinne. Det kan se ut som vi beveger oss motstrøms i forhold til hva fortiden har satt av spor. Allikevel er dette et eksempel på hvordan historien beveger seg i sykluser og at den preger vår bevissthet – på politisk- og samfunnsmessig plan så vel som individuelt plan. Spørsmålet blir om vi lærer av den eller forsøker å sidestille den. Grunnen til at jeg åpner blikket utover er for å presisere at historie er et viktig element når vi skal ta for oss tematikker som de vi finner i *Crowds and Riots*-serien. Jeg mener vi må ha en bevissthet i betraktningen av bildene.

Kunsten er et felt som kan være med på å åpne blickene våre. Gjennom flere av sine prosjekter har Douglas portrettert ulike grupper mennesker som på en eller annen måte ikke er «de normale eller de innafor» i samfunnet, avhengig av hvilke tematikker og tidsperioder han tar for seg. Dette knytter han til tendenser i nåtiden og understreker viktige temaer som får nye konnotasjoner hos betrakteren. Tre av de fire *Crowds and Riots*-bildene tar for seg undertrykte samfunnsgrupper som arbeidere under vanskelige kår på begynnelsen av 1900-

tallet og hippier på 1970-tallet. På mange måter kommenterer Douglas på kampsaker man kan se over hele verden, selv om han tar for seg et vestlig og kanadisk perspektiv. Det er dette han mener med at han forsøker å se på små historier som gjenspeiler globale tendenser. Ved å vise til sosio-politiske hendelser bringer han verkene inn mot en litt annen måte å lese historien på. Et kunstverks plassering kan være en annen måte å se på historisk relevans, og dette er *Abbott & Cordova 7 August, 1971* et eksempel på. I Vancouvers Downtown Eastside, nærmere bestemt ved inngangen til et stort atrium til det som engang var Woodwardbygningen, henger det i dag en enorm vegginstallasjon innrammet i stål og glass – *Abbott & Cordova* måler 13 x 8 meter<sup>75</sup> (bilde 12). Det er montert slik at utsiden av atriets viser bildet på den ene siden mens innsiden av atriets viser det speilvendt (bilde 13). Dette gir en interessant visning av verket. Rett over det nybygde atriets til denne historiske plassen, som folk går gjennom eller passerer hver eneste dag, henger det enorme motivet som en påminner. Det skal godt gjøres å ikke få øye på denne installasjonen, og det er en interessant plassering i det offentlige rom.<sup>76</sup> Verket får en egen tyngde ved å være plassert på det stedet hendelsen faktisk fant sted. På denne måten blir verket et symbol på portalen mellom fortiden og nåtiden. Jeg vil våge meg til å si at Douglas sin vegginstallasjon opptrer som et monument – et sted der man skal reflektere og huske på det som skjedde tilbake i tid. Professor i kunsthistorie ved University of British Columbia, Serge Guilbaut foreslår en annen vinkling:

With the introduction of historical memory and debate in the work, the piece avoids being construed as mindless urban decoration. On the other hand, even if recalling a memorable event, Douglas's image does not function as a 'monument' to that event, along with the commensurate associations of respect, pomp, and circumstance, but rather works as a philosophical and critical apparatus.<sup>77</sup>

Det vi kan bli enige om er at Douglas vil at folk skal reflektere over den historiske hendelsen. Som jeg nevnte i kapittel 2 hadde dette området av Vancouver sentrum endret seg mye fra 1930-tallet frem til 1970, med et gradvis forfall. Bygningen som siden 70-tallet hadde vært et varehus for lavere middelklasse og arbeiderklasse måtte til slutt stenge dørene i 1993.<sup>78</sup> Den tidligere ærverdige Woodwardbygningen skapte ikke lenger et yrende handelssentrum. Siden den gang var bygningen blitt forlatt og ble først tidlig på 2000-tallet et tema for en stor

---

<sup>75</sup> Alter, "The moving still", 59.

<sup>76</sup> Vegginstallasjonen henger altså på begge sider av inngangen/utgangen av et stort atrium. Dette er en del av et nybygget Plaza som huser ulike bedrifter og deler av Simon Fraser University Campus. I tillegg til denne funksjonen anvendes atriets til ulike arrangementer og er generelt et arkitektonisk trekkplaster i Vancouver sentrum.

<sup>77</sup> Guilbaut, "Lightning from the Past", 33.

<sup>78</sup> Alberro, "An Interview with Stan Douglas", 17-18.

diskusjon om hvordan man skulle rekonstruere området for å bygge bro mellom historie og tradisjon.<sup>79</sup> Douglas trekker linjer mellom 1971 og nåtiden og gjør kunstverket høyst aktuelt ved å påpeke bydelens brokete sosialpolitiske historie. Samtidig gjør han verket tilgjengelig for offentligheten og skaper rom for refleksjon uavhengig av kunstinteresse eller sosial status. Man kunne valgt å se på vegginstallasjonen som en reklameplakat (billboard), men det er ikke hans intensjon med denne typen verk. Det at Douglas har laget en slik plassering og en forstørring av *Abbott & Cordova* synes jeg understreker historisk relevans. Med dette mener jeg at ved å aktualisere et tema gjennom kunst så bringer man frem spørsmål og tanker rundt en hendelse. Dette finnes det ulike måter å gjøre på i kunstfeltet, og ved å bruke reenactments som en del av arbeidet utøver Douglas en visuell historisk påminnelse. Det bringer meg videre til å stille spørsmålet om reenactment handler om historisk relevans når det gjelder til bruk i kunstfeltet? Jeg tror at det kan anvendes for å vise til hvordan historien er viktig for oss i dag og at tendenser fra fortiden gjenspeiles i dagens forhold.

## **5.2 Lag på lag – et medieestetisk blikk**

Jeg vil nå foreta meg et medieestetisk perspektiv – en studie av virkelighetsoppfattelsen forskjellige medier skaper, som fotografi, film og reenactment. Douglas' serie spiller på alle disse tre medienes kvaliteter. I forbindelse med et medieestetisk blikk trekker jeg inn Jeremy Deller og hans kunstneriske historiske reenactment for å se på hvordan disse to anvender uttrykksformen på ulike måter.

Douglas anvender reenactments som en del av sine iscenesettelser uten at han driver med uttrykksformen direkte som sin kunstneriske praksis. Reenactment og iscenesettelse ligger tett inntil hverandre ved at den ene bygger på den andre, selv om førstnevnte er en uttrykksform og sistnevnte er en teknikk. Han bruker film, fotografi og reenactment for å skape et verk, noe som føyer kunsten hans inn under et medieestetisk perspektiv. Jeg siterer Liv Hausken for å presisere: «Medieestetikk er, slik jeg ser det, en betraktningssmåte som legger vekt på mediets betydning for hvordan noe framtrer.»<sup>80</sup> Ved å ta i bruk filmtekniske elementer tilfører Douglas en egen estetikk til fotografiene. Dette gjør meg interessert i de ulike lagene som befinner seg mellom uttrykkene. Jeg skal gå litt nærmere inn på dette, og for å illustrere vil jeg trekke inn Jeremy Deller og hans verk *The Battle of Ogreave* fra 2001

---

<sup>79</sup> Guilbaut, "Lightning from the past", 31.

<sup>80</sup> Hausken, *Medieestetikk*, 12.

(bilde 10). I kapittel 3 skrev jeg om hvordan Sandra Lorentzen skiller mellom historiske reenactments og kunstneriske historiske reenactments. Dellers verk kategoriseres som en kunstnerisk historisk reenactment, som betyr at en kunstner gjenskaper en virkelig hendelse. Verket er basert på den faktiske gruvestreiken fra en landsby i Yorkshire i 1984, som ledet til en brutal og blodig kamp mellom arbeiderne og politiet. Dette verket ble konstruert som en historisk reenactment, men for å skape et kunstverk. Deller ønsket å portrettere en mer korrekt fremstilling av hendelsen enn media hadde gitt på 1980-tallet. Om ikke mer korrekt så ville han forsøke å finne ut hvordan det skjedde. For å gjenskape det hele leide han inn mange titalls statister og tidligere gruvearbeidere som deltok i den opprinnelige streiken. Dette tilførte et autentisk preg der en del av deltakerne samtidig kunne gjenoppleve hendelsen. Verket hans ble et flerårig prosjekt som ble ferdigstilt med 4 forskjellige uttrykk (bilde 11) – reenactment av hendelsen, en bok med lydopptak av gruvearbeidernes stemmer, et arkiv og en dokumentarfilm, dog sistnevnte ikke laget av Deller selv, men Mike Figgis.<sup>81</sup> Her kan vi se at det er mange ulike lag tilknyttet dette kunstverket – fotografi, film, litteratur og lydopptak samt en «performance». Det vil i høyeste grad kategoriseres som et multimedialt verk. Forskjellen mellom uttrykkene eller mediene skaper de ulike lagene og disse tilfører dybde i kunstverket og lar betrakteren bli en utforsker gjennom ulike medier. Dette tillater også en sansning på flere plan. Ved å anvende et medieestetisk perspektiv på Dellers verk ser man på hvilken forskjell mediet gjør for opplevelsen. La oss se litt nærmere på dette. Arkivet inneholder kanskje en tidslinje med bilder og tekst. Tidslinjen blir som en veileder gjennom arkivet, men den er enkel å ta for gitt fordi mange er vant til denne type historieoversikt fra natur-historiske museer eller skoleundervisning. Tidslinjen blir mer enn en strek – den skaper også en horisontal effekt på veien gjennom verket. Kanskje er tidslinjen presentert på én vegg eller den strekker seg mellom to vegger via et hjørne. Skriften er også viktig for hvordan arkivet fremtrer da denne skal komplimentere streken i tidslinjen. Lydopptak gir en helt annen opplevelse der lytteren får muligheten til å danne egne bilder og tolkninger. Gjennom lyden kan man både distansere seg og komme nærmere verket. Boken gjengir handling og gir informasjon samtidig som den fungerer som en assosiasjonsskaper. Det dokumentarfilmen gjør er å vise kontekst og alt som ligger bak Dellers reenactment, og på mange måter fyller den ut hullene i historien. Selve reenactmenten, som kun var en engangsopplevelse, ga publikum mulighet til å komme tett på handlingen og nesten være som en del av opprøret. Ut

---

<sup>81</sup> Lorentzen. «Reenactment-praksis i kunsten», 3.

fra dette ser vi at verket til Deller både er todimensjonalt og tredimensjonalt etter om det er arkivet, boken eller reenactmenten. Det også vil være en bidragende faktor for opplevelsen, samtidig som vi muligens tar det for gitt.

Selv om Douglas ikke lager kunst på samme måte som Deller, skaper han flere lag i mange av sine verk. Dette er på grunn av mediene han beveger seg i mellom. Ved å bruke film og fotografi tilfører han et bestemt uttrykk til fotoserien *Crowds and Riots*. Utstillingen som fotoserien tilhører ble navngitt *Mise en Scène* som en referanse til hans bruk av filmtekniske virkemidler og til bildenes scenografiske utsnitt. Fra et medieestetisk perspektiv må man spørre seg om mediet gjør en forskjell i betraktningen av bildene. Jeg blir klar over mer enn bare innholdet, og legger merke til hvordan det teknisk filmatiske bygger opp dette fotografiske uttrykket. Samtidig opplever jeg en intensitet i bildene som kommer av høy oppløsning og en nøye planlagt farge- og lysbruk. Selv om jeg ikke husker akkurat det fra min egen tur til The Irish Museum of Modern Art for å se utstillingen, la jeg nok merke til rammene rundt bildene, veggene de hang på og hvor lyset kom inn fra vinduene. Dette er elementer som man lett kan overse under et museumsbesøk, selv om noen betraktere er opptatt av arkitekturen eller lyset så vel som kunsten. Men tar vi utgangspunkt i det førstnevnte, så søker vi som oftest direkte til kunstverket og dets innhold. Allikevel kan materialene rundt være med på å fremheve verket. Det er en grunn til at kunstnere og kuratorer velger rommene i et museum eller galleri etter lysforhold, arkitektonisk utforming og romstørrelse. Kunstverkene skal fremheves samtidig som de skal passe innenfor bestemte romdimensjoner. Et medieestetisk syn på kunst går ut på at medier ikke bare gjelder film og fotografi, men at det omfatter alt – innrammingen, bildeglasset, veggene det henger på, rommet og lyset fra taket. Alle disse elementene er med på å fremheve eller komplimentere verket. Dermed befinner ikke lagene seg kun mellom uttrykkene som det fotografiske, filmatiske eller reenactment, men mellom alle medier.

### **5.3 Politisk vinkling på kunstverket – Deller og Douglas**

Politisk kunst defineres på denne måten i en debatt fra Kunstkritikk:

Forholdet mellom kunst og politikk har stått helt sentralt minst siden de historiske avantgardebevegelsene på begynnelsen av forrige århundre. (...) Kunsten og politikken vever seg i hverandre på

uoverskuelige og sammensatte måter. Et spørsmål dreier seg om kunstens mulige politiske effektivitet i konkrete politiske spørsmål og i samfunnsdebatten. (...) Et annet angår kunstens grunnleggende ideologiske basis.<sup>82</sup>

Som jeg skrev i begynnelsen av i dette kapitlet kan kunsten være et område for å ta opp historisk relevans. Både Deller og Douglas gjør det, men på ulike måter. I forhold til dette kan kunsten være politisk rettet for å kommentere eller å understreke et samfunnsrelatert aspekt. *The Battle of Orgreave* av Jeremy Deller er slik jeg ser det et politisk verk. Det er ment for å portrettere den økonomisk harde tiden i England da statsminister Margareth Thatcher ønsket økt privatisering av gruvedriften i nord. Dette rammet gruvearbeidere meget hardt og dannet splittelse i landet, folk sto uten jobb og livsgrunnlag. Kunstneren ønsker å formidle et politisk budskap ved å regissere en reenactment. Bak dette omfattende prosjektet lå Dellers ønske om å undersøke hvordan opprøret artet seg, kanskje for å finne en sannhet som ikke ble tydeliggjort etter hendelsen i 1984. Eller så var han interessert i hvordan folk forholdt seg til streiken og hvordan oppførselen var blant folk før sammenstøtet skjedde. Et aspekt som kan være forsterkende i denne sammenheng er hvordan Deller fikk med seg tidligere gruvearbeidere som hadde deltatt i den opprinnelige streiken. Sammen med innleide «reenactors» styrket han fremføringen av handlingen og gjorde den om mulig enda mer autentisk. På denne måten retter han søkelyset mot klasseforskjeller og kontrastene mellom sør og nord i landet. I forhold til sitatet over vil jeg si at *The Battle of Orgreave* tar opp viktige og konkrete temaer som var sentrale under 1980-tallets politiske samfunnsdebatt i England. Så blir spørsmålet om hva Deller ønsket å oppnå med dette verket. Det ble laget i 2001, hele 17 år etter opprøret og det er vanskelig å si om han forsøkte å trekke linjer til sin egen samtids politiske tilstand eller om han var interessert i å portrettere en hendelse for kunstuttrykkets skyld. Én måte kunst kan gjøres politisk er ved at kunstkritikere og publikum kan velge å betrakte kunsten med et bestemt blikk og danne seg egne politiske konnotasjoner. Dette er noe av det som gjør den anerkjente samtidskunstneren Paul McCarthy så banebrytende. I flere av sine kunstverk er han ute etter en provoserende reaksjon hos betrakteren. Verket *Ass Hole* fra 2017 er en stilisert tusjtegning av en mannlig skikkelse uten ansikt, men med et anus i stedet for munn. Hårsveisen er lik som president Donald Trump har. Kunstverket avslører ikke noe mer og fremstår nesten som et omriss av et hode og deler av en

---

<sup>82</sup> Jan-Ove Steihaug, «Innlegg om kunst og politikk» *Kunstkritikk - Nordisk kunsttidsskrift*. Av redaksjonen publisert 5.april 2004. Debatt. Dato for søk 21.april 2020. <https://kunstkritikk.no/innlegg-om-kunst-og-politikk/>

overkropp. Det er en skisseaktig stil på hele verket som bringer assosiasjoner til en del gatekunst og grafitti. Jeg innrømmer at da jeg så verket første gang tenkte jeg det skulle forestille en gutt. Mange betraktere har derimot gått bort til dette bildet og sagt at de umiddelbart ser Trump i denne skikkelsen.<sup>83</sup> Republikaneren som vant valget i 2016, og har fra begynnelsen av 2017 sittet som president i USA. En hel verden har reagert på denne mannens mangel på politisk erfaring og hans manglende forståelse for mennesker som er annerledes enn ham selv. McCarthy kommer med en slags kraftig uttalelse med dette verket og legger ikke skjul på hva han tenker om denne mannen. Jeg mener at dette kan kategoriseres som et politisk verk på grunn av sin skarpe kommentar og hånlige tone.

Selv om Stan Douglas ikke lager politisk kunst på samme måte som Deller eller McCarthy, er hans verk allikevel politiske i sin måte. Han jobber med samfunnskommentar i mange av sine verk, og spesielt i *Crowds and Riots*. Han forsøker ikke å tilhøre en bestemt side, men ønsker heller å gi et objektivt bilde av historien han tar for seg. Allikevel kan bildene få gjenklang i nåtiden etter hvem som ser dem og hvilken kontekst de velger å knytte det til. Så lenge en kunstner ikke påberoper seg å lage politisk kunst, er det kunstkritikere og akademikere som kan kategorisere kunst på denne måten. Deller utfører reenactment som en performance, som en engangshendelse nesten for å gjøre et historisk politisk stunt. I motsetning bruker Douglas denne uttrykksformen for å skape en effekt i fotografiene sine – et inntrykk av noe virkelig, men som er iscenesatt filmatisk. Det er selve fortellingen i bildene som i så fall er politiske. Det de har til felles er at begge kunstnere anvender reenactment for å virkeliggjøre historien de skal formidle. I andre verk som fotoserien *Blackout* vist på Veneziabiennalen i 2019, har Douglas tatt utgangspunkt i en tenkt samfunnskrise – to strømbrudd i New York City. Her utforsker han menneskers tilstand, holdninger og håndtering under spesielle omstendigheter under to ulike tidsperioder. Det første strømbruddet skal representere 1977 og det andre i 2003. Serien utforsker hvordan det er å være uten strøm i en fortettet og stor by som New York, og hvilke følger det får for menneskers reaksjonsmønstre og oppførsel. Som energikilde er strøm noe av det viktigste for mennesker siden det forsyner oss med varme og lys blant mye annet. I denne sammenheng refererer jeg til land der strøm er en innebygd del av ressursene i samfunnet. Douglas ønsker å

---

<sup>83</sup> Bildet tilhører Selvaag Art Collection. Jeg jobber som museumsvert og kunstformidler på Astrup Fearnley Museet. Under utstillingen *I Still Believe in Miracles – verk fra Selvaags kunstsamling* mellom 9.juni-2.september 2018, hadde jeg mange samtaler med besøkende om dette verket. Flere amerikanere mente at dette var et nokså direkte og velfortjent hån av Donald Trump. Andre besøkende gikk bort til bildet og uttalte bare: Trump! Og humret eller ristet oppgitt på hodet, før de gikk videre.

finne ut hva folk gjorde under de spesielle omstendighetene. Folk går inn i en annerledes tilstand under slike omstendigheter, og han ser på de ulike øyeblikkene som ulike brudd i menneskers hverdagsliv. Plutselig senkes tempoet og folk får bedre tid til å ta det med ro. Dette er et positivt utfall av en slik krisesituasjon, selv om den er midlertidig. Vi kan trekke linjer til vår egen unntakstilstand i disse dager, der vi er tvunget til å omprioritere deler av livene våre og dagene er ikke helt som de pleier. Dette skaper både mer stress og uro samtidig som det får oss til å endre perspektivet vårt på en eller annen måte – kanskje som en positiv endring for mange. På den andre siden av de fiktive strømbryddene ser Douglas på det kaoset som skapes av menneskers usikkerhet og frykt – innbrudd og stjeling, vandalisme, hamstring i tillegg til generell hysteri. Dette er et bilde på menneskets instinkter og evne til å overleve. Innen film er blir dette ofte portrettert på noe av den samme måten. Å miste en grunnleggende nødvendighet gjør noe med våre handlingsmønstre. Hva har egentlig *Blackout*-serien med politisk kunst å gjøre? Som betraktere kan vi velge å tolke bildene politisk. Det kan være en måte å kommentere på den moderne sivilisasjonens avhengighet til forbruk som elektronikk eller klær. Eller så kan bildene representere hva som skjer med mennesker som er så styrt av kapitalisme. Som kritikere finnes det en rekke vinklinger på Douglas sine to fotoserier *Crowds and Riots* og *Blackout*. I dette kapitlet har jeg ønsket å bevege blikket utover for å si noe om betydningen av Douglas' bilder. Dette handler om å kunne lese bildene hans med større bredde og vise at de har relevans for vår samtid.

I forbindelse med det politiske aspektet i Douglas sine fotografier, ønsker jeg å ta opp igjen vegginstallasjonen av *Abbott & Cordova, 7 August 1971*. Som jeg skrev tidligere i dette kapitlet er det forstørrede bildet montert i området der hendelsen fant sted, i det som kalles Downtown Eastside av Vancouver sentrum. Jeg mener at selve plasseringen av verket har et politisk aspekt ved seg. For å illustrere dette skal jeg gå litt nærmere inn på historien om bydelen. I bokens siste essay av Stan Douglas-antologien stiller professor Jesse Proudfoot spørsmål om hvilken politikk bildet kan knyttes til: “What function does it perform here in the historically overdetermined space of the Woodward’s building?”<sup>84</sup> På lik linje med det jeg skrev om i begynnelsen av kapitlet som dreide seg om historisk relevans, knytter også Proudfoot installasjonsverkets funksjon med viktigheten av bydelens historie. Det har en

---

<sup>84</sup> Jesse Proudfoot, “The derelict, The deserving poor, And the *Lumpen*: A History of the Politics of Representation in the Downtown Eastside” I *Stan Douglas: Abbott & Cordova, 7 August 1971*, red. Stan Douglas, 90.



betydning for en gruppe mennesker, men spørsmålet er hvem opprøret tilhører og hvilket samfunn som blir representert i dette bildet.<sup>85</sup> Med dette forsøker han å si at hippiene ikke kan stå som de eneste representantene for denne bydelen, da området er sterkt preget av arbeiderklasse og lavinntektsbeboere. Som Proudfoot argumenterer for ligger det klasseforskjeller skjult inne i dette verket, og den fredelige hippieprotesten i 1971 var en middelklasseprotest med fokus på politikken rundt bruken av marihuana. Dette står i kontrast til arbeiderklassepolitikken som har preget og fortsatt preger Downtown Eastside i dag.<sup>86</sup> Han strekker seg så langt som å stille spørsmål om «*Abbott & Cordova* fungerer som en slags gentrifisering av den politiske historien i Downtown Eastside?»<sup>87</sup> *Gentrifisering* er et sosialt, økonomisk og kulturelt fenomen som handler om at sentrumsnære arbeiderklassestrøk blir omgjort til områder for mer velstående befolkningsgrupper.<sup>88</sup> På 2000-tallet bærer Downtown Eastside preg av et voksende boligmarked og gentrifisering på overflaten, og som legger et glatt teppe over de klasseforskjellene som befinner seg under. Eiendomsutviklere og entreprenører ser kun potensialet i gunstige prosjekter og ikke nødvendigvis alle lagene som ligger under denne bydelen - som danner et slags palimpsest. Det er en drøy vinkling å stille spørsmål om kunstverket gentrifiserer den politiske historien til dette strøket, og det blir trukket frem som et viktig poeng at det nettopp er overdrevent. Douglas gjør omtrent det motsatte med dette verket – han igangsetter heller en diskusjon ved å fremstille opprøret og installere dette store fotografiet i det offentlige rom. Vi kan strekke oss til å si at vegginstallasjonen er plassert strategisk, og at det på den måten skaper diskusjon. Bortsett fra det stiller han seg objektiv til både politikken og hvem som var på riktig eller feil side av konflikten. Jeg skal ikke gå videre inn på temaet, men det er verdt å trekke frem at Douglas er afro-canadisk og vokste opp i et hvitt middelklassestrøk. Derfor tror jeg ikke dette er tilfelle ved å rette kritikk mot vegginstallasjonens sosiopolitiske symbolikk. Allikevel synes jeg debatten er interessant fordi det sier en del om kunstens kraft når den blir plassert innenfor bestemte rammer eller områder. Det Proudfoot forsøker å få frem er at et kunstverk som portretterer en gruppe med middelklasse ikke kan stå som representanter for en bydel som Downtown Eastside, da dette er et område som har tilhørt arbeiderklassen i mange tiår. Det er ikke sikkert at verket nødvendigvis taler til beboerne i denne bydelen. Jeg tror allikevel at et

---

<sup>85</sup> Proudfoot, "The derelict", 90.

<sup>86</sup> Proudfoot, "The derelict", 90.

<sup>87</sup> Proudfoot, "The derelict", 91.

<sup>88</sup> Store Norske Leksikon, s.v. «gentrifisering» av Tor Fr. Rasmussen og Geir Thorsnæs, 29. april 2020. [https://snl.no/Oslo\\_-\\_bybeskrivelse](https://snl.no/Oslo_-_bybeskrivelse)

kunstverks plassering kan være vel så interessant for en person med minstelønn som en med god lønn – verket skal være til refleksjon for de som ønsker det. Det er den offentlige kunstens privilegium at den ikke nødvendigvis retter seg mot én bestemt målgruppe.

## Kap. 6 Avslutning

### 6.1 Mine funn og konklusjon

Denne oppgavens omfang har tatt for seg Douglas´ opprørsfotografier ved å anvende semiotikk med fenomenologisk tilnærming, reenactmentteori samt se dem i et medieestetisk perspektiv. Mine problemstillinger har stilt disse spørsmålene:

1. Fotografiene befinner seg i et spenningsfelt mellom et fotografisk og et filmatisk uttrykk. Hva slags effekt har dette på opplevelsen av bildene som realistiske eller virkelige?
2. Bildene plasserer seg i et spenningsfelt mellom virkelighet og fiksjon. Hvilken rolle spiller reenactment i forhold til dette aspektet gjennom bildeserien?

Gjennom analysen har jeg kommet frem til at den første problemstillingen gir et svar på at det er en effekt som påvirker hvordan jeg leser bildene. Denne har vist seg å basere seg på et semiotisk og fenomenologisk grunnlag, som på den ene siden dreier seg om det kontekstuelle i verket – det vi har kunnskap eller visuelle erfaringer i møte med bildet. I denne sammenheng har jeg sett på fotografiernes likheter med stillbilder fra film. Den andre siden dreier seg om den individuelle opplevelsen – her er affekten viktig fordi den sier noe om hvilke detaljer som treffer oss. Det første spenningsfeltet plasserer bildene midt mellom uttrykkene fotografi og film, og dette er også i forhold til det tekniske som lar betraktningen gå nærmere inn på kvaliteter i fotografiene som handler om komposisjon, lysbruk og kostymer. Disse elementene har vist seg å være fremtredende kvaliteter for hvordan fotografiene ligner stillbilder, samtidig som disse også er fremtredende innen iscenesatt fotografi. Gjennom analysen har jeg kommet frem til at betraktningen oppleves som en slags todeling – bildene fremstår både som stillbilder og fotografier. Det er den effekten spenningsfeltet har på opplevelsen. Allikevel er ikke todelingen konsekvent, men den er heller flytende. Dette har vært en interessant oppdagelse fordi bildene befinner seg midt mellom uttrykkene i likhet med hvordan Douglas arbeider midt mellom mediene.

I den andre problemstillingen har jeg sett på hvilken rolle reenactment og virkelighetseffekten spiller i betraktning av bildene i forhold til at de befinner seg i

spenningsfeltet mellom virkelighet og fiksjon. Reenactment har vist seg å være en vesentlig faktor for opplevelsen av Douglas sine fotografier, der han tar i bruk dette som et virkemiddel for å forsterke inntrykket av virkelighet. Ved å gå dypere inn i virkelighetseffekten har den gitt en forklaring på hvordan innlevelsen i bildene skjer, og på hvilken måte de beveger seg mellom det fiktive og det virkelige. Samtidig har virkelighetseffekten vist seg å basere seg på en individuell betraktning og det har vært vanskelig å skulle gi et endelig kollektivt svar på hvordan denne oppleves. I likhet med det første spenningsfeltet, viser også det andre spenningsfeltet en todeling av betraktningen der bildene hele tiden befinner seg midt mellom virkelighet og fiksjon. Denne todelingen er heller ikke konsekvent men den danner en vekslende betraktning, der jeg foreslår at vi opplever bildene som fiktive i det ene øyeblikket og virkelige i det andre. Dette er også essensen i virkelighetseffekten.

Et annet interessant aspekt jeg har oppdaget er hvordan Douglas både jobber *med* og *mellom* forskjellige uttrykk, på samme måte som han jobber med og mellom medier. Dette gjør at han skaper flere lag i sine kunstverk - mellom film, fotografi, og reenactment. Det er på denne måten det medieestetiske perspektivet har vist seg sentralt, for mediene han tar i bruk har forskjellige uttrykk og de formidler på forskjellige måter. I denne sammenheng har jeg trukket inn Jeremy Deller sitt multimediale verk, der flere medier møtes i samspill, for å påpeke kontraster og likheter med Douglas. Begge anvender reenactment, men med ulike tilnærminger til uttrykksformen. Konklusjonen er at reenactment har en innvirkning på hvordan vi opplever fotografiene som virkelige eller fiktive, og det påvirker også troverdigheten i bildenes innhold.

Denne prosessen har gitt innsikt i nye måter å betrakte iscenesatt fotografi gjennom spenningsfelter. Målet er at mitt prosjekt kan bidra som en metode og en ny vinkling på persepsjon. Jeg har skrevet om Stan Douglas sin kunst for å påstå at fotografienes budskap forsterkes gjennom medier og med dette regnes også det politiske budskapet. Vi som betraktere blir invitert inn i verkene gjennom bruk av virkemidler som vi kjenner eksempelvis fra film. Bruken av virkemidlene bidrar også til en opplevelse av autentisitet. Utrykkene danner ulike virkelighetsoppfatninger for betrakteren og de produserer ulike virkelighetseffekter. Denne måten å problematisere bildene på er et viktig bidrag til forskningen rundt Douglas sine fotografier og rundt nyere fotokunst. Jeg mener dette også er viktig i forhold til den mediefortettede samtiden vår, der det å differensiere mediene og deres ulike innhold bidrar til å dykke dypere ned i deres kvaliteter og se på hvordan de kan forsterke kunstverket.

I begynnelsen av denne prosjektfasen var det et ønske å gjøre en ren semiotisk tolkning av bildene med «Peirceiansk» inndeling, men etter veiledning og forsøk på skriving ble dette for oppstykket. Den fenomenologiske vinklingen har vært en måte å frigjøre analysen på som har vist seg meget nyttig. Å kunne ta fatt på hele utstillingen *Mise en Scène* har vært en underliggende interesse, men ble for omfattende. Allikevel har denne avgrensningen til én fotoserie vist seg å være meget god med tanke på mitt forskningsmateriale.

## **Litteraturliste:**

Alberro, Alexander. "An Interview with Stan Douglas". I *Abbott & Cordova, 7 August 1971*, red. Stan Douglas, s. 13-21. Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2011.

Alter, Nora, M. "The Moving Still". I *Abbott & Cordova, 7 August 1971*, red. Stan Douglas, s. 57-71. Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2011.

Bal, Mieke og Norman Bryson. «Semiotics and Art History: A Discussion of Context and Senders». I *The Art of Art History: A Critical Anthology*, red. Donald Preziosi, s. 243-255. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Barthes, Roland. "Bildets retorikk". I *Tegnets tid: utvalgte artikler og essays*, oversatt av Knut Stene Johansen, s. 22-35. Oslo: Pax Forlag A/S, 1994.  
<https://www.nb.no/items/14c440a327c8e02e9b474bbb25dcc680?page=35&searchText=Barthes,%20Roland.%20Bildets%20retorikk>

Barthes, Roland. *Det lyse rommet: tanker om fotografiet*. Oslo: Pax Forlag, 2001.

Barthes, Roland. «Den tredje mening». I *Forfatterens død og andre essays*, oversatt av Carsten Meiner, s. 225-255. København: Gyldendal, 2004.

Barthes, Roland. «Virkelighetseffekten». I *Forfatterens død og andre essays*, oversatt av Carsten Meiner, s. 161-172. København: Gyldendal, 2004.

Barthes, Roland. *Signs and Images: Writings on Art, Cinema and Photography*. Essays and Interviews Volume 4. Oversatt av Chris Turner. London: Seagull Books, 2016.

Bellour, Raymond. "The Film Stilled". *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*. Vol. 8 Nr. 3 (24), (1. September 1990): s. 98-124. Søkt opp via Oria og printet ut 2. November 2018.

Blackson, Robert. «Once More...with Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture» *Art Journal*, (1) Vol. 66, 2007, s. 28-40. Publisert av College Art Association. Søkt opp og printet ut via JSTOR 29. mai 2018. <http://www.jstor.org/stable/20068513>

Bordwell, David og Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. 10<sup>th</sup> edition. New York: McGraw Hill Education, 2013.

David Zwirner Gallery, New York. *Stan Douglas: Biography*.  
<https://www.davidzwirner.com/artist/stan-douglas/biography>

Douglas, Stan (red.) *Stan Douglas: Abbott & Cordova, 7 August 1971*. Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2011.

Goysdotter, Moa. *Impure Vision: American Staged Art Photography of the 1970s*. Lund:

Nordic Academic Press, 2013.

Guilbaut, Serge. "Lightning from the past: Police, Pot, Public, and Stan Douglas's Abbott & Cordova". I *Stan Douglas: Abbott & Cordova, 7 August 1971*, red. Stan Douglas, s.26-45. Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2011.

Hatt, Michael og Charlotte Klonk. *Art History: A Critical Introduction to its methods*. Manchester: Manchester University Press, 2006.

Hausken, Liv. *Medieestetikk: Studier i estetisk medieanalyse*. Oslo: Scandinavian Academic Press, 2009.

Iversen, Margaret og Stephen Melville. *Writing Art History: Disciplinary Departure*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.

Kamping-Carder, Leigh. "At the Gastown Riot", I *The Walrus*, (July-August, 2009). Publisert 12.juli 2009. Sist oppdatert 23.januar 2020. <https://thewalrus.ca/at-the-gastown-riot/>

Kealy, Seamus. *Stan Douglas: Mise en scène*. Katalog redigert av León Krempel. München, London, New York: Prestel Verlag, 2014. Utgitt på vegne av Haus der Kunst i München.

Leier, Mark. "Solidarity on Occasion: The Vancouver Free Speech Fights of 1909 and 1912". *Labour/Le Travail*, Vol. 23, 1989. <https://journals.lib.unb.ca/index.php/LLT/article/view/4712/5585>

Lorentzen, Sandra. "Reenactment-praksis i kunsten – Jeremy Dellers *The Battle of Orgreave*". *Kunst og kultur*, (1) Vol. 99, 2016. Søkt opp og printet ut 29. mai 2018. [www.idunn.no](http://www.idunn.no)

Lütticken, Sven. «An Arena in Which to Reenact» fra *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art*, s. 17-60. [https://svenlutticken.files.wordpress.com/2014/05/lutticken\\_reenacment.pdf](https://svenlutticken.files.wordpress.com/2014/05/lutticken_reenacment.pdf)

Lütticken, Sven. "Performing Photography After Film". I *Abbott & Cordova, 7 August 1971*, red. Stan Douglas, s.76-85. Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2011.

Mulvey, Laura. *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books Ltd., 2006.

Proudfoot, Jesse. "The derelict, The deserving poor, and the Lumpen: A History of the Politics of Representation in the Downtown Eastside". I *Stan Douglas: Abbott & Cordova, 7 August 1971*, red. Stan Douglas, s.88-104. Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2011.

Russwurm, Lani. *Vancouver Was Awesome: Free Speech Fight, 1912*. Online publikasjon om Vancouvers historie, publisert 25. januar 2012. <https://www.vancouverisawesome.com/history/vancouver-was-awesome-free-speech-fight-1912-1924362>

Stam, Robert og Toby Miller (red.) ved Department of Cinema Studies, New York

University. *Film and Theory: An Anthology*. Malden: Blackwell Publishing, 2000.

Steihaug, Jan-Ove. «Innlegg om kunst og politikk» *Kunstkritikk – Nordisk kunsttidsskrift*. Debatt publisert av redaksjonen 5. april 2004. Dato for søk 21. april 2020.  
<https://kunstkritikk.no/innlegg-om-kunst-og-politikk/>

Store Norske Leksikon, s.v. «Gentrifisering», av Tor Fr. Rasmussen og Geir Thorsnæs. Sist oppdatert 20. desember 2018. Dato for søk 29. april 2020.

Wuilleumier-Ropars, Marie-Claire. “The Cinema, Reader of Gilles Deleuze”. *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*. s. 120-126. Vol. 6, Nr. 3 (18), 1988. Nettpublikasjon av Duke University Press. Oversatt av Dana Polan. Søkt opp og printet ut fra UiO Universitetsbiblioteket 2. november 2018. [https://read-dukeupress-edu.ezproxy.uio.no/camera-obscura/article-pdf/6/3%20\(18\)/120/402120/ddco\\_6\\_3\\_18\\_120.pdf](https://read-dukeupress-edu.ezproxy.uio.no/camera-obscura/article-pdf/6/3%20(18)/120/402120/ddco_6_3_18_120.pdf)

Yacavone, Kathrin. *Benjamin, Barthes and the Singularity of Photography*. New York, London: Bloomsbury Publishing Inc, 2012.

### **Audiovisuelle og andre eksterne kilder:**

ART21 Art in the Twenty-First Century, sesong 8, episode: “Vancouver” fra 23. september 2016. Dato for søk 17. oktober 2018. [www.art21.org](http://www.art21.org)

Gagosian Gallery. “The Space of Photography”. Video-omvisning med Jeff Wall på Gagosian Gallery i New York, 30. mai 2019. Dato for søk 25. mars 2020.  
<https://gagosian.com/quarterly/2019/05/30/jeff-wall-space-photography-video-interview/>

TATE Modern. Exhibitions and Events: *Jeff Wall, Photographs 1978-2004*. Room guide, room 12. Dato for søk 25. mars 2020. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall-room-guide/jeff-wall-room-guide-room-12>

YouTube. “Biennale Arte 2019 – Stan Douglas”. Video, 2:58 min. Presentasjonsintervju med kunstneren om hans fotoserie og videoinstallasjon på biennalen. Dato for søk 27. mars 2020.  
<https://www.youtube.com/watch?v=2hIr1M6smJE>

100 Norwegian Photographers. «Signe Marie Andersen». Dato for søk 3. februar 2020.  
<https://www.100norwegianphotographers.no/signe-marie-andersen>



## **Bildeliste:**

Bilde 1. Douglas, Stan. *Doppelgänger*, 2019. Stillbilde fra videoinstallasjon på toskjermvisning. Victoria Miro Gallery, London. <https://www.victoria-miro.com/exhibitions/556/works/artworks27883/>

Bilde 2. Douglas, Stan. *Loot*, 2017, fra fotoserien *Blackout*, 2017. Digitalt C-print på Dibond aluminium. Mål: 48 x 96 cm. Victoria Miro Gallery, London. <https://www.victoria-miro.com/exhibitions/556/works/artworks26057/>

Bilde 3. Douglas, Stan. *Powell Street Grounds, 18 January 1912*, 2008. Digitalt C-print på aluminium, 264,1 x 151,1 cm. Scannet fra boken *Stan Douglas: Abbott & Cordova, 7 August 1971*.

Bilde 4. Douglas, Stan. *Ballantyne Pier, 18 June, 1935*, 2008. Digitalt C-print på aluminium, 295,9 x 115,5 cm. Scannet fra boken *Stan Douglas: Abbott & Cordova, 7 August 1971*.

Bilde 5. Douglas, Stan. *Hastings Park, 16 July 1955*, 2008. Digitalt C-print på aluminium, 225,4 x 151,1 cm. Scannet fra boken *Stan Douglas: Abbott & Cordova, 7 August 1971*.

Bilde 6. Douglas, Stan. *Abbott & Cordova, 7 August 1971*, 2008. Digitalt C-print på aluminium, 290,8 x 177,8 cm. <https://thewalrus.ca/at-the-gastown-riot/>

Bilde 7. Douglas, Stan. *Club Versailles, 1974*, 2012, fra fotoserien *Disco Angola, 2012*. Digitalt C-print på Dibond aluminium, 151,1 x 226,7 cm. David Zwirner Gallery, New York. <https://www.davidzwirner.com/exhibitions/disco-angola#/Club-Versailles,-1974---artwork-B18CE5A8-091C-4D34-BFA3-C469BC09E94A/Artwork> bilde i vedlegg er kopiert fra [https://www.hasselbladfoundation.org/wp/portfolio\\_page/stan-douglas-3/](https://www.hasselbladfoundation.org/wp/portfolio_page/stan-douglas-3/)

Bilde 8. Wall, Jeff. *A view from an apartment, 2004-2005*. Transparency on lightbox, 167 x 244 cm. Purchased with assistance from the American Fund and TATE Members 2006. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/wall-a-view-from-an-apartment-t12219>

Bilde 9. Wall, Jeff. *The Flooded Grave, 1998-2000*. Transparency in lightbox, 228,5 x 282 cm. Friedrich Christian Flick Collection. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/jeff-wall-room-guide/jeff-wall-room-guide-room-10>

Bilde 10. Deller, Jeremy. *The Battle of Orgreave, 2001*. Stillbilde fra reenactment. Fotografi av Martin Jenkinson. [https://www.idunn.no/kk/2016/01/reenactment-praksis\\_i\\_kunsten\\_-\\_jeremy\\_dellers\\_the\\_battle\\_o](https://www.idunn.no/kk/2016/01/reenactment-praksis_i_kunsten_-_jeremy_dellers_the_battle_o)

Bilde 11. Deller, Jeremy. *The Battle of Orgreave Archive (An Injury to One, is an Injury to All) 2001*. Installasjonen av det totale verket med arkiv, bøker, film og lydopptak slik det ble stilt ut ved TATE. Dimensjoner varierer. På oppdrag fra og produsert av Artangel, film regissert av Mike Figgis. The Artangel Collection, TATE. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/deller-the-battle-of-orgreave-archive-an-injury-to-one-is-an-injury-to-all-t12185>

Bilde 12. Douglas, Stan. *Abbott & Cordova, 7 August 1971*, 2008. Glass og stål, inndelt i paneler, 13 x 8 meter. Bilde fra innsiden av atriet der vegginstallasjonen er montert. Privat eie. <https://www.flickr.com/photos/canadagood/8626686526/>

Bilde 13. Douglas, Stan. *Abbott & Cordova, 7 August 1971*, 2008. Glass og stål, inndelt i paneler, 13 x 8 meter. Bilde fra utsiden av atriet der vegginstallasjonen er montert. Privat eie. Bilde er fotografert fra boken *Stan Douglas: Abbott & Cordova, 7 August 1971*, red. Stan Douglas (Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2011).



**Bilde 1.** Douglas, Stan, *Doppelgänger*, 2019. stillbilde fra videoinstallasjon.



**Bilde 2.** Douglas, Stan. *Loot*, 2017. Digitalt C-print på Dibond aluminium, 48 x 96 cm. Ett av fotografiene fra serien *Blackout*, 2017.



**Bilde 3.** Douglas, Stan. *Powell Street Grounds, 18 January 1912, 2008.* Digitalt C-print på aluminium, 264,1 x 151,1 cm.



**Bilde 4.** Douglas, Stan. *Ballantyne Pier, 18 June, 1935, 2008.* Digitalt C-print på aluminium, 295,9 x 115,5 cm.





**Bilde 5.** Douglas, Stan. *Hastings Park*, 16 July 1955, 2008. Digitalt C-print på aluminium, 225,4 x 151,1 cm.



**Bilde 6.** Douglas, Stan. *Abbott & Cordova*, 7 August 1971, 2008. Digitalt C-print på aluminium, 290,8 x 177,8 cm.





**Bilde 7.** *Club Versailles, 1974, 2012.* Digital C-print på Dibond aluminium, 151,1 x 226,7 cm.



**Bilde 8.** *Wall, Jeff. A view from an apartment, 2004-2005.* Transparency on lightbox, 167 x 244 cm.



**Bilde 9.** Wall, Jeff. *The Flooded Grave*, 1998-2000. Transparency in lightbox, 228,5 x 282 cm.





**Bilde 10.** Deller, Jeremy. *The Battle of Orgreave*, 2001. Stillbilde fra reenactment.





**Bilde 11.** Deller, Jeremy. *The Battle of Orgreave (An Injury to One, is an Injury to All)*, 2001. Installasjon av hele verket fra TATE.



**Bilde 12.** Douglas, Stan. *Abbott & Cordova*, 7 August 1971, 2008. Vegginstallasjon på innsiden av atriet i Downtown Eastside av Vancouver, 13 x 8 meter.



**Bilde 13.** Douglas, Stan. *Abbott & Cordova, 7 August 1971, 2008*. Vegginstallasjon fra utsiden av atriet i Downtown Eastside Vancouver, 13 x 8 meter.